

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ  
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Немања З. Каровић

**ПОЕЗИЈА И ПОЕТИКА ТРЕЋЕ ГЕНЕРАЦИЈЕ  
СРПСКОГ ПОСЛЕРАТНОГ МОДЕРНИЗМА  
(ЉУБОМИР СИМОВИЋ, БРАНИСЛАВ  
ПЕТРОВИЋ, МАТИЈА БЕЋКОВИЋ)**

Докторска дисертација

Београд, 2023.



UNIVERSITY OF BELGRADE  
FACULTY OF PHILOLOGY

Nemanja Z. Karović

**THE POETRY AND POETICS OF THE THIRD  
GENERATION OF SERBIAN  
POST-WAR MODERNISM  
(LJUBOMIR SIMOVIĆ, BRANISLAV  
PETROVIĆ, MATIJA BEĆKOVIĆ)**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2023



УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ  
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Неманья З. Карович

**ПОЭЗИЯ И ПОЭТИКА ТРЕТЬЕГО  
ПОКОЛЕНИЯ СЕРБСКОГО  
ПОСЛЕВОЕННОГО МОДЕРНИЗМА  
(ЛЮБОМИР СИМОВИЧ, БРАНИСЛАВ  
ПЕТРОВИЧ, МАТИЯ БЕЧКОВИЧ)**

Докторская диссертация

Белград, 2022.



Ментор:

**др Предраг Петровић, редовни професор**  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет

Чланови комисије:

Датум одбране: \_\_\_\_\_





## Изјава захвалности

Велику захвалност дугујем професору Јовану Делићу због тога што ми је још од раних студентских дана отварао путеве академског стасавања и опскрбљивао снагом да на тим путевима истрајем. Веома сам захвалан професору Предрагу Петровићу што ми је драгоценим и правовременим саветима помогао да пишући дисертацију избегнем многе истраживачке странпутице.

Посебну захвалност упућујем мојим драгим професоркама Валентини Хамовић и Слађани Јаћимовић због тога што су ме брижно и са пуно стрпљења бодриле током израде тезе, и што су ми на много начина, стручних и практичних, олакшавале академски живот. Сећајући се лепих часова проведених са професором Александром Јовановићем, захваљујем му се на интелектуалној строгости и родитељској нежности, уверен да смрт не прекида оно што људе истински везује, и да је светлост, како је волео да говори, ипак старија од несреће.

За све савете, речи охрабрења и вољу да ме трпе у свим мојим расположењима захвалан сам мојим пријатељима и колегама Страхињи Полићу, Љубици Весић и Дуњи Ранчић. За дуге ноћне разговоре о књижевности који су ме испуњавали не само духовним задовољством већ и радним еланом, захваљујем се мојим друговима и браћи: Владану Бајчети, Миломиру Гавриловићу и Николи Маринковићу.

Хвала библиотекарица Универзитетске библиотеке „Светозар Марковић” и Народне библиотеке Србије што су ми, каткад врло пожртвовано, помагали да се разаберам у лавиринтима књижевне периодике.

Посебну захвалност дугујем својим родитељима, Зорану и Слађани, и сестри Јовани, због тога што су увек веровали у мене и пружали ми слободу да бирам свој пут.

Бескрајно сам захвалан својој супрузи Тамари, која ме стрпљењем учи шта је то љубав, а свако моје бreme понесе и на својим леђима, и своме сину Теодору, који ме, кад год клонем, једним погледом подсети на то где су прави извори ведрине и упоришне тачке истинских животних радости.



УДК:

**ПОЕЗИЈА И ПОЕТИКА ТРЕЋЕ ГЕНЕРАЦИЈЕ  
СРПСКОГ ПОСЛЕРАТНОГ МОДЕРНИЗМА  
(ЉУБОМИР СИМОВИЋ, БРАНИСЛАВ ПЕТРОВИЋ, МАТИЈА БЕЋКОВИЋ)**

САЖЕТАК

Основни истраживачки циљеви ове дисертације происходе из покушаја да се на књижевноисторијски поуздан начин утврди поетички статус Љубомира Симовића, Матије Бећковића и Бранислава Петровића у контексту развоја српског послератног модернизма. Анализирани корпус сачињавају дела која су поменути аутори објављивали од краја педесетих до почетка осамдесетих година, јер им је током тих деценија пошло за руком да на естетски аутентичној основи утемеље своју лирску самосвојност и поетички динамизују еволутивне токове савремене српске поезије. Испитивањем индивидуалног стваралачког сазревања ових песника настојали смо да оцртамо лук њихове естетске еманципације од модернистичких претходника, али и да представимо кључне поетичке чиниоце који конституишу њихову јединствену поетску природу. Посебну истраживачку пажњу посветили смо начину на који се текућа критика опходила према песништву ових аутора, али и сагледавању положаја који им је додељиван у каснијим књижевноисторијским синтезама.

Симовић, Бећковић и Петровић представљају више од генерације или нараштаја, јер их изнутра у већој мери повезује поетичка сродност него хронолошка блискост, али мање од покрета, правца или песничке школе, јер збир њихових стваралачких самосвојности није обједињен никаквим заједничким програмом или манифестом. Иако се песнички развој ових аутора није одвијао у истом ритму, њихови књижевни плодови су се временом почели указивати као спонтана, стваралачки сродна и готово симултано испољена реакција једне нове поетске генерације на оне аспекте неосимболистичке парадигме који су почели да одишу духом естетске истрошености. Осетивши да је савремени песнички исказ zasiћен тежњама ка семантички затамњеној изражајности и херметизму, што је довело до хипертрофије псеудоинтелектуалности, удаљавања поезије од конкретних стварносних садржаја и њеног затварања у уске кругове читалачких посвећеника, Љ. Симовић, М. Бећковић и Б. Петровић су начинили кључни поетички преокрет тиме што су, сваки на свој начин, обновили идеју о комуникативном песничком језику, преусмерили стваралачку пажњу ка непосредним доживљајима реалног живота, и оплеменили пределе својих лирских светова феноменима што долазе из области свакодневног искуства.

Кључне речи: послератни модернизам, неосимболизам, Љубомир Симовић, Матија Бећковић, Бранислав Петровић, разговорни језик, дијалекат, жаргон, хумор, гротеска

Научна област: српска књижевност

Ужа научна област: историја српске књижевности двадесетог века



UDC:

**THE POETRY AND POETICS OF THE THIRD GENERATION  
OF SERBIAN POST-WAR MODERNISM  
(LJUBOMIR SIMOVIĆ, BRANISLAV PETROVIĆ, MATIJA BEČKOVIĆ)**

ABSTRACT

The main research goals of this dissertation arise from an attempt to determine the poetic status of Ljubomir Simović, Matija Bečković and Branislav Petrović in the context of the development of Serbian post-war modernism, following the methods of literary history. The analysed corpus comprises works published by the authors from the late 1950s to the early 1980s, for this is the period when they managed to put their lyrical originality on an aesthetically authentic footing, and to poetically accelerate the evolutionary processes of contemporary Serbian poetry. By studying the individual creative ripening of these poets, we have sought to trace the arch of their aesthetic emancipation from their modernist predecessors, but also to present the key poetic factors that constitute their unique poetic nature. In our research, we have particularly considered the critical reception of the authors' works at the time of their publishing, along with an analysis of the position they were given in later literary history syntheses.

Simović, Bečković and Petrović represent more than just a generation, because it is rather an internal poetical kinship that connects them than a chronological closeness, but less than a movement, style or school of poetry, since the sum of their creative singularities is not the result of some common programme or manifesto. Although the poetic development of these authors did not happen at the same pace, in time their poetic works began to emerge as a spontaneous, creatively related and almost simultaneously exhibited reaction of a new poetic generation to those aspects of the neosymbolist paradigm that had taken on an aura of aesthetic triteness. Sensing that the contemporary poetic expression was oversaturated with pursuits of a semantically opaque expressiveness and hermeticism, which led to a hypertrophy of pseudo-intellectualism, a departure of poetry from concrete reality and its retreat to closed circles of literary enthusiasts, Simović, Bečković and Petrović brought about a crucial poetic shift by, each in his own way, reviving the idea of a simple, straightforward language, refocusing the author's attention to immediate real-life experiences, and adorning the landscapes of their lyrical worlds with phenomena stemming from the area of everyday experience.

Key words: post-war modernism, neosymbolism, Ljubomir Simović, Matija Bečković, Branislav Petrović, everyday language, dialect, jargon, humour, grotesque

Scientific field: Serbian literature

Scientific subfield: history of 20th century Serbian literature



## САДРЖАЈ

<b>УВОДНА РАЗМАТРАЊА</b> .....	1
Поетички статус Љубомира Симовића, Матије Бећковића и Бранислава Петровића у покушајима књижевних историчара да опишу токове развоја српске послератне поезије .....	1
<b>ЉУБОМИР СИМОВИЋ</b> .....	11
1. <i>Словенске елегије</i> : тражење снажне и сирове речи, откриће лепоте сеоског гробља .....	11
1.1. Еротска обасјања у питомом окриљу природе и прохладном загрљају ноћи .....	11
1.2. Светлост и сенке Милоша Црњанског .....	13
1.3. Огледање у зрцалима модернистичких претходника .....	18
1.4. Драма неизрецивости.....	19
1.5. „Песничке белешке” – срећно заборављени манифест .....	30
1.6. „Епитафи” – први импулси поетичког саморазумевања .....	31
1.7. Ноћ пуна шљива и пушке пшеницом набијене: рађање „обичног човека” на хоризонту Симовићеве поетске имагинације .....	36
1.8. Између две гранате: <i>жива реч</i> .....	38
1.9. „Смисао песме” – слепа улица метапоетских прегнућа .....	41
1.10. Поетика непрестаних преображаја .....	42
2. <i>Весели гробови</i> – изневерено очекивање или испуњено обећање .....	44
2.1. Поворке нових, смрћу осењених лирских јунака.....	46
2.2. Песнички изданци „Тражења речи” – сазревање метапоетске мисли .....	51
2.3. <i>Крајпуташки естетизам</i> : Богић Рисимовић Рисим и Бранко В. Радичевић .....	54
2.4. Ко је ђаво на селу? .....	58
2.6. Од <i>стражиловског</i> сјаја до <i>видовданске</i> ироније: друга појава Милоша Црњанског на поетичком обзорју Љубомира Симовића .....	60
2.7. Страх од нестајања – први знаци егзистенцијалне стрепње .....	65
3. <i>Последња земља</i> – пусти рељеф нових поетичких територија.....	66
3.1. Искуство празнине: „тражимо себе на местима где се ништа не може наћи” .....	67
3.2. Симовићеви <i>људи говоре</i> : поема „Portus regius” .....	69
4. <i>Шлемови</i> – ратне теме и унутрашња поетскојезичка примирја .....	75
4.1. Победник ратних игара – црв.....	76
4.2. Чежњиви војник у борделу смрти .....	77
4.3. Оклеветани Црњански: Мирослав Крлежа, Марко Ристић и Љубомир Симовић ..	84
4.4. Земаљска тамница и небески кључеви.....	86
4.5. Поетски омаж Јовану Стерији Поповићу .....	88
4.6. Улога <i>Шлемова</i> у Симовићевом поетичком сазревању .....	89
5. <i>Уочи трећих петлова</i> – расвит Симовићеве поезије.....	91

5.1. Наноси фолклорног искуства у изградњи песничке слике света .....	92
5.2. Драма српске повести: сусрет историјске свести и модерног уметничког сензибилитета .....	96
5.3. Визија Судњег дана: песме апокалиптичне инспирације.....	96
5.4. Лица зла.....	97
5.5. Гротескна стилизација ратних призора.....	98
5.6. Смехом против смрти: иронија, апсурд, црни хумор .....	100
5.7. Конституисање колективног лирског субјекта и истраживање поетичких преимућстава разговорног језика .....	102
6. <i>Субота – балада</i> маргинализованог човека .....	105
6.1. <i>Лелујави лик</i> из крчме и метеж расутих реплика .....	105
7. <i>Видик на две воде</i> – зенит поетичког развоја .....	112
7.1. Поетска хроника рата.....	113
7.2. Слика окупационе стварности: Ужице које је изгубило равнотежу .....	113
7.3. Еманације Симовићевог лирско-драмског духа.....	116
7.4. <i>Видик на две воде</i> – лозинка Симовићевог поетског доживљаја света.....	118
7.5. Загледан у овоземаљске призоре, веран невидљивим пределима.....	119
8. <i>Ум за морем – није српски ћутати...</i> о Косову.....	124
9. <i>Источнице</i> – сукоб са ревносим чуварима комунистичког поретка и смутни часови <i>вунених времена</i> .....	129
9.1. Жене – истински хероји Симовићеве лирике .....	132
9.2. Између <i>силаска богова</i> и <i>доласка команданата</i> – нестанак човека .....	134
9.3. Партизани и четници: страхаота братоубилачке коби .....	136
9.4. Плодотворна женска бића: фигуре страшног опирања ништавилу .....	139
10. <i>Десет обраћања Богородици Тројеручици Хиландарској</i> – врхунац песникове религиозне осећајности .....	142

<b>МАТИЈА БЕЋКОВИЋ</b> .....	145
1. Рана поезија – златоусти нарцис на жеравици постојања.....	145
2. <i>Вера Павладољска</i> – час поетичке кристализације Бећковићевог поетског гласа .....	149
2.1. Нагли песнички успех и опречна реаговања књижевнокритичке јавности .....	149
2.2. Чудесни свет раскриљен тајновитом лепотом једног женског имена .....	152
2.3. Етерична женска фигура, пунокрвна лирска јунакиња или име без бића: ко је Вера Павладољска? .....	156
3. <i>Метак луталица</i> – песничка реч у крвотоку мастила .....	159
3.1. Пуцањ у празно или обнова љубавне поезије? Токови књижевнокритичке рецепције.....	159
3.2. Дух романтизма и парадокс песничке егзистенције.....	161
3.3. Поетичка знаковитост идеје о <i>метку луталици</i> .....	164



3.4. Под сенком миљковићевских неосимболистичких апорија: рана метапоетска свест Матије Бећковића .....	165
3.5. Бећковићеви <i>невесели гробови</i> : певање с оне стране смрти.....	170
3.6. Циклус љубавних песама – лирска хроника једног нестајања .....	171
4. <i>Тако је говорио Матија</i> – слутње поетичког преокрета .....	175
4.1. Опречне оцене текуће књижевне критике .....	175
4.2. Да ли је Матија Бећковић естрадни песник? .....	177
4.3. Између <i>воље да се зна</i> и <i>смелости да се буде</i> : лирски субјект Матије Бећковића.....	179
4.4. „Доста је било” – бунтовни глас аутопоетичког преврата.....	181
4.5. <i>Непочин-поље</i> разапето између <i>потребе да се говори</i> и <i>потребе да се ћути</i> – метапоетске рефлексije Матије Бећковића .....	184
4.6. <i>Поезију (не)ће сви писати</i> – поетски диспут Матије Бећковића и Бранка Миљковића .....	187
4.7. Ћудљиви дамари љубавне осећајности: горућа чежња и губитак слободе .....	188
4.8. Свршетак прве стваралачке фазе и жудња за установљавањем нове поетичке парадигме .....	190
5. <i>Рече ми један чоек</i> – откриће нових језичких извора и зачетак темељног поетичког преображаја .....	192
5.1. Жиг политичко-идеолошке омразе.....	192
5.2. Бећковићев песнички повратак завичају у оку текуће књижевне критике .....	195
5.3. Поетичке основе нове лирске парадигме.....	197
5.4. Естетска преоријентација ка семантичком и симболичком богатству дијалекатског говора у светлу развоја <i>стварносне прозе</i> .....	200
5.5. Књижевноуметнички потенцијали ровачког идиома .....	202
5.6. Судар усмене и писане културе: жижна тачка ровачке поетике .....	204
5.7. Навирање црногорских горштака: статус и положај лирског субјекта .....	206
5.8. <i>Бескрајни спискови</i> – Бећковићев поступак набрајања .....	207
5.8. Дијалектална поезија и песничка модерност.....	209
5.9. Постанак ровачког универзума – композиционо-структурне одлике збирке <i>Рече ми један чоек</i> .....	211
5.10. Опрезност и страх: корен ровачке вештине довијања.....	212
5.11. Камени свет црногорских брда: основе горштачког етоса .....	214
5.12. Ишчезнуће црногорског херојско-патријархалног морала са хоризонта савремености.....	215
5.13. Ровачки фатализам: „Судбина Крста Машанова”.....	217
5.14. Три морална становишта: <i>ми, ви, они</i> .....	219
5.15. <i>Они</i> – последњи стадијум моралног извитоперења .....	220
5.16. Бећковићев смех: иронија, хумор, сатира.....	223
6. <i>Међа Вука Манитога</i> – други чин ровачке трагикомедије.....	225
6.1. Поетички континуитети и стваралачке новине.....	226

6.2. Ровачка недођија: свет на граници светова .....	229
6.3. Црногорски култ <i>лепог говорења</i> и легенда о ровачком прапочетку.....	232
6.4. Ровачка кућа – гроб у камену.....	235
6.5. „Богојављење” – фреска црногорског живота.....	239
7. <i>Леле и куку</i> – последњи круг у Ровцима .....	243
7.1. Песничка апотеоза Петра II Петровића Његоша.....	244
7.2. Поезија Матије Бећковића у светлу Његошевог песничког наслеђа .....	246
7.3. Модерна употреба десетерачког стиха .....	248
7.4. „Лелек мене” – хроника моралног опадања .....	250
7.5. „Вучја тужбалица” – <i>археолошко</i> истраживање дијалекталног говора и традиционалне културе.....	254
7.6. Ровачки прилог еволутивним токовима српског послератног модернизма.....	255

<b>БРАНИСЛАВ ПЕТРОВИЋ</b> .....	257
1. Рана поезија – Аркадије у светлости позоришних и књижевних позорница.....	257
2. <i>Моћ говора</i> – поетичка иницијација Бранислава Петровића .....	259
2.1. Прва збирка – у прави час .....	259
2.2. Композиционе одлике и тематска усмерења Петровићевог лирског првенца.....	260
2.3. Између <i>синдикално-шатровачког Орфеја</i> и <i>ретко талентованог барда</i> – токови књижевнокритичке рецепције ране поезије Бранислава Петровића.....	261
2.4. Значај објаве <i>Моћи говора</i> у ширим књижевноисторијским оквирима.....	266
2.5. Демиијуршка снага живе речи и непролазна радост чуђења: стваралачке игре Бранислава Петровића .....	268
2.6. Ступање <i>људи</i> на лирску позорницу: зачеци Петровићеве поетске <i>антропологије</i> .....	272
2.7. Тријумф <i>људи љубавника</i> : „Прва песма човекова” .....	277
2.8. Добровољни прилог историји једне љубави .....	281
2.9. Елегични ратници и фудбал са Хераклитом.....	283
2.10. Генерали и капетани под командом љубави .....	288
2.11. Мангупчић без оружја у окршају с морем.....	290
2.12. Како се једе лубеница? Аутопоетички стихови Бранислава Петровића .....	290
3. <i>Граддилиште</i> – коб лирског неимарства .....	292
3.1. Књижевнокритички пријем Петровићеве друге збирке песама .....	292
3.2. Композициони поредак <i>Граддилишта</i> .....	294
3.3. Неоавангардни импулси .....	295
3.4. „Ватра наоружана цветом” – вергилијевски водич кроз кругове <i>Граддилишта</i> ....	295
3.5. Светковина чекића, мистрија и труба .....	296
3.6. „Зидање Скадра”: фолклорно-симболички темељи <i>Граддилишта</i> .....	298
3.7. Градитељи: кључари универзума .....	301
3.8. Човек – <i>витез света</i> и празник међу бићима .....	303

3.9. Поетскофилозофска открића, уз шољу чаја .....	307
3.10. Фасцинација рођењем: виталистички ентузијазам и модернистичке апорије ....	309
3.11. <i>Чудо ероса и ерос чуђења</i> .....	310
3.12. Срце новог света: додир антропогоније и космогоније .....	312
3.13. Браћа по авангардној линији: Бранислав Петровић и Растко Петровић .....	314
3.14. „Песма јапанског војсковође” – први поглед у демонизовани људски лик .....	315
3.15. Лирске разгледнице „Са путовања” .....	316
3.16. Метапоетско-лудистички епилог <i>Градилишта</i> .....	316
4. <i>О проклета да си улица Риге од Фере</i> – поетичко <i>чистилице</i> Бранислава Петровића .....	318
4.1. Нова фаза поетског стваралаштва .....	318
4.2. Предосећање будућности – <i>црна пруга</i> трагичке осећајности .....	321
4.3. Понор угашене крви .....	329
4.4. Тамни вилајет постојања: тајне запретене иза бледог чела .....	332
4.5. Пројављивања божанске инстанце на стамнелом хоризонту Петровићеве поетске имагинације .....	335
4.6. „Освајање Аустралије”: <i>непредвидљиви су путеви човечји!</i> .....	337
4.7. „Весели, сулуди ужас” – Петровићеве песнички прилози за историјски портрет античовека .....	338
4.8. Цареви и себри – детронизација националних митова .....	343
5. <i>Предосећање будућности</i> – ковитлаци песничке судбине .....	346
5.1. Критичка рецепција нове песничке збирке .....	346
5.2. Метафизичка нада и цинични смех: раслојавања песничког бића .....	348
5.3. Фрушкогорски јесенописи и кафанске руминације: неоромантичарска лутања лирског субјекта .....	353
5.4. Лутање Млечним путем: лирска <i>есхатологија</i> Бранислава Петровића .....	354
5.5. Света Жена – <i>источнице</i> Бранислава Петровића .....	356
5.6. Ерос с онога свијета .....	357
5.7. Од срца срцу: поезија у доба кардиохирургије .....	359
5.8. Мамурлук и <i>последњи дани</i> – лирска чежња за непостојањем .....	361
6. <i>Трагом прах</i> – поезија изгнаних метафора .....	365
6.1. Ламент над људском судбом .....	365
6.2. Реч критике о <i>плачу</i> песника .....	367
6.3. „Ту крик човеков не помаже”, али рука „Бескрај обделава”: лирска исходишта сусрета са ништавилом .....	368
6.4. „Ово је слово о бесмртности”: Петровићева песничка <i>проповед</i> .....	369
6.5. Прах и трепет: коначни пораз лирске егзистенције .....	371
7. <i>Све самљи</i> – лирски (само)разговор о угашеним световима .....	373
7.1. Меланхолични часови сећања: берба горких плодова животног искуства .....	373
7.2. <i>Детиња повест</i> – рађање поетске самосвести .....	374

7.3. Призрак епифанијског искуства: апотеоза земљоделца.....	377
7.4. Завршни такт: <i>моћ ослушкивања</i> .....	378
<b>ЗАВРШНА РЕЧ</b> .....	381
Поетичка прожимања Љубомира Симовића, Матије Бећковића и Бранислава Петровића ...	381
<b>ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА</b> .....	407
Извори .....	407
Литература .....	410

## УВОДНА РАЗМАТРАЊА

### Поетички статус Љубомира Симовића, Матије Бећковића и Бранислава Петровића у покушајима књижевних историчара да опишу токове развоја српске послератне поезије

Да би се књижевноисторијски довољно поуздано размотриле и на релевантан естетски начин процениле улоге Љубомира Симовића, Матије Бећковића и Бранислава Петровића у сложеним и завојитим токовима развоја српске послератне поезије, неопходно је истраживачки се разабрати у читавим колоплетима поетичких кретања којима су прве деценије друге половине двадесетог века биле испуњене. Након година великог ратног метежа и потоњег релативно краткотрајног периода строге политичко-идеолошке контроле литерарног живота, уследило је доба у којем су, упоредо са распламсавањем књижевних полемика, догматски устројени гласови социјалистичког реализма били поступно потискивани обновом старијих сентименталних, неоромантичарских и надреалистичких струјања, али и заснивањем нових модернистичких концепција. Премда се у комплексној динамици поетичких превирања могу распознати или барем наслутити развојне линије неколико водећих естетских опредељења, важно је имати у виду да путању послератне књижевне еволуције, како истиче Јован Деретић, нису обликовале јасно дефинисане школе и правци, већ скупине различитих стваралачких индивидуалности (в. 2007: 1149). Напори историчара књижевности да разуђене песничке токове и полифонију поетских гласова поделе у етапе или фазе, разврстају по генерацијама или сагледају кроз сочиво крупних и прекретничких повесних догађаја, нису били узалудни јер су пејзаж једног литерарног раздобља чинили прегледнијим, али се нису показали ни сасвим поузданим, због тога што се ауторске поетике често измичу одабраним критеријумима класификације, те у свакој периодизацијској подели нужно пребива и незанемарљив удео произвољности.

На самом почетку седме деценије двадесетог века, у рано доба када Љубомир Симовић за собом има тек једну књижицу *Словенских елегја* (1958), а Матија Бећковић и Бранислав Петровић се повремено поетски оглашавају на страницама неколиких литерарних часописа, Мирослав Егерић је у *НИН*-у 1960. године објавио један књижевноисторијски антиципативан и индикативно насловљен текст: „Љубомир Симовић – Бранислав Петровић, покушај паралеле”. Не покушавајући да прикрије поетичке разлике које су се на евидентан начин испољавале у почетним објавама ових песника – јер се код првог „традиција чисте мелодијске линије” спојила са „модерно раскриљеним сензибилитетом” и резултовала „песмама ванредне свежине, ретке музикалности и смисла за меру”, док се други слободно препушта импулсима „незграпн[е], дивљ[е] и местимиц[е] мутн[е] духовност[и]” коју употпуњује не само елементима гаменског хумора већ и једном потиснутом носталгијом „за животом који се узима пуним устима” (1963: 245–250) – Мирослав Егерић је у појави Љубомира Симовића и Бранислава Петровића, чију поетику изнутра повезује чињеница да се не труде да буду „песници с форсираном супериорношћу контемплативца” (245), наслутио могућност сензибилитетског освежења и језичке обнове савремене лирике.

Две године касније, исти критичар ће због стихова *Вере Павлодољске* (1962) у којима је поетски испољено „враћање изворима чисте воде, лепоти једноставног

људског говора” Матију Бећковића прогласити спремним да се прикључи „гозбен[ом] стол[у]” наше најновије поезије, за којим већ седе Љубомир Симовић и Бранислав Петровић (1962: 6). Према нашим увидима у текућу критику тога времена, овај Егерићев приказ представља први текст у којем су наречена три песника сагледана као припадници својеврсног поетичког братства. Међутим, у књижевнокритичким приказима писаним поводом потоњих збирки ових стваралаца, Симовић ће чешће бити самераван са ауторима ближим неосимболистичкој осећајности, попут Милована Данојлића, Божидара Тимотијевића и Драгана Колунџије (в. Мирковић 1961: 10), док ће друштву Матије Бећковића и Бранислава Петровића уместо творца *Словенских елегија* чешће бити придруживани Вито Марковић и Божидар Шујица (в. Вукадиновић 1962: 16; Бандић 1962: 2; Тенжера 1963: 11).

Са каквих разлога су се током шездесетих година Матија Бећковић и Бранислав Петровић у оку књижевне критике усталили као својеврсни поетички двојац?<sup>1</sup> Најпре због тога што су их критичари због поетског упошљавања говорног језика, изразитог реторичког набоја и нагло стечене популарности готово хорски називали естрадним песницима, а према њиховим песмама се неретко опходили као према уметнички мање вредној поезији, која је, будући скројена за потребе наступа пред публиком, намењена за јавно извођење, слушање и забаву, а не за помно и озбиљно читање у самоћи.<sup>2</sup>

Често упоређивање поезије ова два песника навело је поједине критичаре да у неколицини Бећковићевих песама уоче не само поетичко угледање већ и плагирање Петровићевих стихова. Не узимајући у обзир чињеницу да је аутор *Метка луталице* склон поигравању језичким изразима и хумористички интонираном спрезању алузивних веза са стваралаштвом других књижевника, критичари попут Мирослава Егерића (1963: 9), Богдана А. Поповића (1963: 5–6) и Радета Брајовића (1963: 17) нису се устезали да овог песника оптуже за недозвољене поетске позајмице и различите облике изражајног кривотворења. „Слегнимо, овај пут, и ми раменима”, поручиће Богдан А. Поповић, „(уместо да кажемо: Но, но, дечаче... То није лепо) и покушајмо да пожелимо младом песнику сређивање утисака и једно опште сталожеење” (1963: 6).

Према новим песничким струјањима, чијим су весницима проглашавани Матија Бећковић и Бранислав Петровић, текућа књижевна критика имала је вредносно амбивалентан однос. Истичући да њихова комуникативна, животна, „гласна, па понекад чак и урнебесна вокација ничим не гарантира поетску вокацију што нам је пружа на пример херметичност једног Малармеа или Валерија”, Бранимир Донат се најпре запитао није ли такво песништво неопходно „да нас поново увјери у могућност постојања поезије и лиричности у сферама, које већи дио наше, и не само наше поезије, презире”, а потом и закључио да би Бећковићево и Петровићево естетско опредељење у другим књижевноисторијским околностима било можда и промашај, али је „као непосредна реакција на поезију целомудрености, лажне церебралности или најодурније плачљивости [...] апсолутно прихватљив[о], шта више у овом тренутку чак и нужн[о]” (1963: 7). Оптужујући Милосава Мирковића да протежира песнике који „најбоље снаге троше у нарцисоидном поигравању превазиђеним облицима”, критички изразито

---

<sup>1</sup> В. Вукадиновић 1962; Бандић 1962; Мирковић 1962; Петров 1964. О паралелном поетском развоју Матије Бећковића и Бранислава Петровића, то јест о линијама њихових поетичких сродности, али и тачкама стваралачког размимоилажења видети у: Аврамовић 2012.

<sup>2</sup> В. Егерић 1963 (1960); Поповић 1963; Бандић 1963; Поповић 1964; Мирковић 1965; Крњевић 1965; Влајчић 1965; Стамаћ 1965; Кисић 1965; Ређеп 1965; Џацић 1996 (1965); Антонијевић 1966.

негативно настројени Веселко Тенжера у поезији Матије Бећковића, Бранислава Петровића, Божидара Шујице и Вита Марковића препознавао је само испразне риме, ноншаланцију, склоност ка надреалистичким каламбурима и баналност тенденциозно-шокирајућих слика (1963: 11).

Желећи да сумира кључне литерарне догађаје који су се одиграли у првим два деценијама по свршетку Другог светског рата и да иоле систематично прикаже главне правце савремене српске поезије, Света Лукић је 1965. године у часопису *Дело* објавио текст „Токови и струје у нашој данашњој књижевности”, из којег ће се касније изродити књиге *Савремена југословенска литература 1945–1965* (1968) и *Послератни српски песници* (1970). Истичући и сам да је предложена типолошка скала конфузна и провизорна, али засад једина и у оријентационом смислу корисна (в. 1968: 66), Лукић је претходних двадесет година књижевног живота на основу доминантних карактеристика и такозваних чворних тачака поделио на четири временски уједначена периода, који су били пресудно обележени најпре идеолошком унификацијом (1945–1950), затим бурним полемикама (1950–1955), потом стваралачким процватом (1955–1960), а на крају својеврсним стишавањем страсти (1960–1965) (в. 1968: 21). Говорећи, пак, о конкретним поетичким тенденцијама, овај критичар је побројао неколико главних књижевних струја, попут традиционализма, раног модернизма, надреализма и социјалистичког реализма (в. 1968: 66), док је литерарне ствараоце начелно разврстао у три генерације: *пругашко-кубикашку, резервну и естрадну* (1973: 139).

Због недовољно јасних критеријума класификације и извесних терминолошких недоследности Лукићу није пошло за руком да на прегледан и поуздан начин ослика панораму послератног књижевног развоја. Његов кључни допринос представља установљавање појма *социјалистичког естетизма*, којим је означио коначан исход модернистичке борбе против литерарног догматизма, вођене у име слободе књижевног изражавања. Наиме, послератни обновитељи модернистичког становишта успели су да се изборе за једну несубверзивно устројену стваралачку концепцију, која је била довољно смела да се одупре сваком покушају идеолошког уплитања у аутономију естетског израза, али и семантички довољно неодређена да ниједном својом речју не доводи у питање владајући комунистички поредак. Имајући можда у виду запажање које је Живорад Стојковић још 1951. године изнео у забрањеној брошури *О једном ћутању у књижевности*:

Обично се мисли да је књижевност била режимска само онда када је са темпираном патетиком и оперетском ведрином идеализовала стварност социјалистичке изградње; а зар књижевност није „режимска” и сада по тој својој лојалној неутралности у борби коју је револуција започела са самом собом (1996: 35),

Света Лукић је – сасвим у духу опаске Елија Финција да је „Југославија мала земља и економски и просторно, а има најапстрактнију књижевност од свих других могућих земаља” (в. Петровић 1962а: [3]) – феномен социјалистичког естетизма дефинисао као:

програм политички лојалне и неутралне, естетизантне књижевне уметности, која нема и не може имати бројнију публику, која нема ширега одјека у друштву; али има своје оправдање и [...] даје дела вредна пажње (1968: 200).

Сматрајући овај термин необичним, духовито скованим и привлачним, Александар Илић је две деценије касније ипак указао да би „најпогоднији израз за одвајање писца и уметника од историјског, друштвеног и политичког био – социјални ескапизам” (1989: 55).

*Резервном генерацијом* или *генерацијом у сенци* Света Лукић је назвао ону групу песника што се појавила када су „главне битке за слободу стваралаштва и за модерну литературу већ биле добијене” (1973: 151). У круг интелектуалних стваралаца који припадају овом нараштају убројао је Ивана В. Лалића, Јована Христића, Борислава Радовића и Бранка Миљковић, док је у скупину песника инспирисаних класичним лирским принципима сврстао Душка Трифуновића, Божицара Тимотијевића, Милована Данојлића и Драгана Колунцију. Руковођен поетички недовољно кристализованим критеријумима, Лукић је у окриље резервне генерације укључио песнике попут Хусеина Тахмишчића, Вука Крњевића, Велимира Лукића, Мирјану Стефановић и, што је за наше истраживање најважније – Љубомира Симовића. Признајући да је „тешко одредити хронолошку границу” (1973: 152) између *генерације у сенци* и представника такозваног новог таласа, овај критичар је носиоцима трећег нараштаја сматрао Виту Марковића, Бранислава Петровића и Матију Бећковића, у чијем је стваралаштву препознао директну побуну „против херметичности, хипертрофираног интелектуализма, кабинетског схватања поезије; најзад против песништва које је без публике, само себи публика” (1973: 152). Ради се, закључиће Лукић, о ствараоцима који су „у прво доба писали комуникативну лирику”, али су „често празним нарцисизмом лако спадали на ниске гране стихотворства” (1973: 153).

Поткрај шездесетих година и Мухарем Первић је уводним пасажима есеја „Бранислав Петровић или одбрана света” покушао да оцрта главне путање развоја српског послератног модернизма. Сврставши у оквире *треће линије* велику групу поетички веома разноврсних песника, као што су: Бранко Миљковић, Борислав Радовић, Велимир Лукић, Божицар Тимотијевић, Милован Данојлић, Љубомир Симовић, Божицар Шујица, Драган Колунција, Павле Поповић, Мирјана Стефановић, Бранислав Петровић и Матија Бећковић, Первић је, попут Свете Лукића, нагласио да на полазну позицију ових стваралаца пада „светлост али и сенка песника прве линије”, који су се, ослободивши поезију „утилитаризма и прагматизма”, изборили за „еластичнију, естетичнију дефиницију” поетског стварања (1973: 632, 633). Поименце побројане „младе поете настоје да свом песниковану врате карактер и ритуал еминентно песничке авантуре бодлеровског, рембоовског, дисовског или давичовског типа”, покушавају да стваралачки оживе искуства „надреализма, симболизма, футуризма”, али трпе прекоре због некомуникативности и показују колико је слобода „плодоносна, али и опасна и заводљива. Нарочито када се наслеђује” (1973: 636–637).

Помало, међутим, збуњује што је уз песнике нареченог естетског опредељења Первић сврстао и ствараоце попут Мирјане Стефановић и Бранислава Петровића, који од својих поетских почетака испољавају не само „замор поезијом духовног максимализма и ониричке инспирације”, већ и жељу да књижевност ослободе „наноса перверзне мисаоне суптилизације, иза које се крије помањкање дара за живљење” (1973: 638). Обнављајући представу „о песнику кога обожаваоци носе на рукама као филмску звезду или спортског аса”, и претварајући митинг у место подесно како за политичку тако и за „песничку проповед”, Бранислав Петровић ће, како сликовито дочарава Мухарем Первић, напустити свој имагинарни кабинет и изаћи на улицу, градилишта и стадионе, док ће се Матија Бећковић, жељан гласног обраћања окупљеној публици, једном шаљивом досетком преметнути у Заратустру (1973: 638–639). Реч је, закључује овај критичар, о поезији која поново постаје догађај, „готова да плати цену свог повратка читаоцима” (639).



Читав низ песника које је Мухарем Первић сместио у одвећ широко засноване оквиру *треће линије*, Предраг Палавестра ће, уважавајући разноврсност њихових поетских концепција, поделити у две скупине поетички диспаратних стваралаца. Сагледавајући токове развоја новије српске поезије двоструком оптиком: у светлу етапних промена, али и у визури смене генерација, овај књижевни историчар је послератну обнову модернизма, до које је дошло након социјалистички интонираних ратничко-градитељских заноса и ревитализације неоромантичарски надахнуте струје мисаоног лиризма, одредио као трећу етапу песничког развитка, док је њене главне представнике, Васка Попу и Миодрага Павловића, самеравао у контексту прве поратне генерације (в. Палавестра 2012: 194–215). Према оваквом начину периодизовања, песници другог нараштаја, попут Ивана В. Лалића, Борислава Радовића, Велимира Лукића, Јована Христића, Хусеина Тахмишчића, Вука Крњевића, Божидара Тимотијевића и Бранка Миљковића, уврштени су у домен четврте етапе стваралачке еволуције, односно у поетичку фазу обележену негацијом романтичарске осећајности, суздржавањем емоција, естетизмом, култом чисте поезије и израженом склоношћу ка интелектуалним и ерудитним песмама стилизоване апстрактности (в. 2012: 216–217).

Наредну, пету фазу – коју чине Љубомир Симовић, Матија Бећковић, Бранислав Петровић, Милован Данојлић, Душко Трифуновић, Јасна Мелвингер, Мирјана Стефановић, Божидар Шујица, Вито Марковић, Драган Колунџија, али и такозвани песници-сељаци попут Србислава Митића и Добрице Ерића – Палавестра је, истичући да је реч о групи стваралаца лишених „чврстих спона, које би их изнутра повезивале”, начелно одредио као својеврсну реакцију на високи артизам и интелектуалну херметичку ерудитног песништа њихових једва коју годину старијих претходника (2012: 226). Понављајући поједине интерпретативне ставове које је о нареченим песницима раније изнео Света Лукић, Предраг Палавестра у представницима треће генерације поратне поезије није уочио само жељу за ослобађањем књижевности од целомудрености и интелектуалне афектације, већ и недостатак опште и песничке културе, због чега су њихове песме при спуштању са апстрактних неосимболистичких висина исувише често падале „на ниво празне реторике, вербализма и тривијалности” (2012: 226).

Овај историчар, међутим, сматра да припадницима пете етапе вредност расте када се понаособно подвргну критичкој анализи, јер „њихове стваралачке индивидуалности тада долазе до пунијег изражаја, па се у општем шаренилу лакше наслућују контуре целовитијих личности” (2012: 227). Због склоности ка суптилним поетским уобличавањима „трагичних тема пролазности, смрти и заборавља”, Палавестра ће Љубомира Симовића прво истаћи као настављача струје мисаоног лиризма, „којој су, сваки на свој начин, одређене доприносе дали песници претходног нараштаја, пре свега Миљковић, Лалић, Крњевић и Тимотијевић”, да би потом нагласио како су га неговање природне једноставности израза и протест против претеће дехуманизације света одвели до једне ангажоване визије рата изражене песмама *Шлемова* (2012: 227).

Разликујући га од Симовића, Палавестра Бранислава Петровића одређује као песника који се – оштро супротстављен не само лажним романтичарским заносима, већ и уздржаној красноречивости, артифицијелној дотераности и стилизованој мисаоности – „нашао међу првима који су приступили обнови песничких вредности обичног говора” (2012: 231). Руковођен нареченим естетским опредељењем, а склон екскламацији, духовитим каламбурима и изазовним асоцијацијама, Петровић је задобио физиономију ствараоца „који се лакше и присније прихвата кад своје стихове казује с говорнице него када се открива у прибраности и тихој самоћи” (231).

Лик главног поетичког сродника Бранислава Петровића Палавестра је препознао у Матији Бећковићу, чија „ведра љубавна поезија није лирска и интимистичка, већ отворена, звучна, духовито реторична и неконвенционална”, уз критички негативно интонирану напомену да његови „урбани облици говорног језика” не нуде ништа више од „пенушаве песничке елоквенције” (231). Збирком *Тако је говорио Матија Бећковић* је, сматра овај историчар, „избио на чело невелике, али гласне групе естрадних песника, чије се присуство више осећало у јавном животу него у књижевности” (231).

Предраг Палавестра је, како видимо, сложени рељеф савремене поезије проматрао поетички нијансираније од Свете Лукића и Мухарема Первића, али будући да временски опсег његових књижевноисторијских испитивања досеже само до почетка седамдесетих година, стваралачки портрети Љубомира Симовића, Матије Бећковића и Бранислава Петровића нису могли бити сагледани на потпунији начин.

Сумирајући 1977. године резултате до којих су, трудећи се да установе периодизацијску схему развоја поратне поезије, досегли Света Лукић и Предраг Палавестра, Богдан А. Поповић је указао да су класификацијски термини попут нараштаја, етапе и таласа прилично условни, али и истакао да су Матија Бећковић и Бранислав Петровић „располагали извесним бројем, по себи вредних, особености које су у тадашњу ситуацију наше поезије унеле нови дух и нови квалитет” (1977: 36). Њихов естетски програм се у почетку заснивао на наглашеном протесту против херметичности поезије, „тежњ[и] да одговоре традиционалним представама о песнику који треба да буде савест друштва”, „потреб[и] да се наметну интересовању публике, па и средствима публицитета”, као и обнови „вредности тзв. обичног говора и обичне теме” (36). Међутим, у њиховом даљем поетичком развоју од „активистичког принципа остало је веома мало”, јер се Бећковић у потоњим збиркама окренуо испитивању могућности модерног песничког третмана једног архаичног и конзервираног дијалекатског говора, док се Петровић све израженије посвећивао меланхолично интонираним поетскофилософским промишљањима о проблему људске пролазности и феномену смрти. Данас су то, закључује Поповић, „зреле песничке личности, суочене са озбиљним стваралачким, животним, па и филозофским питањима” (36).

На овом месту важно је поменути на који је начин Љубомир Симовић током седамдесетих и почетком осамдесетих година сагледавао поетичке новине које су у токове поратног песништва унели његови не само генерацијски него и стваралачки сродници – Бранислав Петровић и Матија Бећковић. У интервјуу датом *Књижевним новинама* 1981. године, овај песник је истакао да његов песнички круг изнутра повезују пре свега одблесци поетске самосвести, односно снажно уверење „да се судбина поезија решава првенствено и искључиво у самој поезији, да она не зависи од наклоности друштва, него од стваралачке снаге и храбрости песника” (2008а: 23–24). Пишући предговор збирци *Предосећање будућности* (1973), Симовић је Бранислава Петровића представио као песника који је, пружајући отпор доминантним неосимболистичким тежњама ка литераризовању и академизовању песничког света, стваралачку пажњу усмерио ка обичном човеку, говорном језику и свакодневном животу, и тим „поновним варваризовањем” књижевоуметничког израза успео да обнови традицију поетске комуникативности. Сличну поетичку оријентацију Симовић је препознао и у поетским творевинама Матије Бећковића. У есеју објављеном као поговор књизи *Међа Вука Манитога* (1976), овај песник и критичар је аутору ровачких дијалекталних поема приписао улогу ствараоца који у токове савременог песништва уноси новине тако што се поетички непожељним утицајима поезије дистанциране од ширих читалачких кругова

опије ревитализовањем интересовања за вуковску традицију и усмену књижевност, а језику засићеном густом метафоричношћу помало пркосно супротставља повратком изворном и непосредном народном говору (2008б: 572–573).

Сложена поетичка кретања којима је током шездесетих и седамдесетих година утиран главни пут развоја савремене српске поезије, Јован Деретић је сагледао у ширем књижевном контексту крупних еволутивних промена тадашњег романескног и приповедачког стваралаштва. Наиме, као што су заступници „стварносне прозе”, то јест „новог стила” или „обновљеног реализма” – чији се корени наслућују већ у делима Миодрага Булатовића и Живојина Павловића, развијенији облик уочава у раним романима Слободана Селенића и Владимира Стојшина, а препознатљив уметнички израз препознаје у књигама *Живео живот Тола Манојловић* (1966) Моме Димића и *Кад су цветале тикве* (1968) Драгослава Михаиловића – пробудили „интересовање за регионалну тематику, карактеристичну фабулу и локалну анегдоту”, настојећи „не само да пружи верну слику савременог живота него и да ту слику пронађу у облицима живог говора”, тако су и песници тога доба, како запажа Деретић, желели да напусте затворени круг високо култивисаног стила и усавршене модерности, и да се, проговарајући „неизбрушеним, опорим језиком, аритмичким стихом и изразом у којем су све наглашенији рационални елементи, прозаизми и наративни поступци”, окрену реалном свету и поетички прилагоде „захтевима и очекивањима читалаца” (2007: 1150, 1164).

Насупрот Палавестриној периодизацији послератног песничког раздобља, према којој је Љубомир Симовић, иако близак стваралачком сензибилитету претходног нараштаја, смештен у оквиру наредне, гласније и темпераментније *генерације без лика*, Јован Деретић ће у *Историји српске књижевности* положај аутора *Словенских елегија* на известан начин вратити натраг на руб једног шире постављеног окриља неосимболистички и неокласицистички настројених песника. Уз Божидара Тимотијевића, Драгана Колунцију, Милована Данојлића и Вука Крњевића, поменути историчар ће и Љубомира Симовића уврстити у, прецизније речено, ред књижевника који припадају Миљковићевом нараштају, али се од тог поетичког круга разликују по томе што се њихове „интелектуалне тежње преплићу [...] с неким традиционално поетским елементима, као што су осећање за стварни живот, емоционалност, музикалност стиха, спонтаност израза” (2007: 1174). Реч је заправо о песницима који се, према Деретићевом схватању, поступно стваралачки еманципују од магнетски привлачног неосимболистичког песништва, а затим новим поетским акцентима прикључују преоријентацији „српске поезије према земљи и народу, која је дошла после замора од апстрактности и универзализма модерниста” (1175). Настављајући путању описаног естетског кретања формираће се рустикална струја такозваних песника-сељака, чијем кругу припадају Момчило Тешић, Србољуб Митић, Добрица Ерић и Милена Јововић, али и једна група модерних урбаних песника – стваралачки наклоњених живом говорном идиому, прозаизацији песничког израза, слободним поетским структурама, хумору и гротесци – у које Јован Деретић убраја Душка Трифуновића, Мирјану Стефановић и коначно: Бранислава Петровића и Матију Бећковића.

Говорећи о еволутивном луку савремене српске поезије, Петар Пијановић примећује да је превласт неосимболистичке осећајности подривана, с једне стране, интимном и сетном лириком која се на најрепрезентативнији начин артикулисала поетским гласом Стевана Раичковића, а са друге, громогласном естрадном поезијом, предвођеном фигуром Бранислава Петровића (в. 2012: 198). И раичковићевска и

петровићевска поетичка струја супротстављале су се семантички затамњеном песничком језику певањем „о темама које су блиске и ширем кругу читалаца” (198). Сврставајући Љубомира Симовића и Матију Бећковића раме уз раме са аутором *Моћи говора*, Пијановић напомиње и то да је рана поезија ова два песника баштинила поједине елементе неосимболистичке традиције.<sup>3</sup> Усмерен „на симболизацију конкретног и препознатљивог живота”, Љубомир Симовић није желео да радикализује поетичке поставке својих претходника и песме учини мутним и херметичним, већ се, закључује Пијановић, трудио да властити поетски исказ утемељи на читљивости и асоцијативности.

Из читавог низа претходно описаних покушаја књижевних историчара да поетички диференцирају песничке нараштаје и индивидуалним ствараоцима одреде прикладан естетски оквир, издваја се гледиште Михајла Пантића, који Љубомира Симовића, Матију Бећковића и Бранислава Петровића, заједно са Александром Ристовићем, Србом Митровићем, Иваном Гаћанским и Алеком Вукадиновићем најпре смешта у групу међусобно веома различитих поетских стваралаца – блиских неосимболистима „више по добу, него по духу” – а потом их, не покушавајући да њиховој поезији додели неку конкретну и књижевноисторијски устаљену стилску ознаку, назвао *песницима-усамљеницима* (1994: 8–9).

Одбацујући идеју да је поратне песнике могуће „дјелити према неким, хронолошки узетим генерацијама” и оспоравајући ваљаност разврставања стваралаца на основу поетичких тенденција, јер се покушаји класификовања поетских индивидуалности не могу ослободити произвољности и извештачености, Вук Крњевић је 1970. године изразио уверење да је у садашњем тренутку „најпотребније погледати како стоје неке темељне особине пјесничкога језика у послератних српских пјесника” (1973: 159). Руковођен овим прилично неодређеним поетичким критеријумом, Крњевић је Љубомира Симовића сместио у низ песника чије је стваралаштво на доминантан начин обележено утицајима фолклорне традиције, док је Бранислава Петровића и Матију Бећковића сагледао у контексту аутора који лирски поглед на свет утемељују на хумору. Читаоца нарочито збуњује Крњевићева одлука да есеј започет негирањем могућности утврђивања стваралачких тенденција оконча управо издвајањем три водеће савремене песничке тенденције (в. 1973: 166).

Сматрајући постојеће критеријуме класификовања и периодизовања послератне лирике недостатним, Тиодор Росић је, не постижући својим истраживањем резултат који би био значајнији од Крњевићевог, покушао да „на основу типологије начина казивања” савремене песнике разврста према томе да ли у њиховом изражавању доминира сликовни, глаголски, фантастички или иронички исказ (1988: 6). У поезији Матије Бећковића и Бранислава Петровића претеже, како примећује овај критичар, иронијски дискурс, док су у творевинама Љубомира Симовића наглашено присутни наноси фантастике, гротеске и хумора.

Иако у књижевноисторијским књигама и есејима Љубомир Симовић, Матија Бећковић и Бранислав Петровић нису увек сврставани у исти поетички круг, нити је уметничкој вредности њиховог стваралаштва придаван исти значај, у свести савремених критичара временом се ипак учврстило уверење да је поезија ових трију аутора након

---

<sup>3</sup> Овде је важно споменути да је, рецимо, Слободан Ракић у предговору Лукићеве књиге *Магла и лик* уврстио Матију Бећковића у круг неосимболистичких песника (в. 1984: 11).

засићења неосимболистичком поетском парадигмом на пресудан начин помогла модернистичкој осећајности да се изнутра обнови, успостави на новим темељима, и тако одржи свој, чинило се сасвим згасли, стваралачки жар. Стога не чуди што је 2012. године Јован Делић указао на неопходност поновног књижевноисторијског контекстуализовања поезије Матије Бећковића, и нарочито нагласио важност подробног истраживања њених поетичких сродности са песничким опусима Љубомира Симовића и Бранислава Петровића (в. 2012: 11), јер је реч о, како ће овај критичар у једном потоњем зборнику истаћи, поетским личностима којима је пошло за руком да функционалним упошљавањем фолклора, употребом хумора и гротеске, а нарочито поступцима стварања илузије живе усмене речи, језички обнове, жанровски разуде и тематски прошире поетички хоризонт савремене српске поезије (в. 2019а: 241–242). Овај рад би се стога могао сматрати својеврсним академским одзивом на наречене књижевнокритичке сугестије Јована Делића, односно покушајем да се покаже како су Љубомир Симовић, Матија Бећковић и Бранислав Петровић више од генерације или нараштаја, јер их изнутра у већој мери повезује поетичка сродност него хронолошка блискост, али мање од покрета, правца или песничке школе, јер збир њихових стваралачких самосвојности није обједињен никаквим заједничким програмом или манифестом. Рађањем и поетичким развитком ових песника начињен је важан и унеколико прекретнички импулс у сложенем процесу послератне књижевне еволуције.



# ЉУБОМИР СИМОВИЋ

## 1. *Словенске елгије*: тражење снажне и сирове речи, откриће лепоте сеоског гробља

### 1.1. Еротска обасјања у питомом окриљу природе и прохладном загрљају ноћи

Премда је Љубомир Симовић неколиким објавама у листу *Омладина* почео песнички да се оглашава већ током 1952. године, његовим правим лирским првенцима, како то сложено тврде и песник и књижевна критика, сматрају се: „Балада о обичном човеку”, објављена у *Младој култури* 1953. и „Епитафи са каранског гробља”, штампани у *Видицима* 1957. године. Оно што поменуте песме вредносно издваја од других раних поетских творевина, јесте чињеница да је у њиховим стиховима, мада не у тренутку објављивања већ знатно касније, Симовић препознао оно за чим је у младости и у доба сазревања стваралачки највише жудео – знаке јединственог гласа песничке властитости. Присећајући се свог дефинитивног уласка у свет књижевности, песник ће неколико деценија доцније сликовито посведочити:

У тим песмама сам напишао онај кончић који ће ме касније довести до књига *Уочи трећих петлова*, *Видика на две воде*, *Источнице* или *Горњи град*, али ја тог кончића нисам одмах био свестан, нисам га чврсто ухватио, испустио сам га, па сам дуго лутао лево и десно, и требало ми је прилично много времена да се тим песмама вратим, и да схватим да се у њима налази мој прави глас, и мој прави почетак (2005: 38).

То су уједно и разлози због којих управо „Балади о обичном човеку” и „Епитафима са каранског гробља” у свим књигама изабраних песама Љубомир Симовић доследно додељује повлашћено челно место.

Када је 1958. године, прегнућем Клуба ужичких студената, дакле ван оквира водећих књижевних центара и без помоћи великих издавачких предузећа тога времена, објављена прва књига Љубомира Симовића – танка и скромно уређена свешчица *Словенских елгија* – књижевнокритичка јавност ју је дочекала махом позитивним оценама.<sup>4</sup> Критичари су, разуме се, на различите начине приступали просуђивању садржаја ове збирке, али им је заједнички утисак био да поједине песме у савремени књижевни тренутак уносе незанемарљив импулс својеврсне поетске свежине и здравља, јер су у њима стилизоване: „жеља за животом” (Б. П. 1958: 4), „жудња за физички радосним и једноставним животом” (Егерић 1958: [13]), „детињска раздраганост пред стварима и животним облицима” (Егерић 1959: 12), „осећање једне здраве и тако путене љубави” (Бећковић 1959: 392). Ваља приметити и то да су издвојеним интерпретативним нагласцима обележене управо оне одлике раног Симовићевог певања којима се овај песник, како увиђају тадашњи критичари, удаљавао од устаљених и маниристичком употребом истрошених појава савремене поезије и уметнички рђавих преокупација

---

<sup>4</sup> Пишући 1962. године критички приказ Симовићеве друге збирке – *Веселих гробова* (1961), Милосав Мирковић узгредно напомиње да је реч о песнику о којем се „данас са разложним симпатијама говори у књижевним круговима и књижевној штампи уопште” (1966: 413).

његових вршњака, то јест од: „ламентација, тенденциозне хераклитовске помрчине”, „анемичне и урбанизоване градске поезије, претежно церебралне и кабалистичке” (Егерић 1959: 12), као и „ритмике празнозвучећих стихова” (Милосављевић 1959: 6).

Први од укупно три циклуса („Лето”, „Епитафи, „Смисао песме”) који сачињавају *Словенске елегije*, отвара се подужом шестоделном песмом, насловљеном као и сам циклус – „Лето”. Крећући се стиховима згуснуте метафорике и на моменте сасвим мутних значења, читалац постепено разазнаје обресе основне лирске ситуације, саздане од низа интензивних плотских доживљаја љубавног пара, упризорених у сензуално подстичућем окриљу природе и ноћи. Ноктурална амбијентација, близина „набрекле” реке, тајновити мириси бујних ливада и зачудни звук кише у мраку борове шуме, чине да се опевана путена уживања лирског субјекта и драге – додатно динамизирана пропламсајима ватре и ћудљивим налетима ветра – преобразе у искуство егзистенцијално дубље, а смисаоно узвишеније од приземности пуког телесног задовољства, и да, у извесној мери, задобију чак и призыв мистичког еротског догађаја.

Из сусрета лирског субјекта изразито отворене чулности са светом који је богат сензацијама проистиче својеврсна драматика опеваних чувстава.<sup>5</sup> Отуда основни доживљај природе није толико подстакнут статичношћу посматраних призора колико силовитошћу енергије што се из ње штедро исијава и динамично распростире: „*Фијучу и бију у усијан труп / небеса [...] / Гори у глави небо [...] / Пренуше нас класје и расањени пси*” (Симовић 1958: 7; курзив Н. К.). Упоредо са интензивним доживљајем природног окружења, и дискретни еротски мотиви се постепено отварају ка слободнијим приказима сензуалне устрепталости, а врхуне у тренуцима разобручене страсти и усијаним моментима пожуде: „*Дубоко у ждрело осетићу врх твоје дојке / крикнућеш тихо између два задихана / пољупца*” (1958: 10).

Тело пријемчиво за сваковрсне спољашње дражи и истанчана осетљивост за суптилна кретања у природи, учинили су да се лирски субјект, обузет снажним навирањем утисака, изнутра раслоји, и да доживљену метаморфозу потом огласи осећањем стопљености са елементима света у којем се обрео: „*ту где се претвараш у дрво у језеро у зрак*” (1958: 7). Уроњеност бића у дубље токове природе пресудно је одредила начин на који песнички субјект доживљава раскрыљену женственост драге. Лепоту њеног тела и гласа низом метафора и поређења – у чијој би се изражајности могла препознати неупадљива алузија на карактеристичну љубавну реторику којом је у „*Песми над песмама*” исказана задивљеност пред телесним дражестима вољеног бића – лирско Ја ће саобразити са елементима природе и космоса: „*трбух ти је мали добош, јабука зрела, / најлепша наранџа у обилном роду, / округли пламен, Месец, звезда врела*”, „*Кожа ти је ко ваздух после кише, опор, / глас ти је пловећа звезда у надземљу*” (1958: 7, 8). Због тога „*нећемо погрешити ако кажемо да је апологија лета, плодова, зрења и мириса, у исто време, и апологија жене, њене свежине, мекоће и плодности*” (Ђорђевић 1982: 61).

---

<sup>5</sup> Часлав Ђорђевић побраја чиниоце опажајног богатства лирског субјекта: „велику улогу играју и разнородне сензације – визуелне, акустичне, мирисне, густативне и тактилне. Посебно су наглашене визуелне, слушне и оне везане за чуло мириса. Од првих ’гори у глави небо’, од других тело постаје ’усијано’, а од трећих ’крваре ноздрве’. Феноменологија мириса и њихово дејство на субјекат доведени су до пароксизма: *мирише стабло, вода, олуја, мирише облак, гласови, мирише ватра, ноћ*” (Ђорђевић 1982: 20).



Еротска опијеност љубавног пара као да је, замутивши и растворивши границу која дели унутрашњи од спољашњег света опеваних лирских бића, природу у њима сјединила са природом око њих, те се елементи различитих и дотад раздвојених сфера сада слободно мешају и међусобно прожимају. Одатле и проистиче читалачки утисак да се упризорени љубавни чинови којима Љубомир Симовић започиње *Словенске елегије* не одвијају искључиво по законима воље појединца, већ и према неким несравњиво дубљим и елементарнијим, а од телесног нагона племенитијим принципима непатвореног витализма и природности.

## 1.2. Светлост и сенке Милоша Црњанског

У *Словенским елегијама*, и то више но у ма којој другој збирци Љубомира Симовића, иоле пажљив читалац час мутно наслућује и назире, а час јасно осећа и несумњиво распознаје како се упоредо са основним, младалачким и још увек недовољно поетички стабилним лирским гласом студента из Ужица, јавља на различите начине призвани глас и једног другог, великог али у послератном периоду идеолошки проказаног и отуда скрајнутог писца – Милоша Црњанског. Када већ у првој целини почетне шестоделне песме „Лето” уследи полустих: „и зорњаче се смркавају” (Симовић 1958: 7), у читалачкој свести нужно се рађа осећање да се у том часу не сусреће само са упечатљивим поетским мотивом ране Симовићеве лирике, већ и са једном нарочитом, стилско-поетички маркираном речју. Зорњача, још од *Дневника о Чарнојевићу* (1921), а посебно од гласовитог стиха из поеме „Србија” (1925): „У Србији, зорњачу тражим” (Црњански 2008а: 88), па све до последњег поетског остварења (написаног пре, али објављеног након *Словенских елегија*) – „Ламентата над Београдом” (1956/1962), представља један од тежишних и семантички најкомплекснијих симбола укупног стваралаштва Милоша Црњанског, те и једно од централних и изузетно знаковитих обележја његовог уметничког погледа на свет. Због тога је поменути Симовићевим полустихом, иако овлашно, мада не и неосетно, побуђена очигледна асоцијација на водећег писца српске авангарде.

Да се ова ненаметљива алузија није јавила ни случајно ни нехотично, потврђује катрен петог дела „Лета”: „о њено име свето слово / бачено у овај шумни дим / изједначава се са свим што видим / и сан и смрт и стражилово” (Симовић 1958: 11), у којем, сасвим непосредно, лирски субјект свесно евоцира, с једне стране, чувени фрушкогорски простор, а са друге, путањом неизоставне књижевноисторијске асоцијације, поетско и поетичко знамење Милоша Црњанског – поему „Стражилово”. Међутим, овим стиховима није само декларативно отпослат интертекстуални импулс ка познатој поеми, већ су и благим потезом у поље имплицитних значења дискретно уписане контуре кључног стражиловског песничког поступка. Наиме, као што су у поетској визији Милоша Црњанског тоскански крајолик и река Арно надвладани живим сећањем на фрушкогорске пејзаже и лепоту Дунава, над којима повремено залебди лелујава сен Бранка Радичевића, тако се и у Симовићевом лирском доживљају оно што субјект пред собом види и што му је, иако топонимски није конкретније одређено, у опажајном смислу *близу*, укршта и стапа са оним што му је физички далеко, али у осећајном значењу *блиско* – дакле са Стражиловом као чињеницом како животног тако и литерарног искуства. Управо у том лирском прожимању животних садржаја са књижевним чиниоцима, односно у амалгамисању егзистенцијалног и естетског

искуства, може се осетити пулсирање једног еминентно романтичарског поетичког настојања.

У овој збирци се надаље могу препознати многи и на различите начине обзнањени стражиловски поетички нагласци. Уочавају се, рецимо, у директној алузивности наслова „Јутро на Стражилову”; у луталачки стилизованом кретању лирског субјекта песме „Вредност промене”: „Лутам, жељан очинства” (1958: 32); у Одисејевој лирској реплици из „Касног лета: „Ја витак / у пену лежем” (1958: 17); потом у завичајној тематици „Повратка завичају”; или, пре свега, у преовлађујућем типу осећајности, у којем се на подлози изразите чулне истанчаности узастопно смењују дионизијска и елегијска расположења, виталистичке егзалтације и сетна сабраност мисли о смрти.

Није неопходан велики интерпретативни труд да би се уочила и друга, чак многобројна, места Симовићевих *Словенских елегија*, која су, мање или више упадљиво, осенчена поетичким ликом Милоша Црњанског. Такви су, рецимо, стихови песме „Стена”: „онога лишћа што прво почне да жути / напићемо се тихо као млека” (1958: 15), којима је карактеристичним сплетом мотива и одабраним типом поређења, дакле евидентним покретом својеврсне поетске мимикрије, опонашана препознатљива осећајност песника *Лирике Итаке*; или наслов „Панонске песме”, коме је додата експлицитна назнака поетичког подражавања: „По Милошу Црњанском”. У другој строфи ове песме сугерисани љубавни сусрет смештен је у окриље панонског пејзажа и угодни ноћни сеоски амбијент, чиме се раскрива доживљај властите позиције унутар ширег плана природе, који врхуни у неприкривеном одјеку суматраистичке идеје о чудној и тајновитој повезаности међусобно удаљених тачака земнога шара: „Лежимо у чулавом пласту / усред равнице усред неба у тами / и мислимо како сад неко негде у граду на / Ками / спава” (Симовић 1958: 29).

Завршница „Панонске песме”, међутим, открива и то да је носилац овог непосреднијег доживљаја природе и суматраистичког осећања света, заправо, стари Словен: „О жено легла у стоговља жута / што ли ми дрхтиш у планини плавој / – запева стари Словен и заћута” (Симовић 1958: 29). Смисао наведених стихова, нарочито у дотицају са значењем наслова збирке, експлицитно поручује да су елементарност и *мекоћа* словенског сензибилитета положени у поетичку основицу прве књиге Љубомира Симовића. Иако би се Симовићев словенски сентимент, на први поглед, могао разумети и као самоникла поетичка појава, чињеница да се управо у песми уз чији наслов стоји назнака „По Милошу Црњанском” семантички сплићу суматраизам и стари Словен ипак не може бити случајна и лишена интерпретативне знаковитости. Околност да је у есеју из 1960. године, Симовић Црњанског назвао „иланчанским Словеном” (Симовић 1960а: 2), указује да је у њему пребивала извесна осетљивост за словенофилску потку Црњансковог погледа на свет, изражену у многим делима, али нарочито отворено изложену у *Љубави у Тоскани* (1930). У овом поетском путопису свест о личној баштини архаичног словенског искуства представља путопишчев залог додиром са италијанским пределима и културом:

Мој мир и благост били су само тешка, прикривена забуна. Ишао сам за њима, одвојен и туђ, као да сам предводио све беднике Гогољеве и Словене. [...] Био сам једини Словен тамо. [...] Дошао сам, јер осетих једног дана јасно своју судбину Словенства, безмерну будућност што ме је слала у Тоскану (Црњански 2008б: 74, 80).

Посматрана у широј перспективи књижевноисторијских токова, прва збирка Љубомира Симовића, чији укупан лирски сензибилитет као да је сабран и сажето

изречен семантичком језгровитошћу насловне синтагме, указује се као песниково прикључивање живим пулсацијама самосвесног словенства унутар српске модернистичке осећајности. Словенски чинилац културноисторијског и уметничког саморазумевања снажно се испољио у авангардно доба, у којем, поред Милоша Црњанског, Растко Петровић пева: „Син сам Словена дивљих некада”, док Раде Драинац, иако лирски гласом вели: „Пљујем на ту фамозну словенску душу”, не пориче да је „Сав предан огромној словенској фаталности” (в. Хамовић 2018: 361–365).<sup>6</sup> Нови, послератни замах лирска артикулација свести о словенским аспектима културне прошлости добиће у идеји Бранка Миљковића да је потребно ослободити се „туторства хеленско-римске, романске симболистике која не одговара дубље паганској основи нашег сензибилитета” (Миљковић 1972: 261); потом у древним симболима што прожимају *Споредно небо* (1968) Васка Попе; затим у песмама *Велике скитије* (1969) Миодрага Павловића, које певају о историјском моменту ступања Словена у логосни свет хришћанства и писмености; или у мисли Десанке Максимовић о заједничком архаичном корену различитих словенских народа, којом је надахнут *Летопис Перунових потомака* (1976). Својом првом књигом, како видимо, и Љубомир Симовић је, готово антиципативно, заузео значајно место на обзорју све будније словенске самосвести унутар ширег склопа сложених поетичких меандара српског послератног модернизма.

Развијеним лирским дијалогом са поетиком Милоша Црњанског, а нарочито статусом који је у *Словенским елегијама* вишеструким алузијама и другим стваралачким зазивањима задобила поема спевана 1921. године у тосканском месту Фиезоле, Љубомир Симовић је разноврсне састојке властите поетичке рецептуре очевидно уподобљавао такозваној стражиловској линији наше песничке традиције. Реч је о значајном и изразито живом току српске послератне поезије, чије су најдаровитије изданке педесетих година 20. века представљали стихови Стевана Раичковића и Светислава Мандића (в. Мишић: 1976: 20), а чији распон, протежући се преко подразумеваног песника „Стражилова” и Милана Дединца, а потом и *заједничког претка* Владислава Петковића Диса, досеже до званичног зачетника – Бранка Радичевића.<sup>7</sup> У књижевној критици отуда су редовно истицани романтичарски дух и бранковско-стражиловска поетичка полазишта ране поезије Љубомира Симовића, уз нарочито наглашавање његове сензибилитетске сродности са Милошем Црњанским и Стеваном Раичковићем (в. Ређеп 1966: 272; Павловић 1985: 7; Џацић 1996: 287; Палавестра 2012: 227).

У годинама по завршетку Другог светског рата негативна идеолошка представа нових југословенских власти о Милошу Црњанском била је толико снажна да, поред тога што му је повратак из емиграције био немогућ, његова дела не само што нису прештампована, већ су и уклоњена из званичних школских програма, и тиме, дакле,

---

<sup>6</sup> Препознавши у почетној лирици Љубомира Симовића знакове лирске реактуелизације паганског искуства и словенске осећајности, Милосав Мирковић је поетичко порекло песникове друге збирке видео у авангардној књижевној имагинацији Растка Петровића: „Иако међу њима не постоји јака духовна кореспонденција, може се без претеривања рећи да *Весели гробови* ничу беспоговорно из паганске, делиричне лирике Расткових *Откровења* и да, тако компоноване, ове поеме – чак и када дотуже својим понављањем и срдачним оптимизмом – подсећају на ону универзалну младост која је истим дубоким слухом стремила будванским пејзажима и крдима словенских нежности” (1966: 415).

<sup>7</sup> Корен наречене песничке традиције Александар Петров проналази још дубље у прошлости, односно у добу 18. и прелаза у 19. век, истичући дела Стевана Зурковића: „Похвала Славоније, Срема, Фрушке и Карловаца”, „Карловци су место изабрато”, и Јована Пачића: „Сујетна жеља моја у прадедова кући живот закључити” (в. Петров 1988: 199–200).

евидентно системски потискивана са хоризонта официјелне културе. Међутим, у исто време, силнице књижевноисторијских кретања имале су другачију усмереност, јер су се на пољу постојећих песничких поетика, односно ван владајућег идеолошког оквира и упркос изразитој политичкој стигматизованости старијег модернистичког писца, јавили песници поменутог стражиловског опредељења, који су управо у књижевном лику Црњанског препознавали уточиште властите уметничке осећајности:

Педесетих година, Црњански је толико био опсео младе песнике да су се они надметали количином напамет научених његових стихова, импровизовали су и помене Проки Натуралову и марљиво писали осредње, па и добре стихове, подражавајући „Стражилову” (Палавестра, према Петров 1988: 370).

О амбивалентном статусу овог писца, одлучно одстрањеног из видика нове културне стварности комунистичке Југославије, али чије се присуство ипак живо осећало и чувало у књижевној свести појединаца, речито сведочи садржај *post scriptum*-а једног писма које је Младен Лесковац 1950. године упутио Милану Токину: „Видите ли Ви да ми сви преписујемо стихове М. Ц.?! Ко то може збрисати! Црњански се можда неће вратити, али, ево, он је међу нама, без икаквих претеривања” (Трећаков, Шовљански 1993: 116).

Присећајући се културног амбијента у којем је протекло формативно доба његове младости – време стицања основног читалачког искуства и пресудног уобличавања властитог уметничког укуса – Љубомир Симовић је истакао чињеницу да је недоступност дела писаца као што су Милош Црњански, Растко Петровић и Момчило Настасијевић значила заправо немогућност да се искуси и доживи модерна књижевност:

Од школе је било мало користи. У тој школи Дучић је помињан једино као негативан. Растко Петровић и Црњански, као емигранти, нису уопште штампани. [...] Касније, почеле су да се прештампавају по листовима песме Црњанског и Растка Петровића, и пред нама је полако почело да се формира, дотле иначе сасвим избрисана, слика наше модерне књижевности. [...] Било је веома тешко развијати се као песник у српској провинцији. Тамо је, чак, било веома тешко развијати се и као читалац (Симовић 2008а: 105–106).

До неминовног, али ипак поступног повратка стваралаштва Милоша Црњанског у културну јавност послератне Југославије доћи ће у другој половини педесетих година, почев од преломне 1956, када суботичка Минерва штампа *Дневник о Чарнојевићу и Сеобе*, а Црњанскове песме се појављују у антологији *Српски песници између два рата* Борислава Михајловића Михиза и *Антологији српске поезије* Зорана Мишића. Потом, 1958. објављена је драма *Конак*, а 1959. *Итака и коментари*. Повољнији положај међуратног писца на званичној мапи српске књижевности добро је сумиран у оним, можда и претерано позитивно интонираним, речима којима се, према сведочењу тадашњег југословенског амбасадора у Великој Британији Ива Вејводе, Иво Андрић, дошавши 1959. године у Лондон поводом енглеских издања *Травничке хронике* и *На Дрини ћуприје*, обратио Милошу Црњанском: „Па Ви, Црњански, и нисте емигрант... Ваше се књиге штампају и читају код нас, и многи Ваши читаоци и не знају да сте ван земље, јер је Ваше дело присутно” (према Ломпар 2019: 344). У очима Љубомира Симовића и других млађих песника тога времена, Милош Црњански је по повратку у Југославију задобио додатну ауру нарочитог књижевног значаја, и у доживљају новог песничког нараштаја постао једна од оних великих уметничких фигура које већ својим пуким присуством дају посебну боју и тоналитет читавом литерарном амбијенту:

Црњански је, рецимо, одавно престао да пише песме, али је било довољно што се знало да он живи негде на Чубури и да можда понекад чита то што пишемо. Не верујем да је

читао. Али сама чињеница да је могао то да чита, могла је да има одређен утицај (Симовић 2008а: 21).

Међутим, упоредо са постепеним и пажљивим враћањем књижевности Милоша Црњанског у шири оквир послератног југословенског културног поретка, нови талас књижевнокритичке ревалоризације писца, који се још увек налазио у туђини, био је пресудно обележен тактом задатим садржином есеја „Три мртва песника” Марка Ристића. У овом тексту, написаном 1954. године, Црњанском се стваралаштву до 1929. – нарочито због *нихилистичког анархоиндивидуализма Лирике Итаке и Дневника о Чарнојевићу*, као и *прозрачне* лепоте стихова „Стражилова” – признају врхунска вредност и највиши уметнички дometи, али се Црњански, због државне службе тридесетих година, покретања часописа *Идеје* и ангажмана у полемикама, идеолошки оптужује за реакционарство, потказивање и фашизам, потом низом личних увреда морално дискредитује, и коначно, проглашава песнички мртвим. Оно што зачуђује, имајући у виду стражиловски поетички жиг утиснут у *Словенске елегије*, јесте чињеница да се и Љубомир Симовић, текстом „Дневник о Црњанском”, прикључио оном низу критичара, попут Миодрага Шијаковића, Вука Крњевића, Аритона Михајловића и Радомира Марковића (в. Петров 1988: 372), који су у својим написима, слéдећи идеолошки налог времена и придржавајући се задатог такта у жељи да песника одбране од песникове биографије (sic!), механички понављали или овлашно варирали ставове Ристићевог есеја.

Дубоко парадоксалан однос младог Симовића према великом старијем књижевнику, почива на чињеници да је на многим страницама своје прве књиге песама отворено призивао поетички лик Милоша Црњанског, и да је чак један примерак *Словенских елегија*, уз пратеће писмо, послао писцу *Сеоба* у Лондон, а да је свега две године касније, негативно оцењујући прожимање аутобиографског текста са поезијом у *Итаци и коментарима*, у *Видицима* објавио овакве редове:

Са тим чињеницама треба бити начисто, оне су такве какве јесу, и не могу се превући цртом, нити ретуширати. Црњански је био фашист, денунцијант, преводилац једне књиге о Мусолинију, тражио је да се „разјури та студентска комунистичка банда”, и неуверљиви глас коментатора не може учинити да те срамне чињенице заборавимо (Симовић 1960а: 2).

Да је овај Симовићев став не само трајан, већ и доследно контрадикторан, показује и друго приватно писмо, послато у Лондон 1965. године, дакле уочи повратка Црњанског у земљу, у којем адресант прво изражава спремност да негативне судове из некадашњег текста поново изрекне: „Пре него што сам сео да Вам напишем ово писмо, поново сам прочитао тај чланак. Верујте, ја бих га могао потписати и данас, без икаквих коректура”, да би потом, што је логички тешко спојиво с претходним наводом, била исказана дубока наклоност према пишевој личности: „И још нешто: био бих међу првима који би изашли да Вас дочекају и да Вам пожеле добродошлицу” (Симовић 1965). На овом месту нужно се поставља следеће питање: уколико је, као што Симовић тврди, тачно све оно што је написао у *Видицима*, па и то да је Црњански фашиста и денунцијант, којим би се онда разлозима могла оправдати топлина могуће добродошлице?

### 1.3. Огледање у зрцалима модернистичких претходника

Премда би се и данас, више од шест деценија након објављивања и сагласно афирмативном тону првих књижевнокритичких одзива, могло рећи да су *Словенске елџије* почетно, али не и почетничко лирско остварење Љубомира Симовића, ваљало би истаћи и подједнако важну чињеницу да се нескривена песникова тежња да властити поетски глас пронађе и утемељи *огледањем* у разноврсним модернистичким зрцалима српске песничке традиције, у појединим песмама своди на пуко и одвећ нестваралачко поетичко *угледање* на одабране књижевне претходнике. Отуда читалац повремено наилази на стихове у којима препознаје поетске поступке карактеристичне за поједине представнике како међуратног, тако и послератног модернизма. Осим најочљивије поетичке сенке Милоша Црњанског, могуће је, мада знатно ређе, наслутити и дискретан призив Момчила Настасијевића, али и осетити јасније изражено лирско оприсутњење Васка Попе и Бранка Миљковића. Рецимо, Симовићевим стихом „Умор ме не уморио” (1958: 33) није похрањена само језгровита изражајност Момчила Настасијевића, већ и његов суптилни модернистички третман фолклорне традиције: „Нек боли / не заболела / нек печи / не опечила” (Настасијевић 1968: 130), јер је у оба случаја зачудни бајалички тип израза поетски естетизован тиме што је уграђен у основу симболистичког песничког проседеа. Стога је важно поменути да песник гласовитих *лирских кругова* припада низу књижевника чију улогу у дозревању сопственог литерарног искуства и формирању књижевног укуса Љубомир Симовић сматра пресудно важном:

Мени је случајно до руку дошла једна танушна *Антологија Југословенског расвита*, са белим корицама. Били су ту разни песници, од Момчила Тешића до Анта Цетинеа. Али ја сам ту први пут срео једно име због кога ту убогу антологијицу никада нећу заборавити: Момчило Настасијевић! Настасијевић је био моје лично откриће. Први пут сам срео једну другачију врсту поезије, која ме је фасцинирала на један нов начин (Симовић 2008а: 105–106).

Поетска ефектност завршнице пете целине песме „Лето”: „високим крстом који гори / ноћ чело моје обасјава” (Симовић 1958: 11) почива на специфичној врсти песничке сликовитости која дугује нешто од своје сугестивности Попином поступку обликовања лирских призора: „И прсти се клоне мога чела / На коме се свет запалио” (Попа 1997: 69), као што сусрет са синтагмом „Зелене јабуке видика” (Симовић 1958: 21) намах побуђује асоцијативну спрегу са сликовном упечатљивошћу Попиних генитивних метафора: „Жуто око самоће”, „Румени облак длана” (Попа 1997: 34, 38).

У трочлано компонованој песми „Касно лето”, у којој се као лирски јунаци оглашавају Прометеј, Хамлет и Одисеј, Љубомир Симовић је, с једне стране, поетички изузетно далек песничким постулатима свог будућег гласа, а са друге, одвећ подражавалачки настројен према искуству модернистичких претходника и савременика. Премда је фигуром Одисеја загледаног у Итаку, и *стражиловском* стилизацијом субјекта: „Ја витак / у пену лежем” (Симовић 1958: 17), још једном евоцирано песништво Милоша Црњанског, мотиви сплетени последњим стихом: „С краја на крај чела црн коњ галопира” (17) неодољиво подсећају на свршетак Миљковићевог „Црног коњаника” из збирке *Узалуд је будим* (1957): „О страшна помисао на црног коњаника / [...] / који заточен у нашој лобањи / јури од чела до темена” (Миљковић 2005: 24). На сличан начин и стих: „тамо где никог нема бол мој ме објашњава” (Симовић 1958: 26) сведочи о Симовићевој подложности утицају оне тада већ популарне и готово помодне, маниристичке димензије Миљковићеве песничке изражајности.

*Словенске елџије* су, како видимо, у незанемарљивој мери обележене младалачком тежњом песника да стихове уметнички легитимизује мање или више назначеним отиском туђих поетика, али и неуспехом да пробране састојке различитих модернистичких традиција сједини у јединственој поетичкој рецептури лирске властитости. У таквим песмама или појединачним стиховима ове збирке Симовићев аутентични лирски глас пригушен је разногласним унутрашњим притиском искушаних, али у песничком бићу још увек непреврелих како некадашњих, тако и савремених уметничких тенденција. Због тога су у његовој раној поезији присутна и она својства која ће потоњом поетичком кристализацијом бити ублажена, делимично потиснута или сасвим одбачена, као што су: употреба семантички слабо прозирне метафорике као знака жеље да се обухвати и искаже неко тајанство или изрази комплексна и слојевита осећајност лирског субјекта; напор да се језик у што већој мери згусне, песничке слике симболички продубе, а значења контрахују, не би ли се вербално манифестовала суштинска неисказивост унутрашњег обиља; или, рецимо, нестандартно коришћење интерпункције и усложњавање стиховне структуре синтаксички разломљеним исказима и опкорачењима.

#### 1.4. Драма неизрецивости

Оно што „Тражење речи” првобитно издваја од осталих песама *Словенских елџија*, јесте чињеница да се ради о метапоетски заснованој, а уметнички изузетно успелој лирској творевини. То је уједно био и повод књижевној критици да јој често посвећује нарочиту интерпретативну пажњу, а песнику разлог да је, уз одређене измене, радо штампа у потоњим песничким збиркама и књигама изабраних песама. Стихови „Тражења речи” су због тога временом прерасли у својеврсни поетички *signum* Симовићевог поетског стваралаштва.

Унутрашњу сложеност ове песме најављује већ сам наслов, који у читалачку свест ступа најмање троструким семантичким одјеком. Њиме је истовремено: означен вечити проблем (не)изрецивости, иманентан природи свеколиког књижевноуметничког стварања; оцртана очекивана и за почетну фазу песничких објава карактеристична тежња за еманципацијом језичког израза; али и имплицитно обзнањен покрет лирске самосвести, који у ткиво песме утискује жиг модернистичког сензибилитета.

Недохватност речи које се траже метонимијски је знак измицања поетике за којом се жуди. Ради се о субјекту обузетим кризом егзистентности јер му измиче оно што га установљава – реч, али који истовремено оглашава властито постојање испољеном тежњом да се поетички утемељи; као што, по аналогiji, измицање поетике не значи да није презентна, јер је изнова оприсутњује субјектова жеља да је досегне. Отуда су певањем о речима неопходним да би се певало у (ауто)поетичком језгру ове песме сплетена три одсудно важна модернистичка импулса: треперење поетске самосвести изнутра подстицано снагом жеље да се песнички проговори; драма непосредног сусрета са неизрецивим садржајима сопственог лирског бића; и коначно, потрага за властитом језичком аутентичношћу.

Осврнувши се у једном разговору на рано доба поетичких трагања, Симовић је, интенционално или можда несвесно, потцртао управо парадоксалност путање уметничког сазревања, која подразумева субјектов напор откривања онога што му већ

по природи припада, или хајдегеровским речником казано, покушај да се доспе на место на којем се већ борави:

Ја верујем да сам као песник сазрео онда када сам научио да пишем природно. Када сам почео да се служим оним песничким материјалом, то јест оним мотивима и темама, оним језиком, и оном врстом песничких слика, који ми природно припадају (Симовић 2005: 43).

Ваљало би, међутим, нагласити да поетичка питања имплицитно покренута стиховима „Тражења речи” не представљају пуке младалачке недоумице при почетном избору песничких средстава, чијим би разрешењем песник стекао смелост слободног отискивања на *отворено море* поетског стварања, већ се ради о дилемама које, једном зачете, опстају као константна вредност унутар променљивости својеврсног поетичког алгорита, јер би у моменту песничког дефинитивног опредељења била укинута иницијална запитаност и отпочело окоштавање поетског језика, што би све скупа нужно резултирало напуштањем модернистичке парадигме. Модернистички жар управо и почива на тензији проистеклој из неразрешивости тих питања, чијим се непрестаним одгонетањем песничка поетика изнутра помера унапред, али чија конкретна и појединачна решења никад не постају коначна, већ живе распоном властите отворености и ритмом сопствене стваралачке динамике.

Описујући немирни и неухватљиви лик савремене књижевне епохе, Душан Матић је почетком педесетих година семантику *тражења* уздигао до нивоа врховног принципа модернистичких поетика: „Они, дакле, који прижељкују победу модернизма у смислу новог догматизма нису ништа разумели од модерног духа. То је *тражење*, откриће, *отварање непрекидно*” (Матић 1975: 367). Симовићева песма је, како видимо, у јасној резонанци са оваквим ставом, јер насловом истакнутом именицом „тражење”, односно значењским резидуумом несвршеног глагола од којег је настала, а подобно Матићевом закључку о суштини модерности, сведочи о континуираности и недовршивости наречене стваралачке тежње. Због тога би се у целини Симовићевог песничког опуса, „Тражење речи” могло сматрати модернистичким знамењем поетичког почетка што се никад не окончава, и уједно краја који непрестано отпочиње.

Природа поетског трагања се у Симовићевој песми манифестовала на два начина: прво је почетним реторским и узвично интонираним питањем „о како да ми *дође* реч” (Симовић 1958: 13; курзив Н. К.) обзнањено да лирски субјект није активан у кретању, већ у инвокацији, односно у призивању речи да се, прилазећи му, пред њим оприсутни; а затим је варијацијом истог питања „како да *нађем* реч” (Симовић 1958: 13; курзив Н. К.) субјект ипак приказан као предузетан у динамици потраге и подстицан делатном чежњом за проналажењем.

Будући да је, како рефренски стихови сведоче, сама бит трагања изнутра сложена и променљива, херменеутички је важно посегнути за могућим одговорима на питање која би сва значења могла бити запретена у природи речи за којом се тако амбивалентно трага?

о како да ми дође реч снажна и сирова  
ко дрво као извор ко ђубриште што кисне  
реч коју не могу да обележе слова  
што греје као светлост што као камен  
притисне  
да је у устима осећам као залогаш меса  
ко крвав пољубац у ухо ко пољубац у срце



само  
[...]  
о како  
да нађем реч која смрди или гори или цвета  
[...]  
коју без помоћи руку и ногу не могу уста да  
прослове  
[...]  
реч која није само глас! (Симовић 1958: 13–14).

Првенствени разлог упечатљивости ових стихова добрим делом проистиче из чињенице да феномен речи – чија комплексност почива на динамичним односима знакова и значења, односно вишеструкој прожетости слова, гласова и смисла – песнички субјект изводи из домена апстрактних релација и, приписујући му својства материјалног света, одвећ чулно доживљава. Међутим, низање поређења и метафора разноликих и међусобно често контрадикторних значења показује да се суштина речи опире посредном изрицању, да ниједна фигура нема довољан семантички капацитет и смисаони обухват да би продрла у средиште појма и раскрилила целину феномена за којим се поетски жуди. Због тога природа тражене речи, иако су јој бројне и необичне карактеристике обзнањене – остаје скривена. Као што се спољашњи свет у песмама љубавне тематике доживљавао у снажном дотицају интензивних енергија што се из њега исијавају и појачане сензибилности еротски надахнутог лирског субјекта, тако се и сада суштина жуђене речи – иако јој целовитост остаје недосежна, а пуноћа несазнајна – осећа кроз јака чулна дејства разноврсних сила која се из ње еманирају.<sup>8</sup>

Премда сазнајни хоризонт лирског субјекта помрачује непојамност предмета за којим чезне, тумачењем својстава сила што из *тражених речи*, као из неког божанства, извиру, и упоређујући разноликост њихових дејстава, ипак је могуће – епистемолошким стратегијама принципијелно сличним катафатичком богословљу – назрети барем посредоване одсјаје и исијане енергије њиховог суштаства. У песничкој визији Љубомира Симовића реч је најпре измештена из области лексиколошких координата, те се више не појми као основна јединица именовања, већ се уздиже у раван загонетних феномена бивства. Оваквим поетским помереним доживљајем речи оцртава се путања која води од чврстог тла лексикологије ка неизвесним и сеновитим стазама онтологије. Затим се начину њиховог новоустановљеног постојања, разноврсним наглашавањима могућих осетилности, прибављају својства чулног света – чиме се лирски посведочава прилично нагло извођење речи из регистра духовних и апстрактних појава и увођење у домен телесности и конкретности. Дакле, субјект не трага за феноменом култивисаним до префињености, већ за појавношћу снажном у својој органској сировости, то јест за речју која чува властиту постојаност и бит, иако јој глас више није једино уточиште, а графеме нису подесна обележја. Овим поетским обртањем уобичајене логике и одвећ слободном инверзијом устаљеног реда ствари чини се да се врхуни напор Симовићеве лирске уобразиље да, одмичући реч од природног окриља језика, писмености и културе,

---

<sup>8</sup> Тумачећи „Глухоте” Момчила Настасијевића, Љубомир Симовић је уочио дејство једног песничког средства које бисмо, иако је, разуме се, реч о поетички веома различито заснованим лирским творевинама, могли разумети као сродно поступку присутном у „Тражењу речи” – а то је певање о својеврсној тајни на карактеристично посредан начин: низањем не само загонетних атрибута већ и набрајањем својих телесних реакција на њу (в. Симовић 2008б: 331).

њену егзистенцију утемељи на сасвим неочекиван начин – оваплотивши је у материјалном, телесном и чулном домену стварности.

Где је корен наречене визије у којој поезија, иако рођена трудом субјективне уобразиље, може постојати интензитетом објективних ствари, односно идеје о стиховима толико перцептибилним да се не само читањем и покретима духа могу доживљавати већ и руком додирнути и свим чулима осећати? Наравно, праузор ових поетичких замисли, које су у своје доба значиле освит модерне поезије, тичу се пророчких слутњи Артура Рембоа, првобитно изречених у видовњачки грозничавом писму упућеном Полу Деменију 1871. године, у којем се, осим знамените идеје о смишљеном растројавању свих чула ради досезања незнаног, као један од неизоставних стваралачких циљева песника децидирано наводи:

он мора постићи да се његови проналасци могу осетити, опипати, чути; [...] доћи ће доба свеопштег језика! [...] То ће бити језик душе за душу, који ће сажимати све мирисе, звуке, боје, којим ће мисао качити и повлачити мисао (Рембо 2004: 267).

Први, пак, конкретни песнички изданак оваквих метапоетских преокупација нићи ће у делу *Боравак у паклу* (1873), где лирски субјект, ослањајући се на Бодлерово учење о синестезији, узвиком хеуристичког задовољства оглашава овладавање још једном уметничком новином:

Пронашао сам боју самогласника! – А црно, Е бело, И црвено, О плаво, У зелено. – Одредио сам облик игибање сваког сугласника и – путем несвесних ритмова – поласкао сам себи да сам пронашао песничку реч која ће кад-тад бити доступна свим чулима (Рембо 2004: 181).

Ове поетички револуционарне идеје извршиће значајан утицај на српске песнике и имаће далекосежан одјек у поезији српског модернизма. Пишући, средином педесетих година, предговор књизи *Од немила до недрага* (1957), Милан Дединац је – спрегнувши једним потезом властитом сензибилитету најсроднији лук модерне песничке традиције, који од Шарла Бодлера и Артура Рембоа, преко Лотреамона и Гијома Аполинера, сеже до Владислава Петковића Диса, Тина Ујевића, Милоша Црњанског и Растка Петровића – одао признање *дерану из Шарлевила* да је, написавши *Илуминације*, успео да се домогне идеала такозваног свеопштег језика, захваљујући којем се сложене идеје поетских визија примају непосредношћу и пуноћом чулног искуства:

Веровали смо му, јер смо неке од тих паганских халуцинација успевали доиста да примимо истовремено свим чулима: нисмо их гледали, а како их јасно видели; нисмо их слушали, а чули их; могли смо – ако би нам се прохтело – да их и додирнемо, помилујемо, а притом руком да не макнемо; и свака, свака је још наваљивала на нас таласима јаким, загушљивим и опојним мириса (Дединац 1957: 26).

Модерни књижевноуметнички одзиви резултатима Рембоовог поетичког опита, могу се препознати и у програмском тексту „Пробуђена свест” Растка Петровића, у којем се, „славећи сензитивност и путеност као својеврсни теоријски ’идеал’” (Брајовић 2013: 237), изриче следећа списатељска тежња: „волим страсно облик, мирис, укус, и лепоту хлеба. Хтео бих да цео овај спис буде као хлеб и као вода” (Петровић 1958: 114); или касније, у једрини чулно испољеног унутрашњег богатства речи ка којима лирски субјект познатог сонета Стевана Раичковића молитвено пружа своје празне руке: „Дај речи густе ко смола / И речи као крв неопходне [...] Дај речи које имају тело / И у тело срце црвено” (Раичковић 2007: 162). Због тога су поједини аутори управо Петровићев есеј и Раичковићеве „Руке бола”, интерпретативно наслутивши постојање поетичких

сродности, асоцијативно призивали тумачећи Симовићеву песму „Тражење речи” (в. Делић 2010б: 678; Деспих 2011: 163).

Да се ради о питањима од темељне важности не само за садржину појединих песама већ за Симовићево укупно разумевање песничке уметности, сведочи и чињеница да их је, након првобитног уобличавања стиховима „Тражења речи”, касније често актуелизовао и унутар других области свог разуђеног књижевног рада. Дуготрајна рефлексивна заокупљеност постулатима модерног поетског израза нарочито је присутна у есејима о другим песницима, у којима Симовић, вођен властитом поетском осећајношћу и личним поетичким преференцијама, пажњу повремено посвећује управо чулно осетним својствима стварности конституисаној стваралачком снагом песничког језика. Рецимо у „Белешкама о Лази Костићу”, промишљајући о парадоксалној тежњи песника да *језиком изађу из језика*, Симовић ће се прво позвати на Костићев „Постанак песме” „где Лаза не каже да су песма слова, речи, стихови и строфе, већ сама светлост”, и стихове поеме „*Santa Maria della Salute*” где „он [Лаза – Н. К.] изричито каже да се песма ’не пише’: ’То се не пише, то се не поје’”, да би потом, повлачећи смисаону паралелу, у сећање призвао и речи којима је лирски субјект Миљковићеве „Похвале свету” „пожелео ’да то што кажемо додирнемо рукама’” (Симовић 2008б: 223). У наставку есеја наслућено је како „Негде у самом бићу поезије као да постоји тежња да се језик превазиђе, да се песма ослободи језика, да речи ишчезну у оном ћутању које језик песме производи”, и истакнуто да то код песника као што је Лаза Костић доводи до стварања визије која је „толико непосредна, толико очигледна, да ми јасно ’видимо’ оно што читамо” (2008б: 224–225). Симовић отуда на крају закључује:

Очито, језик је једино средство којим песник располаже да би нам „непосредно” представио оно о чему пева, што значи да је принуђен да језик превазилази самим језиком. [...] Тако се догађа да језик производи управо она тежња која би хтела да га укине (2008б: 225).

Једно од могућих филозофских одговора на питање имплицитно постављено Рембоовом визијом песничког језика кадрог да се осети свим чулима – која се као једна од важних компоненти модерног књижевног сензибилитета на толико различитих начина пројавила у српској поезији, а посебно у „Тражењу речи” Љубомира Симовића – могло би се наћи у низу предавања Мартина Хајдегера одржаних самим концем педесетих година. Полазећи од претпоставке да моћ говора није само једна од истовредних човекових способности, већ фундаментални принцип људскости, односно „темељ људског бића” (Хајдегер 1982: 220), немачки филозоф дефинише семантичку разлику између *говорења* и *казивања*. Наиме, насупрот *говорењу*, које нужно не подразумева да се нешто рекло, глагол казати увек значи: „показати, допустити да се нешто *појави*, *види* и *чује*” (Хајдегер 1982: 232; курзив Н. К.), што је у наставку филозофске рефлексije протумачено као знак да се у тим моментима сâм језик оглашава. Дакле, посматрајући ствари из назначене хајдегеровске перспективе, реч која би поседовала својства приписана Симовићевом аутопоетичком песмом, била би сведочанство песниковог подвижничког поетичког досезања до тачке у којој, посредован снагом лирског (при)казивања, језик сâм проговара.

Реч којом је Симовићев песнички субјект фасциниран не само што се у свету испољава сировом снагом чулних манифестација, већ се и њене просторне димензије разрастају до таквих размера да и сâма постаје свет довољно обухватан да у себе прими разнолике садржаје: „о како / да ми дође реч [...] у којој над дубровником уморно сунце лако / виси у топлом ваздуху белог јадранског лета / [...] / како да нађем реч у коју могу

да посадим / дрво или жито, реч у којој рибе плове” (1958: 13). Ипак, врхунац распрострања речи саопштен је стиховима: „да ме [реч – Н. К.] окружује ко непогоде пуна небеса / [...] / из које – до скелета опран! – испливам ко из мора”, односно алузивно ласцивним поређењем: „која ме усисава у себе ко она вера гарава” (13–14). Тиме је сликовито предочена парадоксалност положаја субјекта што пружа руке за оним чиме је обухваћен, што трага за оним у чему је садржан.<sup>9</sup> Дакле, природа тражења указује се као дубоко противречна јер у речи коју жели поетички да досегне лирски субјект као да јесте или би могао бити егзистенцијално настањен, или друкчије казано – јер се онај који би да песничким идеалом језика овлада раскрива као језиком подвлашћен.

Инверзију односа доминације између субјекта и речи ваљало би, зарад додатног херменеутичког расветљавања, самерити са следећом Хајдегеровом мишљу, изреченом приликом тумачења Хелдерлинове поезије: „Човек се понаша као да је он творац и господар језика, док је – у ствари – језик господар над човеком” (Хајдегер 1982: 152). Докле год човек пребива у заблуди да влада језиком, сматра немачки филозоф у наставку есеја, стваралачку срж речи сводиће на пука средства изражавања, те ће му језичка суштина бити непозната и недоступна. Симовићево „Тражење речи” могло би се онда разумети као моменат у којем је лирски субјект, одбацивши речи којима влада, и желећи да песнички проговори, посетнуо за још незапоседнутом и тешко освојивом језичком суштином, и тако стекао јасну свест о властитој потпалости под власт језика. У интензитету којим осећа да би га реч за којом поетски чезне могла обузети и *усисати* у себе као *она вера гарава*, могла би се, са хајдегеровског филозофског становишта, препознати мера субјектовог приближавања стваралачкој сржи језика, јер:

ми, људи, да бисмо били оно што јесмо, остајемо упуштени у језичку суштину и, стога, никад нисмо кадри да из ње иступимо, како бисмо је сагледали и са неке друге стране – то језичку суштину увек осматрамо *једино у оној мери у којој нас она сама гледа, у себе присваја* (Хајдегер 1982: 247; курзив Н. К.).

Моћ песничке имагинације којом су речи измештене из поља апстрактних односа знакова и појмова и преведене у домен материјалног света и чулног искуства, врхуни у стиховима с краја друге и почетка треће строфе, чијим је смислом *траженим* речима прибављен статус бића: „па да тој речи свој желудац и своје срце дамо // да постоји ван нас ко биће!” (Симовић 1958: 13). Да се ради о нарочито важним и значењски изразито продорним стиховима сугерисано је и сабраним присуством додатних средстава песничке маркације: опкорачењем, увођењем узвичног тона и изненадним граматичким преобликовањем лирског говора преласком из првог лица једнине у прво лице множине.

Идеја онтологизовања речи позната је симболистичка поетичка тековина. Њен корен сеже све до сржне Малармеове уметничко-стваралачке замисли да у празнини, насталој ослобађањем језика од терета стварности и потирањем свих конкретних значења, реч може, уздижући се чистотом музичких квалитета над простотом постојећих ствари, стећи право на властиту духовну егзистенцију: „Велим: цвет! и ван заборава у који мој глас потискује некакав обрис, као нешто друго него знане цветне чашице, музички се подиже сама умиљата идеја, одсутна из сваког букета” (Маларме 1975: 58).

---

<sup>9</sup> Неке од наведених стихова ове песме Љубомир Симовић ће у каснијим књигама изменити: „Да ме окружује ко *сунца* пуна небеса / [...] / О како / Да нађем реч [...] У којој над *морем* *корабља* *плови* *полако* / *Претоварена* *рудама* и *плодовима* *лета* / [...] / Која ме усисава у себе ко она *путница* гарава” (Симовић 1987: 17, курзив Н. К.).

Кристализација ове симболистичке идеје у модерну представу о речима стварнијим од реалности, довела је, како истиче Хуго Фридрих, до појаве да „савремени лиричари увек наново наглашавају: песма не значи, она *јесте*” (Фридрих 2003: 198).

Српска поезија успоставиће снажну резонанцу са назначеном линијом развоја модерне песничке традиције. Довољно је поменути Момчила Настасијевића, који вечито загладан у мистичке дубине језичког ткања, истиче како у стварности духа реч „није појмовна ознака него сама ствар у својој бити”, те да су онима који доживљују духовну бит проговарања „болни трзаји у порођају бића” (Настасијевић 2016: 27–28); или Бранка Миљковића, који при интерпретативном самеравању песама Алена Боскеа са малармеовским онтолошким схватањем поезије, закључује да савремено песничко стваралаштво „речи не схвата као средство комуницирања и конверзације, већ као средство доказивања и откривања бића”, због чега песма данас „мора или да постигне своју сопствену реалност, или да остане дескриптивна, и у односу на себе другоразредна. Поезија мора да каже: ’постојим’, а не: ’постоји оно о чему певам’” (Миљковић 1972: 195, 200).

Иако је стихом „да постоји ван нас ко биће!” (Симовић 1958: 13) успостављена – ако не непосредна, онда барем алузивна – веза са малармеовском идејом онтологизовања речи, развој Симовићеве поетике биће сасвим опозитан путањи коју су, угледајући се понајвише на Малармеа и Валерија, следили песници симболистичке провенијенције. Они су, фасцинирани лирским феноменима празнине и одсутности, доследно неговали поетски језик растерећен баласта стварности и конкретности, затим били одани тежњи да значења речи сублимирају до тајанства, и на концу – прихватили семантичку отвореност херметизма као сигурно стваралачко уточиште своје модерне књижевноуметничке изражајности. Да је природно поетичко исходиште онтологизације речи херметизам, нагласиће и Бранко Миљковић у есеју „Неразумљивост поезије”:

Реч, онтички схваћена, не поставља питање разумљивости, јер проблем разумљивости је проблем одраза и израза. Зато је Маларме најнеразумљивији песник кога је поезија имала. Али та неразумљивост, као што видимо, не почива на произвољности, амбивалентности и недовољности језика, већ на његовој одређености. [...] Језички разлози поетске неразумљивости почивају на тежњи савремене песничке речи да превазиђе и укине дуализам онтос–логос и да постане реч–биће–дело (Миљковић 1972: 226–227).

Насупрот томе, Симовић не оваплоћује реч у празнини малармеовски апсолутизованог Ништа, нити покушава да је учини изнутра закључаним светом апстракција споља обавијеним магловитим прамењем сугестија, већ јој приписује многа, чак често међусобно супротна својства разноврсних садржаја материјалне стварности, желећи да јој снагом песничке имагинације и стваралачком моћи језика постојање учини интензивно перцептибилним и интегралним – доступним свим чулима. Јован Делић отуда закључује да би реч за којом Симовићев песнички субјект трага:

У тој отворености за све утиске, за сва чула, за сву сложеност свијета и човјека, [...] морала да се преображава од сировог и смрдљивог до астралног и светог, од крвавог и

материјалног до прозирног и свјетлосног, и да превлада ограничења своје природе и свога постојања – слово и глас (Делић 2010б: 678).<sup>10</sup>

Као што је Маларме устврдио да „приближујући се организму у који је положен живот, реч представља, својим вокалима и дифтонзима, неку врсту меса” (према Џацић 1965: 37), а Миљковић касније, евоцирајући рембоовско-малармеовске поетичке тековине, поновио да реч *ружа* „у песми процвета, и има свој мирис, и боју своју има коју јој дају њени самогласници пуни пигмента” (Миљковић 1972: 209), тако ће и субјект Симовићевог „Тражења речи” пожелети: „да је у устима осећа[м] као залогај меса” (Симовић 1958: 13). Међутим, разлика је у томе што се код симболистичких песника чулност манифестује у апстрактном простору одсутности, тако што је сублимирана до духовних садржаја толико истанчаних да се могу искусити само, валеријевским речником казано, *светковином интелекта* (в. Фридрих 2003: 154), док се у Симовићевој песми афирмишу управо крепкост и једрина елементарне материјално-телесне димензије чулности. Стога би се, уз мало интерпретативне слободе, могло рећи да Миљковићевим симболистичким идеалима *музичке фотографије празнине* или *празнине што пева*<sup>11</sup>, Симовић парира поетички супротном тежњом за *поетском дагеротипијом пуноће*, односно *језичком пуноћом што егзистира*.

Како видимо, Љубомир Симовић се стихом „да постоји ван нас ко биће” (1958: 13) алузивно дотиче идеје онтологизације језика и на тренутак искорачује у правцу једне препознатљиве линије модернистичких песника – која води од Малармеа ка Валерију, а код нас се, при плодносном дотицају симболистичког наслеђа и надреалистичких становишта, с нарочитом очевидношћу пројавила у песмама и есејима Бранка Миљковића – али ипак није довољно привучен нареченом поетиком да би наставио путем што често води у херметизам<sup>12</sup>, већ се упућује управо супротним курсом: песничком стазом која сваким кораком слави конкретност, чулност и пуноћу.<sup>13</sup>

Имплицитно покренут стиховима „Тражења речи”, проблем односа језика и стварности постаће једна од трајних поетичких преокупација и, у неку руку, драга филозофска тема о којој ће Љубомир Симовић експлицитно говорити у различитим интервјуима и повремено дискурзивно промишљати у књижевнокритичким есејима. Његово полазиште је поетски интуитивно осећање да је однос „између речи и ствари врло загонетан, врло двосмислен и врло напет” јер је очито да међу овим феноменима „истовремено постоје и блискост и дистанца, и веза и раскол. Реч једну ствар истовремено и изражава, и изневерава. Тај размак између речи и ствари наизменично се повећава и смањује” (Симовић 2008а: 108). Постављајући темељна питања: „Зашто се шљива зове баш шљива, дуња дуња, а јабука јабука? Зашто баш ти сугласници, зашто баш ти самогласници, и зашто баш у таквом распореду?” (2008а: 108) – на којима је,

---

<sup>10</sup> Милосав Тешић у есеју „Обележено и необележено, руку под руку” побраја разнолико мноштво одлика које се стиховима Симовићеве аутопоетичке песме додељују жуђеној речи: „елементарна, вегетативно моћна, прозирна и чиста, влажна и потентна, топла и светла реч – чак физички контактна и тешка [...] јестива и сочна; еротски наврхуњена, распусна и сладострасна; с којом је у телесном и духовном заједништву; која окрепљује, пламти и прославља живот” (Тешић 2010: 22).

<sup>11</sup> Видети стихове „Паралелне песме” и „Свести о песми” Бранка Миљковића (1997: 71, 112).

<sup>12</sup> У есеју „О једној грани српског симболизма” песник *Словенских елгија* примећује да је херметичност „крајња консеквенца доследно спроведене симболистичке поетике” (Симовић 2008б: 369).

<sup>13</sup> Јелена Новаковић сврстава Љубомира Симовића међу српске песнике који се супротстављају „малармеовском одбацивању живота у име поезије као јединог правог пута ка апсолуту” (Новаковић 2011: 454).

почевши од Платонових дијалога (*Кратила*, *Теајгета* и других), установљена филозофија језика – Симовић припрема подлогу за изрицање властитог одређења између два од хеленског доба супротстављена принципа: става да је језик колоквијалан, произвољан и да се по вољи може мењати, и уверења о нужном постојању адекватности између употребљеног знака и њиме означеног објекта (в. Марицки Гађански 1977: 137). Гледиште српског песника на овај филозофско-језички проблем, и истовремено један од кључних чинилаца његовог поетичког *вјерују*, садржани су у следећим речима:

Ја верујем да нека суштинска веза између речи и ствари ипак постоји, да речи из те везе не настају произвољно, него по неком природном закону, који ми не знамо, али у који верујемо. Бар онда кад смо песници (Симовић 2008а: 108).

Љубомир Симовић у више наврата наглашава да је слично артикулисана језичка свест оно што примитивног човека и модерног песника чини својеврсним сродницима. Образлажући властити поетички однос према језику, наводи да су за њега „као и за дивљака, речи још увек везане за ствари, и још увек су провидне. Кад кажем *шума*, ја у тој речи заиста, непосредно, видим и чујем шуму. Реч *шума* је за мене још увек зелена” (Симовић 2008а: 54); док је интерпретирајући „Глухоте” Момчила Настасијевића, указао: „Однос примитивног човека и модерног песника према речима у нечему сличан: и један и други речи схватају озбиљно” (2008б: 331); као што је и, неколико година касније, при тумачењу песама „Речи” и „Призив” Миодрага Павловића варирао истоврсно запажање „да су за човека лепенске културе речи стварне исто онолико колико и оно што означавају” (Симовић 2008б: 441).

Међутим, надахнут Павловићевим *Заветинама*, Симовић описује и цивилизацијски тренутак у којем језик показује знакове замора и истрошености, те у човеку, уместо поверења, побуђује сумњу, због тога што реч више „није израз ствари, него израз наше претпоставке о стварима, несигурне претпоставке против које би се ствари, кад би за њу знале, највероватније побуниле” (2008б: 443). Стога су речи – које су некада појаву могле да замене или призову, док сад не успевају ни да је изразе – постале „једна обична, релативна и произвољна, људска конвенција, која човеку не омогућава ни увид у ствари, нити му омогућава да пређе своју људску границу и да се помоћу говора умеша у судбину ствари” (2008б: 443).

Позвавши се, у разговору са Александром Јовановићем, на садржај књиге *Ријечи и ствари* (1971) Мишела Фукоа, Симовић се супротставио празном и произвољном језику – који је, према француском филозофу, након смене ренесансне епистеме класицистичком, престао да буде везан сличношћу са оним што обележава (в. Фуко 1971: 122) – и поетички заложиио за стваралачки повратак изворном и предвавилонски прозирном језику првобитности:

Поезија [...] сања онај „заједнички језик Бога, Адама и животиња”, о коме, чини ми се, такође говори Мишел Фуко. Сања, дакле, језик као комуникацију не само с људима. И сања га као нешто много веће од комуникације: као биће, као Бога, као свет, с којим се комуницира. Поезија сања велику пуноћу језика, сања језик као стварност, као мноштво значења, и као још веће мноштво наговештаја (Симовић 1995: 103).<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> У поменутој књизи Фуко наводи да је, почев од XIX века, односно појавом песника као што су Хелдерлин и Маларме, књижевност почела – што је подударно оглашеном Симовићевом поетском сну – да враћа језик његовом заборављеном и сировом бићу, али уједно и упозорава да повратак

Осмотривши смисао „Тражења речи” из перспективе разматраних Симовићевих експлицитних поетичко-филозофских исказа о језику, можемо закључити да тренутку у којем лирски субјект *тражи речи* нужно претходи време субјектовог стицања свести о ограниченим дOMETИМА властите моћи изрицања, која се потом врло лако уопштава и трансфигурише у осећање недостатности језика *per se*. Дакле, из кристализације сазнања да је лирски доживљај вишка смисла несместив у језик којим се дотад овладало рађа се поетски упризорени динамизам субјективне воље за трагањем.

Одсудни покрет којим се лирска свест отискује на неизвесни пут тражења дотад неосвојених речи, у себи садржи и логички подразумева претходну смелост да се напусти сигурност коју пружа моћ над подвлашћеним језиком. Упуштање у ризик пребивања у пустом простору на средокраћу између владања језиком обележеним празнином недостајуће суштине и неизвесности посезања за тек наслућеном језичком пуноћом, у песничку егзистенцију – чија природа и почива на чежњи за оглашавањем правом речу – уводи драматичне нагласке.

Стиховима Симовићеве аутопоетичке песме манифестована је истовремено жеља да се коначно одбаци љуштурска речи сведене на пуки знак и жудња да се стваралачки обнови снага изгубљеног бића речи. Дијалектичка спрега ова два настојања један је од сржних чинилаца модерног осећања језика, које се на различите начине пројављује како у филозофији, тако и у пољу песничког стваралаштва. Као што Мишел Фуко, у књизи на коју се Симовић радо позива, наглашава суштинску разлику између језика пре и после епистеме класицизма – односно прекида дубоке везаности речи за свет – и у Малармеовој идеји онтологизовања речи препознаје, с једне стране, поетички одзив на Ничеово настојање да филозофску рефлексију усмери ка филолошким питањима, а са друге, силу могуће обнове *раздробљеног језичког бића* (в. Фуко 1971: 109, 348); тако и, рецимо, Валтер Бенјамин нестваралачком језику сведеном на конвенционални знак и средство, супротставља језик божанског стварања, који се пројављује као мистички резидијум у немом језику створеног света, али и у човековој моћи да ствари – чувши у њима одјек логоса којим су уведене у постојање – спозна и именује (в. Бенјамин 1974: 39–42). Мартин Хајдегер такође полази од претпоставке да се схватањем речи као оруђа споразумевања не дотиче језичка суштина, будући да је језик „добро у једном изворнијем смислу”, јер пружа човеку „могућност да егзистује на историјски начин”, то јест да се у њему као биће утемељује (в. Хајдегер 1982: 134–135). Немачки филозоф ће потом – херменеутички примењујући поменуте претпоставке при анализи знаменитих стихова Фридриха Хелдерлина: „Пун заслуга, ипак песнички станује / Човек на овој земљи” – изложити идеју да суштину поезије чини „установљавање бића путем речи” (1982: 140).

Свест о сложеној природи језичког феномена – у којем истовремено постоје и семантичка површност настала пуком комуникационом инструментализованошћу, али и егзистенцијално битне области несравњиво дубљих значења – положена је у сáму основу Симовићевог „Тражења речи”, али се експлицитно испољава и у књижевнокритичким и есејистичким написима других песника српског модернизма.

---

преткласицистичком језику није могућ, јер „сад више нема оне изворне ријечи, апсолутно почетне, која је почињала и ограничавала бескрајни покрет говора; одсад ће језик расти без почетка, без ограничења и обећања. И управо улажењем у тај узалудни и суштински простор исписује се свакодневно текст литературе” (Фуко 1971: 110).



Унутар широког поља разноврсних манифестација језика, Момчило Настасијевић оштро раздваја сферу духовно стварне речи, кроз коју се, отварајући „оно што је најмуклије у бићу”, оглашава суштина и обелодањује бит, од сфере „пословне” речи – лишене „продирања у битност, у жижу бића” – без које се ипак, будући да је „неопходно средство саобраћаја”, не би могло „као ни без ситног новца на тржишту” (Настасијевић 1975: 345–346). Одјек истоврсног доживљаја налазимо и у уверењу Бранка Миљковића да „постоје две врсте речи: велике речи мукама оплођене, које служе да кажу моћ истине, речи од којих је створена поезија, и, на другој страни, речи за ћаскање, мале, кржљаве смислом, чаршијске” (Миљковић 1972: 13–14).

Уколико семантичку осу Симовићеве аутопоетичке песме, како је и насловом акцентовано, образује акт *тражења речи*, онда је при целовитом тумачењу ове лирске творевине неопходно запитати се какво је конкретно изходиште њеног средишњег настојања. Управо је смисао завршних стихова побуђивао у песнику многе стваралачке недоумице и наводио Љубомира Симовића да садржај последње строфе „Тражења речи”, приликом штампања у потоњим књигама, значајно прекраја.

У првобитној верзији из *Словенских елегија* песма се окончава следећим редовима: „пребледеле / светлости пролазе кроз стабло мога трупа / седим, кроз провидну ватру посматрам вечерње / пределе / реч ми открива простор муњама самим / окупан” (1958: 14); потом је збирком *Последња земља* (1964) измењен само крајњи стих: „И хладну сапуницу пене где се ово стење као деца купа” (1964: 23); да би тек у каснијим књигама завршница „Тражења речи” добила коначно уобличење: „Пребледеле / И беспослене ми руке у крило падају неме, / Без речи, кроз провидну ватру посматрам вечерње / пределе / И ситна се насеља повлаче у нездраву маглу и време” (1987: 17). Последњом и уједно уметнички најуспелијом верзијом свршетка, Симовић је – оцртавши поетским сликама шири план лирске ситуације и поступно снижавајући интонативни набој – успео да песму суптилно семантички заобли и да је сугестивним дејством стихова епилошког значења учини целовитом и заокруженом.

У финалу ове метапоетском свешћу прожете Симовићеве песме, где би оптимистички настројен читалац могао очекивати врхунац дотад кулминативно развијане страсне жудње за речју, уместо повољног разрешења поетичког самотрагања, дочекује нас приказ лирског субјекта који, поражен искуством властите немости, посматра како му, у контрасту са атрибутима претходно приписиваним предмету чежње, пребледеле и беспослене руке падају натраг у крило, сведочећи тим спољашњим покретом резигнираност стваралачки спутаног духа. Отуда Милосав Тешић у завршним стиховима препознаје знакове замирања „бујајућих животних сила које се заносно и жарко призивају у претходних пет строфа, што значи да се без творбене енергије која дотиче из речи свет удаљује и замагљује у нејасноћи” (Тешић 2010: 24).

Како видимо, кључна тензија „Тражења речи” проистиче из жеље лирског субјекта да нађе и посвоји оно што претходно не може ни да спозна. Управо у тој чињеници лежи разлог немогућности да се тражење оконча хеуристичким тријумфом, али и разлог због ког се не може престати са трагањем – јер би се тиме укинула сама песничка егзистенција. Дакле, у самом чину трагања реч је присутна чистотом осећања да мора постојати оно што се у стварности лирског доживљаја обзнањује тиме што непрестано измиче. Једноставније казано – реч постоји само у измицању, а измицања може бити докле год се трага. Отуда је управо тражење оно што, омогућавајући доживљај измицања, оприсутњује реч.

Да закључимо: финални парадокс Симовићеве кључне аутопоетичке песме почива на поетски имагинираној дијалектици *тражења* и *измицања*, која реч чини најближом субјекту што за њом упорно посеже, али истовремено и најдаљом, јер остаје апсолутно недосежна. Вођен елементарним поривом песничке егзистенције за овладавањем оним што јој је неопходно да би се огласила, али уједно и свестан безнадежности властитих настојања, лирски субјект – трајно обузет драматиком упорног али недовршеног трагања за поетичким идеалом – изнова покушава да споља нађе оно што се једино изнутра може открити: аутентичност властитог поетског гласа.

### 1.5. „Песничке белешке” – срећно заборављени манифест

Две године након прве збирке, Љубомир Симовић ће у часопису *Видици* објавити „Песничке белешке”, есејистички напис који експлицитно изложеним идејним основама песничког програма не само што приказује *Словенске елесије* у новом осветљењу већ и пружа могућност другачијег тумачења имплицитних аутопоетичких аспеката „Тражења речи”. И „Песничке белешке” и поменута песма – премда су у појединим равнима значења међусобно контрадикторни и чак оштро супротстављени текстови – могле би се читати као манифести ране Симовићеве поезије. Међутим, ваља имати у виду да ће „Тражење речи” временом, то јест релативно честим прештампавањима и преданим накнадним *углачавањима* стихова, прерасти у песму изразите поетичке релевантности, односно задобити повлашћени статус унутар укупног песничког опуса, док ће наречени програмски есеј имати судбину заборављеног и одбаченог текста, којег ће се, у једном интервјуу из 1998. године, дакле, готово четири деценије касније, аутор сетити као младалачки наивног, непревредог и чак у тадашњим приликама политички несмотреног јавног иступа (в. Симовић 2008в: 372).<sup>15</sup>

Основно полазиште „Песничких белешки” је логички недовољно утемељена и готово софистички заступана идеја да се у моменту у којем је учињен неки избор читује заправо нужни губитак слободе, јер реализацијом једне могућности човек укида све остале, те се последично, фигуративно речено, самоосуђује на робовање у тамници изабраног: „чим се крене, свеједно куда, пустоловине и слободе нестаје, јер пут је изабран, а избор је већ сам собом ограничавање на оно што је изабрано” (Симовић 1960б: 1). Дефинисавши почетно гледиште на природу испољавања слободе, Симовић ће у своју рефлексију о стварима призвати начело радикалног и свеобухватног релативизма и потом га, прожет авангардним поривима за побуном и оспоравањем, применити прво у домену *егзистенције*:

---

<sup>15</sup> Према ауторовом сведочењу, „Песничке белешке” су, иако нису садржале никакве идеолошке претензије, постале предмет напада на годишњој конференцији комуниста Београдског универзитета: „Напао ме је нико мањи него председник Универзитетског комитета! То је тада био пуцањ из врло великог калибра! Не знам да ли он у свом нападу моје име није поменуо, или је оно у новинским извештајима изостављено, тек, ја сам, захваљујући том непомињању мог имена, из свега тога изашао без икакве штете. [...] Много година касније, тај, тада већ увелико бивши председник Универзитетског комитета, Милојко Друловић, причао ми је да се пре него што ће ме напасти консултовао са Марком Ристићем, и да му је Марко Ристић, пошто је прочитао мој текст, рекао да су све то, у ствари, само неке старе и преживеле француске идеје” (Симовић 2008в: 373–374).

Да бисмо сачували своју многострукост, да не бисмо себе претворили у једну једину неаутентичну личност, морамо се што је могуће мање опредељивати, морамо се лишавати избора (1960б: 1);

затим у сфери *етичких принципа*:

чињеница да живим само сада и да је овај мој живот моја једина шанса, довољно је сурова да, негде у дубини личности, пробуди радозналост и за оно што није угодно и морално [...] зар не могу истовремено, макар имагинацијом, [...] да се понашам у складу са десет различитих морала, искустава и навика? [...] Још код Whitman-а и Apollinaire-а чује се онај магични зов: живети све. Доживети зло значи живети исто колико и доживети добро. У односу на живот, разлика између добра и зла не чини много (1960б: 1);

и, на крају, у области *поетичких опредељења*:

зашто ја не бих са истом радозналошћу приступио ставу „L art pour l art”, и ако хоћете истовремено писао и свакодневне ангазоване текстове, говорећи гласом коментатора политичких догађаја исто као и гласом који допире из „куле од слоноваче”? Зашто истовремено не бих дао приоритет и игри речи и афоризму и ангажовки? (1960б: 1).

Сагледано из перспективе оглашеног егзистенцијално-по/етичког релативизма и апсолутизације виталистичких импулса у човеку, оно за чим се трага у „Тражењу речи” задобија смисао пуноће живота и очуване интегралности људског постојања, док перманенција тражења поприма значење труда да се слобода и аутентичност одрже целовитим кроз неизабирање ничега или одабир свега.

Међутим, у завршници овог текста Симовић ће експлицитно изложити свој нови песнички поглед на феномен речи, који је умногоме супротан лирским доживљајима присутним у тумаченој аутопоетичкој песми. Наиме, позвавши се на уверење Растка Петровића да су речи „само хучни таласи или бујни атови на којима он плови или лети до нечег другог” (1960б: 2), песник *Словенских елџија* ће нагласити да су оне тек средства, својеврсни „изазивачи поетске слике”, које би стога, чим изврше дејство на имагинацију и утисну слику у свест, требало заборавити (в. 1960б: 2). Дакле, за разлику од „Тражења речи” где феномен за којим се жуди не само што је проглашен апсолутним циљем већ је и уздигнут у раван идеалних вредности, речи су у „Песничким белешкама” поимане утилитарно, дата им је улога пуког посредника до поетске битности, чиме су аксиолошки снижене до сфере инструменталне сврховитости.

## 1.6. „Епитафи” – први импулси поетичког саморазумевања

У „Епитафима” – средишњем од укупно три циклуса што сачињавају *Словенске елџије* – сабране су поједине песме значајне по томе што ће, како показују наредне песничке књиге, навестити неке од магистралних тематско-мотивских и, шире узев, поетичких токова поезије Љубомира Симовића. Оне нам се, посматране у перспективи читавог опуса, указују као својеврсни засади из којих су никли низови стихова што ће песников глас учинити уметнички самосвојним и препознатљивим, а његовој укупној поетици обезбедити засебну и чврсто утемељену позицију унутар разноврсног и стваралачким индивидуалностима богатог кретања српског послератног модернизма.

Насловом овог циклуса није само именована једна од целина збирке, већ је, као уосталом и називом књиге – попут некаквог метатекстуалног путоказа – номинално

одређен жанровски предзнак песама које следе. Таквим хотимичним истицањем морфолошких особина несумњиво се појачава жанровски фон у тексту (в. Петковић 1996: 30), подстиче формирање читалачког хоризонта очекивања, а интерпретативна пажња упућује на процену степена стваралачке инвентивности и запажање евентуалних поетичких померања у односу на устаљена својства и уобичајене облике насловом призване лирске врсте.

Метатекстуална значења термина епитаф крећу се разним правцима, и отуда могу довести до различитих садржаја. Њиме се најпре указује на гробни натпис, којим се сажето – у филозофском, дидактичком, а понекад чак и шаљивом тону – описују „покојникове особине, заслуге, жеље и смрт” (Дрндарски 2001: 194), али исто тако и на касније настале језгровито срочене рефлексивне песме о општим проблемима живота и смрти, испеване у специфичној погребној интонацији и духу сентенциозног изражавања.

Песме нареченог Симовићевог циклуса својом садржином у доброј мери оправдавају наслов који их скупа наткриљује. У том смислу довољно је обратити пажњу на троделно компоноване „Епитафе са каранског гробља”, где се сустичу кључна обележја метатекстуалним гестом у читалачку свест дозване лирске врсте, будући да се, с једне стране, поетичком мимикријом евоцирају конкретни и народским језиком писани садржаји сељачких надгробних споменика, а са друге, уметнички суптилним и имагинацијски богатим исказима лирски промишљају крупне животне теме покренуте несрећним судбинама трију покојника: Тиосава, Станоја и Ковиљке.

Стога и не чуди што су управо рефлексивну истанчаност „Епитафа” приметили и неки од првих критичара *Словенских елегија*. Мирослав Егерић, рецимо, наводи да низ „епитафа (нарочито ’Епитафи са каранског гробља’) показују мисаону зрелост, извесну интелектуалну дубину и проицљивост, процес филозофског и животног зрења” (Егерић 1958: [13]); Петар Милосављевић, сагласно претходном увиду, истиче како су у „’Епитафима’, где зрело његово ниче жито, у послу сличном рестаураторском, прозбориле давнине језиком завичајним, шумадијским, судбинама живота и гробова” (Милосављевић 1959: 6), док Предраг Палавестра сматра да ова „топла песма о људској пролазности”, у којој се „чежња за животом” спојила са „загонетком смрти”, представља највредније лирско остварење Симовићеве ране поезије (1996: 287).

Међутим, ваља нагласити да Љубомир Симовић епитаф употребљава као прилично флексибилну жанровску одредницу, која се, рецимо, у случају „Епитафа Филипу Вишњићу” одмиче од властитих поетичких полазишта и, слéдећи диктат песниковог модерног сензибилитета, поприма својства омажа уметничкој изузетности једног од најзначајнијих стваралаца епске традиције. Стиховима ове песме Симовић не евоцира живот Филипа Вишњића, већ имплицитно изриче похвалу његовој стваралачкој судбини, тако што семантичке нагласке помера из епитафском изражавању подесних области биографских података и личних особина, и премешта у сферу чинилаца битних за духовну егзистенцију народног певача, односно изражајних одлика које су пресудно обликовале поетички лик и уметничку физиономију великог епског песника.

Средишњи циклус *Словенских елегија* отвара песма „Повратак завичају”, чијим су већ почетним речима: „Ево залази Сунце ноћ пуна шљива / буди у мом говору најдрхтавије чуло” (1958: 21) јасно оцртане главне контуре основне лирске ситуације. Смена дана и ноћи, а потом и ноктурални амбијент онеобичен метафоричном сплетеношћу са доживљајем шљива, доводе поетски субјект у стање повишене перцептивности, побуђујући у његовом говору нешто ново, особито и ретко –

*најдрхтавије чуло* – које би се могло разумети као жеља за изражавањем подстакнута изненадно укресаном искром песничког ентузијазма. Значењска пуноћа дотицаја интензивних деловања природе и чулне истанчаности лирског бића овде није, за разлику од претходног циклуса „Лето”, опевана у ширем контексту еротских догађаја, већ за песничку егзистенцију једног ипак претежнијег напора – поетичког саморазумевања.

Несумњива метапоетска основа на којој почива ова лирска творевина, повратним дејством свога смисла подстиче херменеутичку пажњу да обе насловне речи – и *повратак* и *завичај* – сагледа у светлу лирске ауторефлексије и покуша да разуме као дискретне наговештаје крупних поетичких промена које ће се одиграти на наредним страницама овог циклуса. Измештена из поља географских релација и просторних односа, синтагма *повратак завичају* добија смисао коначног циља поетског самооткривања, чији водећи правац – будући одсудно зацртан буђењем најдрхтавијег чула у *говору* – сугестивно упућује ка могућем песниковом темељном занављању језичког осећања. На овај начин изведено тумачење песме саобразно је Симовићевом касније посведоченом дубинском уверењу да је језик суштински неодвојив од завичајних координата као што је и завичај изнутра дефинисан језичким димензијама: „Завичај је за мене та изворност и непосредност свега: и звезда, и језика” (2008а: 55).

У стиховима „Епитафа са каранског гробља” непосредно се сусрећемо са сасвим очевидним поетичким померањима у односу на песме претходног циклуса. Дотада најчешће установљавана општијим одредницама природног окриља: „по ноћним брдима”, „усред велике кише у великој шуми”, „кроз шумни ваздух”, „над зеленом реком (Симовић 1958: 7, 10, 15), лирска амбијентација је у овој песми пресудно утврђена прецизно одређеним и чак топонимски конкретизованим сеоским простором – гробљем у Карану. И у наредним песмама средишњег циклуса *Словенских елегија* евидентно је Симовићево настојање да лирским ситуацијама прида својеврсни атарски штимунг, користећи се синтагмама чија месна значења припадају шире схваћеном реквизитаријуму сељачког живота: „у чулавом пласту”, „у стоговља жута”, „на прагу тора / међ бундевама”, „у дозрелом бостану” (1958: 29, 32).

Међутим, најкрупнија поетичка промена одиграва се на језичком плану и превасходно се тиче спремности песника – чије је дотадашње искуство темељно обележено симболистички рафинираним поимањем односа речи и ствари – да у „Епитафима са каранског гробља” поједине поетске ефекте изведе подражавањем сведеног народског говора, забележеног по узусима клесарског еснафа – дакле, ван правописа и граматичке норме – на надгробним споменицима западносрбијанских сеоских гробаља (в. Николић 2018: 335, 336, 371). Ова песничкостваралачка смелост имаће далекосежан поетички значај због тога што је својеврсним мимикријским поетским покретом ка новом језику последично изазвано и отварање Симовићевог уметничког сензибилитета за искуство и осећајност аутентичних носилаца тог другачијег говора, чији поглед на свет претежно одређују многи наталожени слојеви традиционалне културе, различити облици усмене књижевности и сликовна крепкост и упечатљивост фолклорне имагинације.

Један од поетичких наноса народне традиције лако се препознаје у прожетости „Епитафа са каранског гробља” графички издвојеним и садржински троструко варираним припевом, чије је порекло – судећи на основу контекста у који је смештен и према асоцијацијама које побуђује – тужбаличко. Дотицај надгробног записа и засебне деонице усмене тужбалице није необичан, чак ни унутар једне модерне лирске творевине, због тога што се, с једне стране, оба елемента међусобно призивају

заједничким припадањем ширем смислу гробљанског простора, односно, прецизније казано, обредним чиновима мртвачког култа, док се са друге стране, у епитафе често инкорпорирају – како потврђују теренска истраживања споменичких натписа сабрана у књизи *Камена књига предака* Радојка Николића – читави низови тужбаличких стихова (Николић 2018: 288).

У овом припеву – који је, будући уобличен модернистичким гласом, семантички прилично удаљен од своје уобичајене тужбаличке улоге – на врхунцу катрена испуњеног метафорички густим песничким сликама, јавља се и „централно знамење косовског хришћанског култа” (в. Хамовић 2011: 305) – мотив посечене главе цара Лазара. Осим у именовану средишње личности наше епике, уплив народне традиције препознаје се и у чињеници што је српски владар и косовски мученик овде призван у оном лику који му је, неисторијски га узносећи у ред царева, дала фолклорна стилизација.

У стиховима с краја почетне деонице, а непосредно пре првог припева „Епитафа са каранског гробља”: „тиосав који је хтео да живи макар / претворен у жабу боже прости макар / претворен у дрво зелено” (1958: 22), уочава се једно од општих места епитафа посвећених младим покојницима – истицање жудње за животом, изнутра интензивираних сплетеношћу са жалом због непроживљене младости.<sup>16</sup> Међутим, обзнањивањем непоколебљиве жеље да се живи, чак иако би њено испуњење подразумевало напуштање људског обличја и пресељење душе у неки други ентитет овоземаљског света – дрво или жабу – није само хиперболисана егзистенцијална жеђ младог покојника, већ су и активирани поједини садржаји дубинских слојева традиционалне културе: староставне представе о посмртним метаморфозама. Наиме, у многим усменим творевинама, нарочито у лирским песмама и епизодама народних балада, присутна је слика дрвета као инкарнације човека након смрти (в. Агапкина 2001: 162). Иако „престају да постоје као девојке или момци”, следствено оваквим словенским претхришћанским веровањима, „покојници остају у свету живих као јеле, борови, руже, брекиње, траве, воде” (Вукмановић 2016: 70).

Посматрано са аспекта унутрашње структуре песме, у поетском ткиву „Епитафа са каранског гробља” преплићу се барем три међусобно различита лирска дискурса. Први представљају почетни стихови засебних целина: „овде почива тиосав / син миљка и стамене” или „ковиљка ћерка милисава и стојанке / поживе шеснес година / умре на иваџдан” (1958: 22, 23), настали уверљивим опонашањем карактеристичних одлика епитафског изражавања сеоских клесара. Нека од тих својстава су: употреба иницијалне формулације саздане препознатљивом спрегом презента и аориста: почива–поживе (в. Николић 2018: 368, 369), чије порекло потиче из обрасца записа црквених књига мртвих;<sup>17</sup> интенционално изостављање презимена умрлих, будући да су, због младости и неосамостаљености, њихови кратковеки животи и након смрти били пресудно обележени припадањем родитељима,<sup>18</sup> нехајни однос према правилима писања великог

---

<sup>16</sup> „Момци и девојке увек жале што прерано умреше, што не иживеше своју младост и снагу. Сва могућа уживања младости осташе само у неоствареним жељама” (Николић 2018: 115).

<sup>17</sup> „Почетак и крај готово свих старијих надгробних записа скројила је црква. [...] Као да су дословце преписани из књига умрлих (‘написаније умрљушчих’) које су се први пут у нас појавиле 1837. године. Као да је посао првих каменорезаца био да само испуњавају утврђен образац из поменутих књига” (Николић 2018: 331).

<sup>18</sup> „За живота су их представљали отац и мајка, па тако и у смрти. Зато им често споменици као младенцима: само име, чији су и година смрти. Ни узраст у тренутку умирања. Једна једина реченица.

почетног слова властитих именица (в. Николић 2018: 371–372); сажимање самогласника и губљење сугласника при бележењу бројева: „шесн[а]ес[т]”. Због очигледно високог степена језичко-изражајне миметичности, Симовићеви стихови у читаочевом доживљају стварају утисак (крипто)цитата стварних записа са сеоских надгробних споменика.

Други тип говора у овој песми репрезентују стихови: „*венци* птица растурају се у небу / један шугав пас шуња се око хумке покривене / *цвећем* / прва хладна звезда подсећа на снег” (1958: 23; курзив Н. К.), у којима се осећа притајено присуство лирског субјекта што корачајући гробљанским простором опажа знаковита места језовитог поетског околиша. И у наведеним редовима очитују се уобичајени елементи народских епитафа – наглашавање језичких и сликовних мотива цвећа и цветних венаца, који на гробовима младића и девојака упућују на невиност и лепоту покојника (в. Николић 2018: 106) – иако су уметнички обрађени и песничким престилизовањем саображени индивидуалном поетичком обзору Јубомира Симовића.

Трећи тип поетског изражавања чине припеви, чија је улога да евоцираним тужбаличким ритмом употпуне дикцију надгробних записа, затим призову централни лик косовског култа жртве, али и да дочарају тајновитост основног штимунга, односно „дозначе протек сати од ноћи до свитања” и потцртају „сабласну атмосферу песме” (Хамовић 2011: 305).

Сагледани из перспективе целокупног песничког опуса Јубомира Симовића, „Епитафи са каранског гробља” несумњиво се, поред „Тражења речи”, указују као једна од најважнијих песама *Словенских елџија*, због тога што су у њој, фигуративно речено, пободени неки од главних кочева будућег песничког поетичког оквира, и посејане неколике поетске клице што ће у наредним збиркама узрасти и широко се разгранати. Јован Делић, рецимо, у новине ове песме убраја „инспиративност ’гробљанског фолклора’ [...], повлачење лирског субјекта и усмјереност на перспективу покојника, и то не једног већ троје” (2011: 63–64). Започетом низу могло би се додати још и освежавање модерног језичког осећања уношењем пробраних црта народског говора, као и одлучно одбацивање резидуума симболистичке дифузије значења и преусмеравање ка стваралачким покушајима да се семантичка пуноћа досегне конкретним призорима сеоског живота и непреврелом снагом богатог, али сировог сељачког искуства. Такође, каснија лирска остварења показују да ће се из епитафских жаљења због смрти момака и девојака родити Симовићева трајна песничка фасцинација проблемом нагло и прерано угашених живота, на коју ће се природно и, такорећи, органски накалемити у будућим књигама – попут *Шлемова* (1967) и *Уочи трећих петлова* (1972) – преовладавајуће певање о трагичним судбинама младих војника и општој бесмислености ратовања. Отворивши властити уметнички сензибилитет за слободан продор разноликих садржаја традиционалне културе, Јубомир Симовић као да је стиховима „Епитафа са каранског гробља” најавио оно изобиље како поетских тако и прозних облика усмене књижевности које ће – чувајући аутентичност поетике и непрестано иновирајући и богатећи сопствени реквизитаријум модерног песничког изражаја – одвећ често стваралачки упошљавати у потоњој поезији. Стога ће у ткиву, ритму и вишезначности његових стихова књижевна критика доцније препознати мање или више осетно присутно мноштво различитих народних форми: пословица,

---

Умро је син или кћерка тог и тог оца. Ни мајке нема. Ни презимена немају синови и кћери! Презиме је очева својина” (Николић 2018: 105).

пословичних поређења, питалица, узречица, загонетки, псовки, клетви, благослова, заклетви, здравица, брзалица, разбрајалица, гатања, басми (в. Самарџија 2011: 360–361).

Из „Епитафа са каранског гробља” може се ишчитати начелни принцип Симовићевог будућег песничког односа према фолклору. Стихови ове песме испотиха наговештавају да ће песник *Словенских елегија*, привучен врелима значења чуваних усменом предајом, урађати у дубоке слојеве народне баштине, али богатство њених садржаја неће третирали као ризницу готових стваралачких образаца, већ ће их, вођен импулсима модернистичке осећајности, упијати сопственим лирским бићем и употребљавати као драгоцене састојке искуства који обнављају виталност поетске имагинације и изнутра проширују песников регистар језичко-изражајних средстава. Дакле, Љубомир Симовић ће кроз читав опус радо посезати за духовно окрепљујућим изворима фолклорне традиције, али ће оно што руком захвати, пре но што му лирском снагом да другачије обличје, стваралачки претакати у *нове мехове* властитог поетичког сензибилитета. Овакав песнички третман народне културе сасвим је саобразан каснијем песниковом експлицитно изреченом, а по смислу еминентно модернистичком поетском уверењу: „Све може да послужи као материјал за уметничко дело. Али тај материјал не може да диктира правила и услове по којима ће бити употребљен”, јер се уметничка имагинација „храни свим – подацима, бројевима, историјским чињеницама, документима – али при том искључиво она, уметничка имагинација, одлучује како ће та храна бити употребљена” (2008а: 198–199).

Уколико статус који фолклорно искуство заузима унутар укупне поетске естетике Љубомира Симовића осмотримо у широј перспективи развоја српског песничког модернизма, уочићемо да таква констелација поетичких чинилаца његову поезију не чини изузетком, већ је, напротив, сврстава у низ наших изразитих репрезентаната књижевно-уметничке модерности – попут Растка Петровића, Момчила Настасијевића, Васка Попе, Миодрага Павловића, Бранка Миљковића и других – у чијим су делима иновативно и архаично творили дијалектичко јединство (в. Костић 1983: 18), јер властиту укорененост у наслеђе усмене културе нису користили за подражавање традицијом устаљених изражајних предлогака, већ за узлете индивидуалних имагинацијских моћи и пуније остварење самосвојних песничких визија (в. Делић 2011: 61).

### **1.7. Ноћ пуна шљива и пушке пшеницом набијене: рађање „обичног човека” на хоризонту Симовићеве поетске имагинације**

„Балада о обичном човеку” – објављена првобитно 1953. године у *Младој култури*, а потом штампана и у *Словенским елегијама* – једна је од уметнички зрелијих песама најранијег доба Симовићевог стваралаштва, којом је скренута пажња дела књижевне јавности на несумњиви књижевни таленат младог песника. Међутим, од вредносно повољних почетних критичких процена важнија је чињеница што је овом песмом означен поетички далекосежно важан моменат ступања такозваног обичног човека на позорницу Симовићеве лирске визије, из чије ће перспективе убудуће, како показују наредне песничке књиге, у претежној мери бити опажан свет.

Отворивши песму упечатљивим поређењима: „Длан благ као погача, крв топла као земља” (Симовић 1958: 27), и наставивши је сложеном реченицом са кондиционалом



у синтаксички инверзној позицији: „Ако заспи под небом ујутру каранфил цвета / на камену / од крви и пролећа његовог дисања” (1958: 27), која говори о готово мистичкој животворној моћи лирског јунака, Симовић је у неколико почетних редака ове поетске творевине распршио хоризонт читалачког очекивања овлашно формиран дословним значењем епитета из наслова. Првом строфом је, како видимо, у предњи план лирске ситуације изведен нежан и до зачудности присан однос *обичног* људског бића са земљом и природом. Супротно ранијим песмама збирке, у којима је, као у следећим стиховима „Повратка завичају”: „ноћ пуна шљива / буди у мом говору најдрхтавије чуло [...] зар дрхтим од толико сјаја јутрос на реци” (1958: 21), биће лирског субјекта потресено колико снажним толико и тајанственим дејствима природног окриља, овде је управо опевани јунак, силом инвертованих односа, постао тај који – стекавши снагу да властитим присуством оплемењује простор и буди живот на камену подстичући елан цветања у каранфилима – благотворно утиче на природу.

Контуре његове духовне физиономије суптилно оцртава садржина средишњих строфа дотицајем двају основних ритмова унутрашњег живота: *радости* – сплетене са дечјим светом, односно „гроздови[ма] малишана на школским прозорима” (1958: 27), чиме је лик лирског јунака на тренутак обасјан зрачком невиности и обавијен ауром чистоте; и *туге* – која осенчивши назначене моменте љубавних доживљаја, упућује сугестивну поруку о постојању суспрегнутог и неоствареног еротског искуства.

Злокобни наговештај дискретно саопштен имплицитним значењем жанровске одреднице из наслова, који почива на сазнању да без смрти нема ни баладе, своју потврду и остварење задобија у семантици кључног стиха, што се понавља на крају све четири строфе: „Убиле су га пушке пшеницом набијене” (1958: 27). Звучну лепоту рефрена, који обзнањује трагичну судбину *обичног* човека, приметитиће и посебно истаћи, у једној од првих приказа *Словенских елегија*, Петар Милосављевић (в. 1959: 6), док ће знатно касније Милован Данојлић, тронут имагинацијском крепкошћу наведеног стиха, повишеним тоном узбуђеног читаоца, изрећи својеврсну књижевнокритичку лаудацију:

Био сам срећан што у мом језику постоји стих *Убиле су га пушке пшеницом набијене*, што постоји неко, ко је у тако дубоком дослуку са земљом, са њеном душом, и са језиком. Какав чудесни преображај, претворити олово у жито! Има ли ичег благороднијег од пшеничног зрна? И од чега би ратар погинуо, ако не од онога што га храни? [...] Симовић би свако умирање да закрили хлебом и житом, па му се пшенична зрна преобраћају у житна (Данојлић 1996: 11).

Међутим, суду и једног и другог аутора промакла је чињеница да је порекло хваљеног стиха фолклорно, то јест да потиче из легенди које је народ исплео око херојске погибије познатог српског устаника – Петра Поповића Пеције (1826–1875). Наиме, како наводи прота Славко Вујасиновић, један од биографа првог кнежопољског војводе, народ „и данас верује да Пецију није олово убило, него пушка шеницом набијена” (1994: 24). Дакле, Симовићу се може признати да је врхунским песничким инстинктом препознао потенцијалну књижевноуметничку употребљивост и вредност овог – у његову свест однекуд приспелог – народног веровања, али не и заслуга да га је, превођењем у поље властитог лирског израза, аутентично створио.

Иако би се већ на основу скривеног порекла рефрена могло тврдити да је смрт по *обичног* човека дошла његовим учешћем у рату, неопходну потпору овом аргументацијски ипак слабашно утемељеном уверењу пружа појава алузивно потентног мотива великих војничких труба. Тиме је нову лирску контекстуализацију задобила, „Епитафима са каранског гробља” зачета, Симовићу изразито важна тема рано

прекинутог живота. Вероватно није случајно што након „Баладе о обичном човеку” следи прва сасвим војничка песма – „Епитаф за трећи вод”, што би се могло разумети као сигнал постепеног конституисања једног од магистралних тематско-мотивских праваца Симовићевог песничког опуса – линије певања о *обичним* младићима пуним живота преображеним у несрећне редове у рату.

Дакле, „Баладом о обичном човеку” приметна је клица бројних будућих лирских плодова, због чијег ће мноштва Звонимир Костић, утврђујући главне координате и наводећи језгрена места Симовићеве укупне поетике, управо истаћи песникову дуготрајну посвећеност темама ратних страдања и у многим песмама доминирајућу перспективу народског човека:

уочавамо ретку, изузетно развијену, упечатљиву имагинацију (у којој на повлашћеном месту видимо имагинацију разарања, страдања и патње). Потом видимо карактеристични угао посматрања: увек исти пучки ракурс из кога се песма пева (1983: 290).

### 1.8. Између две гранате: *жива реч*

„Епитаф за трећи вод” представља поетички нарочито знаковиту песму *Словенских елегија*, јер се у њеним стиховима први пут испољила „тежња за остварењем илузије живог људског говора” (Делић 2011: 61), која ће темељно обележити целокупно песничко стваралаштво Љубомира Симовића. Реч је о начелу према којем, како увиђа Зоран Костић, „песму не казује *ја* песника, већ *ја* неког од многобројних учесника наших историјских мартирџа” (1983: 304). Применом овог принципа при обликовању поетске материје покренут је својеврсни ланчани низ поетичких промена, чије су кључне карике дијалогизација лирског говора и последично драматизовање опеваних ситуација (в. Делић 2011: 62; Петровић 2011: 127–128). У тако конципираним песмама улогу песничког субјекта преузимају „именовани или неименовани лирски јунаци, наратори или учесници у дијалогу, фиктивни казивачи и фиктивни слушаоци” (Делић 2011: 62), и истовремено постају „*dramatis personae* властите трагедије или комедије, сабијене у свега неколико строфа или стихова” (Костић 1983: 304). Симовић, дакле, на овај начин остварује „појачан тон, напетост и експресивност карактеристичну за драмски текст” (1983: 304). Отуда ће многе његове песме постати препознатљиве „по различитим врстама обраћања – од клетве, викалице, бајалице и молитве до дијалога, питања/питалице, убеђивања, посвете и директног саопштавања конкретном или неименованом саговорнику” (Петровић 2011: 127), а читалачки бити доживљене као „сажете, кондензоване ’драме на длану’, друге као монодраме, треће као приче казане туђим гласом, а неке као здравице или низ пословица” (Делић 2011: 62).

Премда би се могло закључити да је једна од најважнијих последица дијалогизације песничког текста повлачење класичног лирског субјекта са поетичког хоризонта драматизованих песама, ваљало би нагласити да то не значи и његово потпуно нестајање са Симовићевог поетског обзора, већ преображавање у готово неприметну, али не мање присутну, лирским јунацима надређену инстанцу поетске свести, која се, својевољно одабравши да у свет песничке стварности не ступа директно, посредно пројављује у трептајима дубљих значења и искрама општијег смисла онога што на површини разговорно конципираног сижера говорна лица казују.

Поетички се отворивши за продоре туђих гласова, Љубомир Симовић реч није уступио некаквим апстрактним и безличним посредничким лирским инстанцама, већ је, напротив, простор властите поезије населио – што ће се најочитије испољити у збиркама *Уочи трећих петлова* и *Видик на две воде* – читавом галеријом врло конкретних и неретко веристички стилизованих људи из народа: војника, ратних заробљеника, ухапшеника, сезонских радника, надничара, сељака итд. (в. Костић 1983: 304). Такође, евидентном ће се указати и песникова тежња да говор лирских јунака језички уподоби не само засебностима њиховог погледа на свет, већ и порекла, занимања, друштвене улоге и социјалног статуса. Друкчије казано, Симовић ће опонашати „могући говор једног нашег ратника, солунца, сељака, или неког трећег, пазећи да се не прекине она танана нит која везује свет представљеног са светом који је реалан и који та поетска надградња настоји да опонаша” (Костић 1983: 305). Управо тиме се, како запажа Јован Делић, „широм отварају врата за [...] дијалект и социолект, за оне гласове који се служе пословицама и који су укоријењени у народну традицију, за природну везу са усменом културом” (2011: 63), односно образује канал којим се фолклорна традиција, посредована светоназорима говорних лица и иманентно садржана у њиховој живој усменој речи, на још један начин улива у главни поетички ток поезије Љубомира Симовића.

Премда прва строфа „Епитафа за трећи вод”: „Пада киша зар се ово зове кров / Да су бар женски бокови да ме греју / Не знам шта се ти клипани тамо смеју / онај митраљецац у гробницу претвориће вам / ров” (1958: 28), попут многих потоњих Симовићевих стихова, у читалачкој свести првенствено ствара утисак случајног исечка из спонтаног тока туђег разговора, неопходно је приметити да су дијалогски одломци што сачињавају ову поетску творевину пробрани тако да нам пуноћом својих имплицитних значења не саопштавају само говорников доживљај стварности и садржаје његових афективних набоја, већ и суптилно разоткривају околности у којима се лирски јунак обрео и из којих се у песми оглашава. Индиректно оцртане основне контуре ширег контекста опеване песничке ситуације представљају силу која гласу говорног лица пружа адекватно акустичко окружење за смисаоно дубљи одјек казаних и у мрежу поетског израза *уловљених* речи. Упечатљивост исказа Симовићевих лирских јунака врло често проистиче управо из околности у којој су изречени, стога је у таквим песмама од изразите важности не само *ко* и *шта* говори, већ подједнако и *када* и *где* то чини.

У читавом „Епитафу за трећи вод”, а нарочито у првој строфи, очитује се наглашено присуство показних заменица, односно речи чија је референција – због тога што, грубо речено, уместо сталног појмовног садржаја поседују деиктичко својство упућивања, указивања или показивања на нешто – ситуационо условљена (в. Клајн 1985: 41–43, 92). У почетним стиховима песме деиксе проналазимо у следећим изразима: „зар се *ово* зове кров”; „Не знам шта се *ти* клипани *тамо* смеју”; „*онај* митраљецац” (1958: 28; курзив Н. К.). Будући да су основни критеријуми за коришћење показних заменица садржина физичког окриља у којем се конверзација одиграва и, нарочито, међусобни распоред учесника у комуникацији (в. Кликовац 2006: 128), простор се употребом деиктичких речи дели на три области: „*овај* значи ’близак говорнику’, *тај* ’близак саговорнику’, а *онај* – ’далек од обојице’” (Кликовац 2006: 126). У прва четири стиха Симовићевог „Епитафа” присутна су сва три типа показних речи, те су и све три врсте просторних односа заступљене. Међутим, ваљало би истаћи и то да у примеру као што: „ти клипани” деикса служи за афективно исказивање одбојности и антипатије (в. Клајн 1985: 112), али и у сврху приближавања денотата „саговорнику, терајући га на извештај начин да и сам учествује у израженој емоцији” (Клајн 1985: 120).

Главни поетски ефекат који је Љубомир Симовић постигао засићујући стихове различитим деиксама огледа се у чињеници да читалац – будући и сам у извесном смислу саговорник лирског јунака – бива обухваћен комуникационом логиком показних заменица и смештен на одговарајуће место унутар деиктичким речима устројене констелације учесника у разговору. Тиме је он измештен из уобичајене читалачке позиције и, коначно – дубље увучен у непосредни разговорни свет ове лирске песме. Деиксе се, дакле, указују као једно од изузетно сугестивних језичких средстава поетског дочаравања актуелности лирског догађања и драматичности ситуације што се пред читаочевим очима одиграва *in vivo*, чинећи га тако не само читалачки присутном инстанцом, већ и својеврсним имплицитним комуникационим саучесником.

Чиме је још, осим ратним околностима, кључно обележен контекстуални оквир у којем су смештени поетски искази „Епитафа за трећи вод”? Нема сумње да је запитаност оглашена речима: „Где ће ова граната да падне / Само да више не звижди крај мога уха” (1958: 28) испуњена осећањем највише угрожености, јер лирски јунак чује оно што му може донети смрт, будући да се звуком гранате заправо оприсутњује могућност страдања. Ради се, дакле, о стању крајње неизвесности што унутар лирског бића, ужаснутог близином властите коби, резултира интензивним осећањем ивице живота. Из неподношљиве егзистенцијалне устрепталости рађа се жеља да се учини оно што је у ратном рову и усред борбе немогуће – напусти поље смртне опасности и иступи из граничне ситуације.

Рат и рововска борба су, како видимо, тек спољашње околности, које у песми служе као подлога за изражавање онога што је несравњиво битније: егзистенцијалних покрета у лирском јунаку. Доживљај блиске смрти и осећање извесности умирања на површину свести изводе најснажније виталистичке силе запретене у урвинама човековог унутрашњег света: нагон за самоодржањем и, као у случају ове песме – еротску жудњу: „Да су бар женски бокови да ме греју” (1958: 28).<sup>19</sup> Гранична ситуација у субјекту раскрива елементарне жеље, јер свест онога који се суочава са крајем што сваког часа може наступити, бива опхрвана, као под дејством архетипске спреге енергије ероса и танатоса, садржинама неутољених чежњи. Отуда тензија на којој почива „Епитаф за трећи вод”, попут многих будућих Симовићевих песама, происходи из чињенице да се у сусрет умирању – и то не слободним корачајима властите воље, већ неумољивим маршом војничких дужности – креће биће пуно живота.

Имајући при тумачењу ове песме у виду и Симовићево сведочење о једној реченици Чеслава Милоша која га је, откад је чуо, трајно опседала: „Вероватно је само оно вредно што је способно да постоји за човека у тренутку кад је он угрожен непосредном смрћу” (2008а: 95), могло би се закључити да жудњом за дражима женских бокова испољеном у осетљивим тренуцима егзистенцијалне угрожености није само упризорено буђење елементарне силе еротизма у дотицају са страхотним лицем смрти, већ и дискретно обзнањено да жена – као име бића, али и као назив начела – представља, како ће и наредне збирке показати, једно од највиших, готово олтарских вредности у иконостасу Симовићевог песничког света.

---

<sup>19</sup> У каснијој верзији песме мотив чежње за женом биће додатно наглашен и последњим стихом, који неће као у првој збирци гласити: „загазим го у реке хладне” (1958: 28), већ: „са женом го зађем у реке хладне” (2008г: 25).

## 1.9. „Смисао песме” – слепа улица метапоетских прегнућа

Насловна синтагма последњег циклуса *Словенских елегија* – „Смисао песме”, у читалачком доживљају побуђује двојак утисак: осећање да је семантички прекомерно уопштена, али истовремено и интерпретативни дојам о значењској несаображености са песмама које садржи. Нескривено метапоетски одважним називом мотивисано је очекивање да ће завршни сегмент књиге бити изграђиван лирским рефлексима о најкрупнијим питањима поезије и песнички израженим естетичким увидима у тајновитост њене природе, чиме би био стваралачки подражаван асоцијативно призвани неосимболистички, прецизније одређено, миљковићевски манир да се у песми, слéдећи владајућем модернистичком диктату поетске самозагледаности, пева о бићу песме. Међутим, у трећој деоници *Словенских елегија* таквих лирских преокупација готово и да нема. Због тога наслов остаје само празан знак песниковог младалачки преамбициозног епистемолошког залета у метапоетске непознанице, након којег се нижу песме лишене јасне међусобне унутрашње повезаности, без назнака тематско-мотивске и мисаоне кохезије или шире засноване поетичке сродности. Стиче се утисак да су у завршници збирке смештене оне песничке творевине које – иако понављају и варирају претходним целинама задат круг тема и изражајних поступака – немају довољно поетичке сличности нити уметничке убедљивости да би могле припасти оквирима прва два циклуса, али ни неопходну меру самосвојности да би сачињавале засебан, трећи сегмент књиге.

Песме као што су „Успаванке”, „Елегија 11 септембра” или „Слово љубве деспота Стефана Лазаревића” почивају на карактеристичном сплету Симвићевих поетских потеза – на метатекстуалној знаковитости наслова, гробљанској амбијентацији, наговештајима љубавне неостварености младих покојника, отвореној чулности хиперсензибилног субјекта смештеног у окриље интензивно дејствених сила природе, истанчаним доживљајима етеричних својстава женске лепоте и понеком изненадном метапоетичком нагласку – али ипак делују уметнички недовршено, лирски неупечатљиво и имагинацијски истрошено у поређењу са ранијим песмама збирке.

Док је у стиховима насловљеним „Мој брат говори голубовима” субјективност разливена у толикој мери да се не може разазнати где је граница између солипсистичке замишљености над интимним просторима властитости и лирске фасцинације природом голубова, у „Потпису испод скулптуре 'Орфеј' Милана Верговића” читамо песнички прибележене естетске утиске пред уметничким остварењем првог академског вајара ужичког краја, у којима су логиком синестезије сједињене чулне сензације вида, додира и слуха, односно здружени апстрактни доживљај звука и конкретни осет физичког облика. Коначно, *Словенске елегије* затварају се песмом „Дис”, која би се могла разумети као бледуњави поетски омаж заснован на недовољно оригиналним варијацијама водећих мотива поезије знаменитог уклетог песника српске модерне, којима се настојала евоцирати модернистичка узорност Дисовог поетичког духа и тајанство његове аутентичне симболистичке поетске осећајности. Из наведених разлога, могло би се рећи да завршни циклус прве књиге представља, фигуративно говорећи, слепу улицу Симвићеве поезије, јер њиме сабрани стихови неће имати значајнијих поетичких изданака у уметнички најрепрезентативнијим токовима потоњег песниковог стваралаштва.

## 1.10. Поетика непрестаних преображаја

Сумирајући укупан уметнички досег и бројне правце поетичких линија зачетих разноврсним песмама *Словенских елегија*, могао би се поновити суд који је 1962. године изнео Мухарем Первић – пишући о лирским првенцима не само Љубомира Симовића већ и других песника његове генерације<sup>20</sup> – истакавши да ниједна од тих збирки не открива „готовог, зрелог песника”, али да у свакој од њих „има лепих и дубоких стихова, има зачуђујућих почетака, фрагмената, предзнака за плодну зрелост” (1973а: 81). Наиме, Симовићево прво у властитим корицама објављено дело одаје утисак смелог и поетички веома разуђеног поетског опита, у којем не лебди дух јединствене песнике личности, већ се многоструко разлежу и међусобно преслијавају одједи изнутра разноврсног лирског вишегласја, јер је недостајућој спремности за одлучнији и дефинитивнији избор изражајних средстава претпостављен широко заснован еклектички став према многим маркантним појавама песничке традиције и карактеристично младалачка отвореност за слободне продоре разних стваралачких утицаја. У томе би се донекле могла препознати уобичајена поетичка странпутица незрелих књижевних стваралаца, који властиту модерну оријентацију покушавају да потврде недовољно критичким преузимањем туђих уметничких опредељења (в. Павловић 1978: 41).

Међутим, постулате својеврсне лирске полифоније и основне принципе поетике непрестаних радикалних преображаја, који су донекле имплицитно садржани у *Словенским елегијама*, Симовић ће две године касније, у авангардним набојем испуњеним „Песничким белешкама”, не само дискурзивно експлицитирати већ и уздићи у раван моралног и чак егзистенцијалног аксиома:

Због чега бих то морао имати свој стил и свој систем изражавања, и зашто бих тим лишио себе могућности да привидно, тониокрегеровски, будем и неко други, да доживљавам, волим, мислим и оно што би доживљавао, волео и мислио неки занемарени, потенцијални ја, можда бољи од мене који се сад испољавам, можда гори али аутентичнији ја? (1960б: 2).

Уколико „сазревање онога што је изабрано значи закржљавање онога што је одбачено”, онда је, према уметничко-стваралачки неодрживим настојањима екстремно авангардистички настројеног младог Симовића, неопходно „мењати се стално, тако да читалац увек има утисак да чита неког новог и непознатог песника” (1960б: 2). Премда изречене тоном манифеста, ове идеје се неће показати значајније утицајним у даљим токовима песниковог стваралаштва.

У једном разговору на измаку двадесетог века, Симовић ће, као песник увелико формиране и шире препознатљиве духовне физиономије – осврнувши се одвећ самокритички на рано доба поетског стварања – у поетичко-формативни период обележен знаковима уметничке дезоријентисаности убројати не само *Словенске елегије* већ и, чини се престога, низ наредних збирки, као што су *Весели гробови* (1961), *Последња земља* (1964) и *Шлемови* (1967), да би на крају овог прилично оштрог

---

<sup>20</sup> Међу које је убројао: Бранка Миљковића, Божидара Тимотијевића, Милована Данојлића, Божидара Шујицу, Бранислава Петровића, Велимира Лукића, Драгана Колунцију, Мирјану Стефановић и Павла Поповића (в. Первић 1973а: 81).

песничког преиспитивања, појаву књиге *Уочи трећих петлова* (1972) означио као тренутак коначног склапања сопственог *поетског мозаика* (2005: 40–41).

*Словенске елесије* као да су директно обухваћене оним симптомом послератне српске поезије на који је још 1953. године упозорио Зоран Мишић, истичући да је проблем афирмисања поетске индивидуалности сложенији него икада пре (в. Мишић 1976: 140). Будући да је, како Мишић вели, време баснословних открића, попут оних које су дали Рембо и Маларме, одавно прошло, савременим песницима је једино преостало да истанчаним поетичким нијансирањем и упорним трагањем за тананим поетским модулацијама, пронађу властиту уметничку личност и аутентични песнички израз, то јест „онај јединствени, изузетни глас који се да на први поглед распознати у полифонији књижевних збивања” (1976: 141). Љубомир Симовић се првом збирком смело отиснуо на дуг и метежан пут поетичког самооткривања.

## 2. Весели гробови – изневерено очекивање или испуњено обећање

Иако повољна књижевнокритичка рецепција првих поетских објава младом песнику пружа оно што му је у стваралачким зачецима потребно – охрабрење и подстицај на сложеном путу даљег поетичког развоја и сазревања, она у исто време обликовање наредних лирских оглашавања нужно оптерећује спољашњим притиском високих очекивања позитивно наклоњених критичара. Управо неизвесност сабрана у питању хоће ли уметничком вредношћу друге књиге песник успети да оправда повлашћени статус који је у одвијању савременог књижевног живота задобио топлом критичком добродошлицом, разлог је што се, како истиче Петар Џацић, пишчев други стваралачки корак чини понекад одсуднијим од првог (в. 1996: 288). Да је *Словенским елегијама* Љубомир Симовић испунио оно естетичко мерило Бранка Миљковића према којем је највећа вредност прве књиге „у ономе што она обећава” (1972: 48), сведочи и чињеница што је Мухарем Первић, сумирајући 1962. године уметничке домете текуће песничке продукције, и Симовића уврстио – уз Божидача Тимотијевића, Милована Данојлића, Божидача Шујицу, Бранислава Петровића, Велимира Лукића, Драгана Колунџију, Мирјану Стефановић, Павла Поповића и друге – у низ стваралаца на које српска поезија у наредним деценијама може да рачуна (в. 1973а: 81). Међутим, оно што у Первићевом тексту започиње као срдачна похвала индивидуалним талентима надолазеће песничке генерације, неколико редова касније преобраћа се у озбиљнијим тоном саопштено упозорење да се за све поменуте песнике „време спонтане, импулсивне поезије, мање-више, завршава” (1973а: 82), те да њиховом поетичком развоју тек предстоји преломни моменат, којим се зрелост стваралачког почетка пресудно преображава у почетак поетске зрелости.

Друга збирка Љубомира Симовића, објављена 1961. године под насловом *Весели гробови*, у текућој књижевној критици дочекана је махом негативним, а повремено чак и ниподаштавајућим оценама. У контрасту са позитивном рецепцијом Симовићевог лирског првенца, *Весели гробови* су у књижевној јавности задобили одјек изневереног очекивања. То је и навело Бранка Пеића да у тексту „Древност и савременост” изрази немало чуђење пред сумом променљивих и међусобно диспаратних критичких судова о уметничкој вредности поезије младог ужичког песника:

заиста нисам могао да претпоставим да ће амплитуде једне младе присутности у нашој савременој књижевности – као што је Симовићева, бити веома кривудава од афирмативних оцена које су се о њему ту и тамо појављивале па све до благонаклоног, очинског „укопавања” збирке *Весели гробови* (1961: 365).

Најоштрије, а на тренутке грубе и, могло би се рећи, осорне речи на рачун укупног песничког домета нове Симовићеве књиге, упутили су Петар Џацић и Мухарем Первић. Наслови њихових текстова: „Чему журба” и „Прерано рођени”, указују се као значењски врло блиски, јер су у оба случаја кључне критичке замерке усмерене против стваралачке нестрпљивости аутора, који „покушава да задовољи унутрашњу несигурност продукцијом” (Џацић 1996: 286), и последичне уметничке незрелости дела, што је у коначници довело до тога да *Весели гробови* буду објављени пре него што су могли да издрже „све захтеве и обавезе онога што се подразумева под збирком песама” (Первић 1961: 9).

Премда је у више прилика Љубомира Симовића, уз Бранислава Петровића, Петар Џацић истицао као „најдаровитију појаву најмлађе песничке генерације” (1996: 286),



није се устезао да, естетски незадовољан песмама *Веселих гробова*, строгим и нетрпељивим критичким тоном „ломи танко стабло једне лирике” (1996: 286). Главни узрок критичаревог разочарања лежи у процени да је прекомерна жеља за настављањем и поетичким развијањем онога што је започео „Епитафима са каранског гробља”, Симовића одвела на странпутицу маниристичког понављања: „Од мотива који је већ једном добио своју песму, овај млади песник је покушао да створи трајну опсесију. Служећи се моделом који је постигао успех, и којим је постигао успех, он као да се сасвим препустио занатској инерцији серијског умножавања” (1996: 287). Трудећи се да успешну поетичку једначину „Епитафа са каранског гробља” примени при стварању нових песама, Симовић је успео да неповратно изгуби оно највредније што је раније стихове красило – унутрашњу мелодију, „остављајући нам само спољне одјеке једног често хладног и неусавршеног артизма” (1996: 288). Отуда Џацић, заузевши не само позицију самоувереног критичког судије, већ и дискретног књижевног учитеља, износи финални увид и коначну поуку: „Песник, међутим, треба да осети онај непријатан тренутак када постаје свој сопствени епигон; дужност је других да му кажу ако то сам не осећа” (1996: 288).

Полазиште Первићевог неповољног суда о другој Симовићевој збирци проистиче из уверења да *Весели гробови* нису постали оно што је требало да буду, због тога што песник није имао довољно уметничког замаха да се одржи на висини самозадате поетике такозваног враћања самим стварима: „А вратити се стварима значи, пре свега, ослободити се анализе и спекулације, послужити се ’дескриптивном психологијом’ и ставити реч поново у зависност од самог предмета” (1961: 9). Первић, дакле, признаје естетску ваљаност Симовићевих поетичких амбиција, али критички готово жигосе њихову поетску реализацију у *Веселим гробовима*: „Нажалост, одвише је мало песама у овој збирци из којих овакав глас допире чисто, и много више оних у којима је то симпатична, наивно-реалистичка интонација замућена фолклорним детињаријама и наклапањима” (9). Песник је, стваралачки примамљен визијом *бистрог крепког света*, одважно посегнуо за архаичношћу и елементарношћу, али се, како Первић одвећ строго закључује, домогао ничег другог до *незреле, сладуњаве стилизације, женске разнежености и говорљивости* (9).

Премда је и Милосав Мирковић критички приказ *Веселих гробова* интонирао у начелу негативно, то је, за разлику од Џацића и Первића, учињено с више тактичности у изразу и умерености при изношењу вредносних судова. Насупрот Џацићу, који критикује уметнички јалово понављање истоветног, видећи у томе пад у *јерес самопигонства*, тежиште Мирковићевог критичког приговора тиче се *неприродне разноврсности* као сигнала поетичке незрелости, јер критичар у *Веселим гробовима* налази „више мотива и више сензација но изрази, уметничких поена и вештина” (Мирковић 1961: 10). Не желећи да критичарски јетко обезвреди естетске домете Симовићевих нових песничких резултата, али ни да прећути како објавом друге збирке песникова уметничка вредност није узрасла, Мирковић изналази једну прецизну и аксиолошки одмерену формулацију: „књига *Словенске елегije* зрелије одређује његов почетак но што друга књига, *Весели гробови* обележава крај субјективне песничке заблуде” (1961: 10).

Супротстављајући се и садржају и тону претходних критичких приказа, Бранко Пеић задржава претежно афирмативан однос према *Веселим гробовима*. Како би поткрепио властито интерпретативно гледиште и оправдао позитиван критички суд, овај критичар навешће оно што сматра залогом Симовићеве поетске аутентичности: спој

словенских и сеоских мотива са интензивним доживљајем природе и савременим осећањем немира градског човека (в. Пеић 1961: 366). Међутим, у Пеићевом аргументовању изречених ставова повремено се може уочити упадљиво одсуство логичке доследности, као када се читалац одмах након тврдње да у овој збирци „нема неаутентичних места, недопеваних, недоречених”, већ у наредној реченици сусретне са запажањем како „можда све ту није до краја осмишљено” и „све то стоји у своме можда још недовољно поетски дефинисаном обличју” (1961: 365). Новом збирком неуздрано поверење у Симовићев поетски таленат, навело је Бранка Пеића да приказ оконча једним самоувереним предвиђањем песниковог будућег развоја: „књига *Весели гробови* доказује пре свега да се није још дорекао и да то неминовно следи” (366).

## 2.1. Поворке нових, смрћу осењених лирских јунака

Нимало не чуди што се збирка насловљена необичном придевско-именичком спрегом *Весели гробови* отвара песмом „Карански рукопис”, чији назив неминовно буди асоцијативну везу са каранским гробљем из претходног Симовићевог песничког дела, и што се читалац, сходно семантичком такту задатом именованом књиге, већ у првом стиху сусреће са мотивом гробног крста: „Крај реке чворноват брезов крст” (1961: 9). У томе би се могао препознати нескривени знак успостављања линије поетичког континуитета са *Словенским елегијама*, сигнал стваралачког позивања на већ установљен *рукопис*, то јест дискретни наговештај да ће у новој збирци бити настављен, и варирањем развијан комплекс сеоско-гробљанских мотива, којим је на маркантан начин био обележен песников лирски првенац.

И заиста, значајан број песама сабраних *Веселим гробовима* показују не само да је Симовићева песничка визија неретко омеђена координатама сеоског простора, већ и да песник, при изградњи лирског сижеа, сразмерно често посеже за поступком топонимске конкретизације рустикалног амбијента. Иако Каран, као и у *Словенским елегијама*, остаје *престоно место* Симовићеве ране лирике, на унутрашњој географској мапи потоње збирке искрсавају и друга ужичка села: Буар, Поникве, Волујац, али и оближњи предели Драгачева. Такође, уочава се да унутар сеоског пејзажа гробље и даље опстаје као поетички повлашћен простор, чиме се поступно формира мотивско окриље прикладно да се у њему испољи песникова слобода модернистичког иновирања традиционалног епитафског начина лирског изражавања.

Међутим, назначена путања смењивања и преиначавања лирских слика, која води од предела грађених на широј основи рустикалности, преко призора чија је перспектива ограничена сведеним простором сеоског гробља, па све до најуже тачке – поетскостваралачки преобразених народских, али не и примитивних, старинских, али не и анахроних, надгробних натписа, Симовића је, као по некој поетичкој нужности, водила ка ономе што ће се и у наредним књигама изнова потврђивати као један од најчвршћих стожера његовог целокупног поетског универзума: тематизовању истовремено обичних и необичних људских судбина. Реч је о читавој галерији лирских јунака који песнички свет насељавају као фигуре чија *необичност* происходи управо из антрополошке парадигматичности њихове *обичности*.

Већ другом песмом првог циклуса наговештен је продор нових, смрћу осењених ликова на црнохуморно постављеној позорници *Веселих гробова*. Афористички

језгровитим почетним стиховима вешто је оцртан својеврсни кроки довршене судбине и љубавном фаталношћу условљеног расипничког живота *волујачког свирача*: „Реком вина оде дедовина. Браћа мрела, сестре умирале” (1961: 10). Међутим, начин на који су у *Словенским елџијама* оживљени и читалачкој имагинацији дочарани *становници* гробља у Карану: Тиосав, Станоје и Ковиљка, биће поетички доследно, мада уметнички мање успешно, изведени у песми која већ својим насловом спреже директну интертекстуалну везу са старијом, тематско-мотивски подударном, а према лирском проседеу готово *близаначком*, лирском објавом. Реч је о песми из последњег циклуса *Веселих гробова*, коју је поетски самозагледани Симовић насловио „Пост скриптур ’Епитафима са каранског гробља’”. Поворку јунака – што, иако пре времена уснули под земљом, и даље живе елементарном снагом и неугасивим виталистичким импулсом неостварених чежњи – коју су у *Словенским елџијама* повели Тиосав, Станоје и Ковиљка, овде сабласним ходом младих покојника, настављају ковач Остоја, воденичар Драгоје, девојка Лена и весели момак Радован. Њима се, доспевши из различитих песама ове збирке, прикључују и други уклетници, чија је животна нит или нагло прекинута, или кобно помрачена сенком туђе смрти, попут Арсенија Рогиха из „Тужбалице”, Спасеније Рогих из стихова „Преписаних са преслице Спасеније Рогих из Карана”, неименованог војника и неоствареног младожење из „Родољубиве песме”, и незнаног покојника из „Попевке”.

Проматрано са становишта песниковог раног поетичког развоја, значајни пораст броја лирских јунака у свету поезије Љубомира Симовића морао се одразити на статус и положај саме поетске субјективности. Песничко Ја неће, разуме се, потпуно нестати са унутрашњег обзора оваквих песама, али је несумњиво осетно његово постепено повлачење у други план, како би у средиште пажње доспели различити лирски појединци, који сугестивном семантичком пуноћом својих, неколиким потезима исцртаних, судбина, на посредан и суптилан начин изражавају дубљи смисао дискретно дистанциране субјективности. Позиција субјекта се у раној поезији Љубомира Симовића указује као нестабилна и променљива, због тога што се песник, како запажа Драган Хамовић, не оглашава само непосредно, са гледишта „лирског ега”, већ повремено тежи да проговори како гласом колективитета, тако и кроз индивидуализоване ликове „чији особни, анегдотски случајеви представљају специмене општијег, историјског или антрополошког искуства” (1996: 57).

Из *Веселих гробова* издвајају се – као засебан тематско-мотивски круг или својеврсни асоцијативно призван циклус – песме „Волујачки свирач”, „Август”, „Тужбалица”, „Преписано са преслице Спасеније Рогих из Карана”, „Попевка” и „Пост скриптур ’Епитафима са каранског гробља’”, у којима се евокативни лирски говор о мртвима на појединим местима поетички преобраћа у певање из перспективе умрлих. Назначено измештање тачке гледишта у простор што се тајновито простире с оне стране постојања, не само што онеобичава унутрашње димензије и координате побројаних песама, већ их уједно чини и језгреним местима Симовићевих поетских светоназора, због тога што нам њихови стихови обелодањују многе поетички релевантне и, шире узев, аксиолошки референтне параметре песниковог укупног поимања човека, људске природе, живота и смрти.

Илустративан пример овог поетичког поступка представљају стихови „Попевке”, у чију је значењску основицу положен управо поглед који у овострани свет допире из области загробног искуства. Речима: „Ваздух дубок до звезде Данице / Над главом ми шуме воштанице” (1961: 44) није само казано да је гроб место са којег се лирски субјект

оглашава, већ су тиме и јасно раскривени разлози инвертованих просторних односа, обзнањен извор изокренуте и очуђене слике света, будући да у очима сахрањеног „високо постаје дубоко; небо је *испод*, а гроб је *изнад*” (Делић 2011: 65). Певање гласом мртвих Симовићу је, како сматра Јован Делић, послужио да животу, као несумњиво највишој вредности његовог песничког поретка, прида још израженији значај, јер је ова „вриједност утолико већа уколико је сагледана из перспективе онога ко је лишен живота – покојника – што ће у Симовића бити готово правило” (2011: 64).

Последња строфа „Волујачког свирача”: „У тело ми биљке продирале / Да већ трулим од злата и кише / Оно што су свирале свирале / То мирисом сад мирише / Оморика” (1961: 10), прилично јасно открива да глас лирског субјекта долази с оне стране гроба, али – што је од изузетне важности за разумевање начина на који се у свету Симовићеве песничке имагинације уобличавају представе о смрти – не са оног света, већ дословно из земље. Сlike посмртног телесног растакања песника неће навести да, упосливши неке од поступака модернистички развијеног репертоара естетике ружног, пође путем морбидне сликовитости, чији би исход био поетско наглашавање језовитости неминовног људског свршетка, већ ће му, напротив, послужити као подлога за интонацијски мирно и готово спокојно осликавање лаганог постхумног стапања тела са земљом, водом и биљем, које врхуни доживљајем коначне сједињености човека са елементима природе.

Међутим, унутар лирског сижеа „Волујачког свирача” средишњи мотив гробног расточења плоти окружен је двама подједнако важним преображајима: претходним преиначавањима животног искуства и љубавних осећања у музички израз посредством свирале, и потоње чудесно, и синестезијском логиком изведено, суптилно претварање музичког сублимата живота у мирис оморике: „Оно што су свирале свирале / То мирисом сад мирише / Оморика” (1961: 10). Мирис што се, након смрти, у окриљу вегетације обзнани као сублимирани остатак егзистенције, који остаје на овом свету да живи као мистично знамење и место могућег чулног сусретања са сени умрлог, као да читалачку свест дискретно позива да укупном доживљају песме прикључи и поједине елементе фолклорне имагинације, да евоцира начин на који се усмена традиција опходила према смрти судбински изузетних појединаца и јунака, и подсети се можда и најрепрезентативнијег примера – стихова „Ђул мирише, мила мајко моја / Ђул мирише – Омерова душа” (СНП I: 183) из знамените баладе „Смрт Омера и Мериме”.

Ипак, наведене посмртне метаморфозе, осим што једном ненаметљивом алузијом испотиха спрежу интертекстуалну везу са садржином народне песме, откривају нам и нешто поетички претежније: основна начела на којима су у раној поезији Љубомира Симовића биле засноване представе о смрти. Наиме, слика постхумног разлагања тела на основне елементе, стапајуће прожимање са биљкама и последично укључивање у шире токове пулсирајућег животног ритма вегетације, говоре нам да Симовићева поетска имагинација, загледана у област што се пружа преко границе смрти, не ступа на стазу метафизичког осмишљавања другог света, већ, не напуштајући домен оностраности, остаје засвођена цикличним доживљајем природе, у којем смена рађања и умирања „подразумева да је смрт само једна фаза непрекидног кретања, па, сходно томе, човека и природу треба посматрати као јединствен ентитет” (Вукмановић 2016: 65). Такође, посмртни преображај егзистенцијалних садржаја у мирис што се посредством биља проноси светом, чиме се судбина појединца симболички оприсутњује у чулном доживљају пејзажа, постајући тако један од живих чинилаца одуховљене

природе, сведочи нам да у Симовићевом обликовању лирских представа смрти незанемарљив удео има анимистички доживљај света.

Док нам „Попевка” открива изокренутост просторних односа света сагледаног из зачудне, оностране тачке гледишта, а „Волујачки свирач” обелодањује шта је оно што у свету цикличних кретања и анимистички устројене природе иза покојника остаје као трајни симболички белег некадашњег постојања, стихови „Преписани са преслице Спасеније Рогић из села Карана” обзнањују нам које то неразориве животне силе опстају у човеку упркос смрти. Премда је ова песма у целини изграђена као анонимни љубавни говор казан с оне стране гроба, у гласу који се, прелазећи границу што дели живе од мртвих, обраћа Спасенији Рогић, могао би се препознати један у збирци раније опевани покојник – гробар, звонар и заставник Арсеније Рогић, претходно *сахрањен* у стиховима „Тужбалице”. Исплетене нитима исте семантичке пређе, а изнутра повезане чежњом дубљом од смрти, ове две песме могле би се читати као својеврсни поетски диптих.

Почетним стиховима песме „Преписано са преслице Спасеније Рогић из Карана”, насталим низањем оптаивних израза: „Да ми цвет буде чуло вида трава чуло слуха / да удишем мирис жита и ваздуха” (Симовић 1961: 42), изречена је жеља субјекта да, оставши без тела, биљем и цвећем замени чула, како би, обеснаживши смрћу оглашену немогућност телесног додира, у искуству властитог бића, опустошеног умирањем, очувао макар пробраним елементима природе посредовану пуноћу контактеног односа са материјалним светом.<sup>21</sup> Наредни стихови: „да одаје земља изнад мене лака / кад на дну женске кичме дише набрекла / шака” (42) показују нам како распростирање субјектове неприкосновене чулне тежње за оностраношћу, претходно дифузно разаслате ка мирису жита и ваздуха као елементарним дражима природног окриља, сада задобија конкретније артикулисан еротски правац. Тиме је, чини се, дискретно лирски устврђено да је уроњеност у овај свет најинтензивнија онда када се одвија линијом уживања у чарима женске плоти. О сили поетски упризороног еротског импулса не говори само чињеница што љубавни жар, изнутра распириван некаквим чудним, неочекиваним, и смрћу неутуљеним замасима витализма, опстаје и кад је затрпан влажним и хладним слојевима гробне земље, већ и неугасива чежња лирског субјекта да се ослободи у себи сабраног, а за живота недовољно испољаваног еротског набоја, макар посредством туђег тела: „то у туђем телу ја крај тебе спавам / туђим ти прстима грло откопчавам” (42). Ерос је, како видимо, песнички предочен као надлична и универзална сила, која у толикој мери прожима биће да покојник у њеним манифестацијама неодступно жели да учествује, чак и ако укључивање у љубавни чин подразумева само симболичку духовну присутност у другој, лишеној личних, телесно-чулних конкретности.

Дакле, Симовићеве лирске јунаке, парадоксално, смрт ослобађа живота, али не и животних чежњи, јер духу што пребива под земљом није мучно то што је надживео постхумно ишчезнуће тела, већ што је остао безнадежно жељан онога што се може утолити само задовољствима која проистичу из лепоте женске путености – дражи

---

<sup>21</sup> Слика тела које се, након смрти, раствара у земљи да би се сјединило са вегетацијом, и преневши властиту моћ чулног доживљавања на рецептивну снагу биља, наставило да на посредан и сублиман начин живи у окриљу материјалног света, у читалачкој свести евоцира суму симболичких значења „Похвале биљу” Бранка Миљковића, а нарочито један, уметнички не толико успео, стих: „Зелени микрофону мога подземног гласа зово” (1997: 110). Иако би било пренагљено у наведеним Симовићевим стиховима препознати директну радијацију Миљковићевог песничког утицаја, значај истакнуте лирске подударности не би ваљало сматрати ни поетички занемарљивим.

овоземаљског постојања. Иза умирања остаје чежња као рефлекс недовољно проживљеног живота, јер се животни мањак, према логици некаквог нужног егзистенцијалног уравнотежења, након смрти преображава у сразмеран еротски сувишак.

Осим трептајима суспрегнутог еротизма, дух у Симовићевој раној поезији, након преласка границе смрти и растакања тела, живи још и, како саопштавају почетни стихови „Августа”: „На земљи коју памтим / сва годишња доба су лето” (30), тактом властитог памћења. Песмама сижејно заснованим на слободном поетском осликавању токова загробног живота заједничко је то што посмртну тачку гледишта лирски субјект користи како би поглед, навођен диктатом нереализованих љубавних жеља или садржајима очуваног сећања, истрајно упућивао унатраг, ка земљи и недоступном земаљском искуству. Отуда се стиче утисак да је Симовићева песничка имагинација готово магнетски везана за пределе оностраности, јер метафизички простори оностраног света у његовим стиховима, чак и када је лирски јунак већ увелико прешао праг смрти и ступио у непојамну сферу постојања, доследно остају лирски неупризорени. Такав је унутрашњи развој, рецимо, очевидан у „Тужбалици”. Лирски субјект ове песме, након што се на почетку осени крсним знаком, призове Свету Тројицу и, преузевши на себе улогу свештеника, отпочне опело за Арсенија Рогића, у наставку ипак неће, како би се од опела очекивало, певати о смрти као пресељењу из привременог овоземаљског постојања у небески вечни живот, нити појати *вјечнаја памјат*, већ ће, остајући загладан у оностраност, над покојником свечано огласити да је за мртвог дотадашњи свет коначно престао да важи: „певам да је ишчезла / моћ ватре да те огреје / моћ хлеба да те нахрани / моћ свеће воштанице да ти обасја пут” (40). У мотивисаности да се поводом смрти не пева о мистици оностраног, већ да се у средиште поетске пажње постави моменат раздвајања од познатог и вољеног света, могла би се препознати блага пулсација романтичарског елегичног сентимента. Љубомир Симовић, како видимо, властитој песничкој уобразиљи не дозвољава да унутрашњи хоризонт песама испеваних из перспективе умрлих насели сликама трансценденције, те тиме, фигуративно речено, затвара очи пред идејом спасења, то јест крајњег метафизичког разрешења људске судбине. Због тога у песниковом осмишљавању загробног живота, премда се покојници у *Веселим гробовима* сахрањују под крсним знамењем, неће превладавати хришћански доживљај смрти, већ ће испотиха бити активирани поједини принципи који припадају дубљим слојевима фолклорне имагинације, попут идеје о цикличном устројству света и из ње производеће анимистичке представе о посмртним метаморфозама.

Поетичка линија која се у *Словенским елегијама* зачала „Епитафима са каранског гробља”, а у *Веселим гробовима* заживела варијацијама сеоско-гробљанских мотива, увођењем нових лирских јунака, и певањем са позиције мртвих, у наставку друге збирке биће потиснута Симовићевим настојањима да, експериментишући песничким изразом и непрестано преображавајући физиономију лирског Ја, пронађе аутентично упориште сопственог песничког гласа. Управо унутрашња расплутост и нејединственост поетског бића, проистекла из пребивања у сталним менама, ствара утисак о укупној уметничкој неуверљивости *Веселих гробова*, и сведочи о стваралачкој колебљивости младог и поетички још увек неопредељеног Љубомира Симовића.

## 2.2. Песнички издаци „Тражења речи” – сазревање метапоетске мисли

Линију метапоетским преокупацијама условљеног певања – у *Словенским елегџама* темељно започету стиховима „Тражења речи” – *Весели гробови* продужују и усложњавају песмама као што су „Ноћ песме”, „Дрво које изговарам” и „Песма”. Будући да побројани лирски састави, унутар првог циклуса друге збирке, следе непосредно један за другим, и да у њиховој укупној семантици преовлађују аутопоетички значењски нагласци, херменеутички би било упутно читати их као песнички триптих, у којем се, готово из стиха у стих, може пратити постепено сазревање Симовићеве ране метапоетске мисли. Премда се у овим трима песмама – својеврсним директним поетичким издацима или дериватима „Тражења речи” – лако уочавају карактеристични одсјаји модернистичког сензибилитета: рађање и оглашавање лирске самосвести, истрајна усредсређеност песничке пажње на неизрециве садржаје унутрашњег света, рефлексије о природи језика, стваралачки онеспокојавајуће осећање семантичке недостатности речи, и томе сразмерна чежња за досезањем до властите поетскоизражајне аутентичности, Симовићу ипак неће поћи за руком да стиховима нареченог триптиха довољно оригинално и уметнички самосвојно искорачи из миљковићевским поетичким духом одсудно прожетог, и на прелазу из педесетих у шездесете године одвећ популарног, оквира неосимболистичке парадигме.

Стиховима средишње строфе „Ноћи песме”: „Нечитки облаци рукопис ветра / [...] / Цветови који свуноћ светле / тамном белином несанице” (11), предочен је толико интензиван лирски доживљај природе да се чини како субјект, одбацивши начела веристичке дескрипције и приписујући дејствима појединачних елемената сугестивног ноктуралног амбијента посве симболичка својства, не само што границу унутрашњег и спољашњег света чини порозном, већ је готово и укида, те се више не може разазнати да ли се цветови ноћу обзнањују бојом несанице или је, пак, светлост несанице оно што цветове избавља из мрака. Међутим, синтаagma „нечитки облаци” и „рукопис ветра” наговештено је да се, унутар мутним значењима обавијених утицаја ноћног окриља, испод површине природних појавности, као садржај чије је присуство наслућено с оне стране видљивих ствари, помаљају и пред оком чулно сензибилног песничког Ја искрсавају назнаке постојећег, али тајновито скривеног текста. Поетска слутња да облаци и ветар за собом остављају писани траг стиховима завршне строфе ће се преобразити у изненада досегнуто осећање унутрашњег језичког разрастања и еволуирања, јер ће субјект, давши егзистенцијалној самозагледаности аутопоетички правац, лирски посведочити да се песнички глас не рађа из говора, већ се – парадоксално, али типично модернистички – корени у ћутању: „Ћутање сазрева у глас / [...] / И глас је песма сам по себи” (11). Дакле, песнички глас не проиходи из говора стилско-уметнички култивисаног до поетичности, већ управо из семантичке потенције не-говора, из области у којој је смисао сабран, а реч ишчезла, другим речима, из утихнулости довољно значењски богатој да се опире моћи вербализовања, али довољно сазреле да би се поетски обзнанила. Дакле, према овом поетичком гледишту, досегнути до пуноће песничке речи не значи естетски удешено проговорити, него изазвати ћутање да се само из себе огласи.

Препознатљивом реченичном конструкцијом, а нарочито истоврсно примењеном метафориком зрења, Симовићевим стихом „ћутање сазрева у глас” асоцијативно је призван један од услова неопходних да би се, према Миљковићевој песничкој визији сазданој „Баладом” посвећеној охридским трубадурима, досегло до

сознања о суштинској истоветности певања и умирања: „кад мастило сазре у крв, сви ће знати / Да исто је певати и умирати” (1997: 132). Међутим, специфична веза која се у „Ноћи песме” успоставља између *ћутања* и *песничког гласа*, могла би се схватити као покушај поетске реализације појединих Миљковићевих дискурзивних, из симболистичке традиције преузетих, метапоетских гледишта, изрицаних најчешће у есејима посвећеним другим песницима. Таква је, рецимо, идеја о тишини као онтолошком корену песме (в. Миљковић 1972: 114), или став да „у песми и за песму није довољно ћутати. Мора се знати о чему се то ћути. Ћутање се мора рећи” (1972: 116), јер, како у другом тексту водећи неосимболистички песник тврди: „Моћи ћутати је исто што и моћи говорити” (14).<sup>22</sup>

Оно што је првобитно песнички сугерисао у својим раним, метапоетски заснованим стиховима, Симовић ће у потоњим књижевнокритичким огледима неретко препознавати у стваралаштву поетички различитих српских песника. Тако је, рецимо, тумачећи начине на које је Лаза Костић пробраним или новоскованим речима, чинећи их треперавим и светлим, градио јарке поетске визије, истакао да се иза високе границе језичког савршенства, „над хоризонтом језика, у *ћутању*, пружа свет суштинске поезије” (2008б: 226; курзив Н. К.); или, промишљајући о природи појединих лирских јунака који у дијалогски конципираним песмама Матије Бећковића имају статус легитимног саговорника, иако се никад не оглашавају, запазио како они ћуте, „али тако јасно и речито, да би се то ћутање могло записати – оно представља врсту говора, чак врло драматичног” (588).

Изразито сложена и кондензована семантика кратке песме „Дрво које изговарам” изграђена је двоструким смењивањем два основна значењска слоја. Први представља експлицитно изрицање актуелне поетичке намере да се дрво изговори; а други је конкретна поетска манифестација, односно покушај да се оглашена књижевноуметничка замисао језички артикулише једном метафоричком перифразом: „зелени врх подземља између мојих шака” (Симовић 1961: 12). Завршна два стиха, од укупно четири, откривају нам да у језгру ове песме не пребива жеља за пуким изрицањем онога што се чулно осећа *међу шакама*, већ претежније и знатно дубље лирско настојање да реч „дрво”, након поетски спроведеног поетичког наума, не остане *празно име* – произвољан и конвенционалан знак лишен стварне везе са оним што означава – већ да се поетскостваралачком снагом изнутра семантички оплоди, не би ли се у њеним значењски опустелим пределима макар зачала, ако не у истинско постојање домамила: „шумна мрља зеленила у небу непогоде” (12).<sup>23</sup> У томе би се могла препознати Симовићева младачка тежња да се, тражећи поуздане ослонце свом још увек

---

<sup>22</sup> Уочавање постојања присне везе између песничког језика и *ћутања* у развоју модерне поезије представља једну од сталних тема, чије се различите артикулације, према запажањима Хуга Фридриха, могу пратити од Малармеове идеје да је „песништво *ћутљиви излет у апстрактно*”, преко, рецимо, уверења Ђузепеа Унгаретија да поетска реч „омогућава да у скровитости душе одјекује *ћутња*”, па све до Хилде Домин, која у једном стиху изриче следећи поетички императив: „Научи да *ћутиш у језику*” (в. Фридрих 2003: 126, 171).

<sup>23</sup> Стихом „шумна мрља зеленила у небу непогоде” (12) створена је смисаоно прегнантна песничка слика, чија унутрашња комплексност почива на зачудном и синестезијском логиком изведеном укрштају међусобно разнородних мотива. На сличан начин обликовани су и стихови: „Тамна белина несанице” (11) из „Ноћи песме” и „златна прошлости пепела” (16) из треће целине „Мапа поезије”. Реч је о стилском поступку који Хуго Фридрих назива *контракцијама*, чијом се поетском применом повећава „модерна амбивалентност лирског језика” (Фридрих 2003: 170).



недовољно развијеном песничком изразу, поетички прикључи великој поворци модерних песника који, још од Малармеа, покушавају да се – загледи у изгубљени идеал предвавилонског језика, када су, како Фуко истиче: „имена била утиснута у предмету који су означавала” (1971: 102) – интензивношћу поетских напора домаше пуноће речи и барем делимично обнове јединство „раздробљеног бића језика” (1971: 347).

Како видимо, линија поетичке самопотраге, која се у „Тражењу речи” обзнанила као смелост да се одбаце поседоване, али семантички недостатне речи, и као сразмерно интензивна чежња да се досегне до наслућене језичке пуноће, наставила се у стиховима „Ноћи песме” осећањем да би ћутање могло бити једно од станишта оног неизвесног језичког бића за чијим се *телом* с модернистичким жаром поетски жуди, а потом продужила песмом „Дрво које говорим”, кроз жељу лирске свести да стваралачком снагом песничког чина у *празним именима* обнови давно покидану везу између речи и онога што је њима означено, и тако језику поврати недостајућу суштину. Отуда нам се „Песма”, као завршни члан неформалног аутопоетичког триптиха из *Веселих гробова*, не указује само као кратак и сентенциозно уобличен израз песникових ауторефлексивних преокупација, већ као језгровита синтеза и својеврсни врхунац дотадашњих метапоетских продора: „Песма је пре и после речи / Кад се речи не знају и када се забораве” (Симовић 1961: 13).

Одговарајући на питање о томе *где је песма*, лирски субјект настоји да место на којем пребива песничка суштина раздвоји од уобичајене природе речи, другим речима, да аутентична испољавања поетског гласа осамостали у односу на све друге манифестације језика – јер је песма тамо *где речи нема*. Тиме је имплицитно призвано еминентно симболистичко – изворно малармеовско – начело, према којем из уверења да је песма аутономан, у себе затворен, онтолошки самосвојно установљен свет, производи и нужност да лирски језик, ослободивши се бремена људског саобраћања, престане да буде слуга комуникације, и поново почне да се – обновивши чистоту изворности, значењску пуноћу и не одступајући од неговања самосврховитости – испољава, не више као средство разумевања, већ као, готово божанска, моћ стварања.

Прва путања коју је субјект назначио као могући смер простирања поетичко-хеуристичког елана дотиче се времена које претходи речима, односно призива некакво предјезичко доба када се – што асоцира на говорну невиност дечје свести – речи нису знале, што све скупа, као једна сложена метапоетска мисао, јасно резонира са модернистичким рефлексима о поезији произашлим из пера Миодрага Павловића:

Поезија се говори, она је говор, али не долази из говора, она није сама та изговореност. Није ни само језик, нити је поезија усавршавање језика, његова култура. Она долази из предјезика, из предсмисла. [...] Могло би се рећи да је песник ту да послуша кретања на дну језика, или да поново чује прајезик, у његовој заборављеној свежини. Мислим да је реч „прајезик” само симбол за оно што песник тражи; то тражење нема своје тачно име (1978: 36).

Друга путања што води ка хоризонту поетичке аутентичности, отвара се тек напослетку, *после речи*, и то само пред песником истински спремним да се одрекне *празних имена*, и довољно смелим да закорачи путем заорава. Наведени след метапоетских идеја не подсећа само на Миљковићеву замисао о поетички идеалном пределу сна, у коме „нема речи, а све је песма” (1972: 116), већ и на његово истрајно, како поетскостваралачко тако и есејистичко-дискурзивно, афирмисање заорава као основне симболистичке песничке методе, коју ваља користити – чему га је научило пре

свега песништво Жила Сипервјела – као могућност да се ствари сагледају „онакве какве су оне биле првога дана у својој првобитној лепоти и још неисквареном значењу” (1972: 192).

Дакле, *тражење речи* је у *Словенским елегијама* установљено као основни поетичко-самооткривалачки принцип, а у *Веселим гробовима* је варирано и усложњавано низом кратких, изражајно сведених, али семантички прегнантнијих песама, чија су метапоетска исходишта јасније управљена ка неосимболистичкој, у првом реду миљковићевској, поетскостваралачкој парадигми. Извесни поетички парадокс ране Симовићеве лирике проистиче из чињенице што симболистички *надмен* поглед на значењске капацитете и стваралачке потенцијале уобичајеног, говорног језика, што потом резултира – негативним вредновањем условљеним – одрицањем од речи, долази од песника који ће своје потоње поетске успехе постићи управо уметничким преображавањем, односно лирским стилизовањем живог, а неретко и свакодневног, говора. У том смислу осећа се немала дискрепанција између стваралачких постулата положених у основицу аутопоетичких песама, и водећих чинилаца имплицитне поетике која се читава у каснијим токовима Симовићевог песништва. Изгледа као да је некадашње симболистичко полазиште, које почива, између осталог, на доживљају да обичне речи нису дорасле књижевноуметничким сврхама, песник временом заменио стваралачким напорима препознавања и поетског откривања притајене смисаоне пуноће речи у свим манифестацијама језика, па и унутар живог говора, друкчије речено, жељом да угледа оно што је, парадоксално, већ ту, да напрегнутом песничком пажњом препозна присутност поетички траженог у очигледности језички постојећег. Дакле, *тражење речи* опстаје као Симовићев фундаментални поетскостваралачки принцип, али се, ширећи радијус свог деловања ка језичким областима које би се, са симболистичког стајалишта проматране, могле чинити периферним, песнички реализује на другачији и замашнији, једном речју, уметнички свестранији начин.

То су неки од разлога са којих ће песма „Тражење речи” задржати повлашћено место у Симовићевом целокупном лирском опусу и бити доследно штампана – као тренутак стваралачког почела и својеврсни реликт раних поетичких трагања – у свим каснијим књигама сабраних и изабраних песама. Будући да у себи садржи заметак песниковог кључног стваралачког начела, она представља тачку пресецања почетног, младалачког, и потоњег, зрелијег песништва, те се данас може читати као важна спона Симовићевих поетичких мена.

### **2.3. Крајнуташки естетизам: Богић Рисимовић Рисим и Бранко В. Радичевић**

Промишљање о естетици других стваралаца, било да је изражено есејистичко-дискурзивним текстом или артикулисано стиховима лирског омажа, песника често, а каткад и нужно, наводи на пут саморефлексије. Отуда се чини да при избору уметничких остварења о којима ће писати превагу неретко односе оне естетичке побуде у чијој нутрини преовладава осећање поетичког самопрепознавања, односно да је воља за интерпретативним проницањем у понорније слојеве стваралаштва другог уметника, често мотивисана титрајима дубље жеље да се у огледалу туђег дела сагледа сопствени лик или макар назру обриси властите стваралачке физиономије. Бранко Миљковић је, рецимо, одговарајући у једном интервјуу на питање о свом критичарском раду, открио

да у језгру његовог доживљаја поезије других песника пребива управо такт непрестане самопотраге: „Па и ти есеји које пишем можда су у већој мери условљени поезијом коју пишем него ли поезијом о којој пишем. Свуда и на сваком месту тражим себе” (1972: 267).

У светлости наречених принципа избора, показује се да Симовићева песма „Рисим” не проистиче само из песникове намере да опева ликовну поетику чачанског сликара и личног пријатеља Богића Рисимовића, већ и из жеље да на посредан поетски начин испита наслуту уметничко-стваралачке блискости. Истакавши да је Рисим сликар који сликајући пева: „кичицом пределе гробља и златне јабуке пали / пева да сазрева лето у женским боковима” (1961: 20), Симовићев песнички субјект замутио је границу између ликовне уметности и песништва, образујући таквим лирским потезом подесну увертиру за сусрет двеју принципијелно сродних, али медијално различитих поетика. Самеравањем ране сликарске естетике Богића Рисимовића Рисима са имплицитном поетиком у првим двома Симовићевим песничким књигама, уочава се читав низ стваралачких сродности, како на тематско-мотивском плану, тако и у области примењиваних уметничких поступака. Код оба аутора је на подлози интензивног доживљаја природе и истанчаног осећања за јарке боје и колоритне нијансе у јесењем пејзажу, развијена дубока фасцинација зрелим летом и лепотом женских бокова, са којом је потом укрштена опчињеност руралним пределима, сеоским гробљима и драматичним судбинама младих покојника, да би, на концу ове широко засноване уметничко-сензибилитетске испреплетености, све скупа било засвођено стваралачком надахнутошћу естетиком крајпуташких споменика и поетиком надгробних записа. Када се стихови:

његове су слике лепе  
као да су сликане  
руком земљорадника  
руком која гњечи набрекло кравље виме  
руком која замахује мотиком косом и секиром  
руком која бере јабуке  
руком која негује жито  
знање копања сејања ходања  
пливања дисања знање живота  
једино искуство за неопходну уметност (1961: 20–21),

интерпретативно осмотре у ширем контексту Симовићевог аутопоетичког певања, може се уочити да руке којима Рисим слика, према својствима што су им поетски приписане, у извесном смислу наликују речима за којима лирски субјект у „Тражењу речи” упорно трага. У обе песме је, посредством мотива руку и речи, сугестивно испољена стваралачка чежња за животном пуноћом, која неће бити досезана апстрактним доживљајима света, хладним опсервацијама појавности, нити јаловим интелектуалистичким поигравањима са неопипљивим садржајима људског искуства, већ, напротив, чулно конкретним додиром са стварима, нагонски снажним урањањем у сирову материјалност, слободним упуштањем у крепкост природе и свежину њених токова, једном речју, директним, елементарним и виталистичким ентузијазмом прокрвљеним понирањем у различите слојеве, како унутрашње тако и спољашње, стварности.

Како видимо, оно што се на површини манифестује као набојем лирске фасцинираности прожето певање о непатвореној стваралачкој бодрости сликаревих руку или о измицању наслућеног идеала речи, у акустици имплицитних аутопоетичких значења одјекује као обзнана да лепота може пронаћи ново упориште у једноставном,

чистом и ничим посредованом, то јест изворном и аутентичном контакту са светом. Мухарем Первић је, у негативно интонираном критичком приказу *Веселих гробова*, с једне стране, приметио Симовићево поетичко настојање да – ослободивши се анализе и спекулације, и поетски се вративши „самим стварима” – „данашњој технизованој цивилизацији, пуној парадокса и ћорсокака” супротстави „острва архаичне безазлености, визију бистрог крепког света из кога се може изаћи обновљен и оденут за нова искушења”, али је, с друге стране, реализацију наречених песникових амбиција у наставку текста проценио као крајње слабу и уметнички неуспешну (1961: 9).

Низањем глаголских именица у завршним стиховима: „знање копања сејања ходања / пливања дисања знање живота” (Симовић 1961: 21), које, за разлику од личних глаголских облика, не поседују иманентне информације о лицу, времену или начину, лирски фокус је – деконтекстуализацијом и раздвајањем радње од њеног вршиоца – последично премештен на саму радњу, односно стриктније усмерен на њену феноменолошку огољеност и елементарна значења.<sup>24</sup> Прогласивши последњим стихом садржину побројаних глаголских именица „јединим искуством за неопходну уметност” (21), Симовић није само семантичку разбокореност ове песме стилски ефектно заокружио поентирајућим свршетком већ се метапоетски додатно утврдио у идеји да истинска грађа за поезију не проиходи из интелектуалистичким апстракцијама извештаченог и беживотно артифицијелног, већ једино из чистоте изравног и непомућено изворног односа према свету. Тиме као да је суптилно наговештен песников благи узмак од појединих постулата (нео)симболистичке књижевноуметничке естетике, али и дискретно најављена будућа формула Симовићеве сложене поетичке рецептуре. Сликаство Богића Рисимовића и песма „Рисим” се у том смислу откривају као посредници и својеврсни катализатори Симовићевог аутопоетичког сазнања.

Међутим, у контексту Симовићеве поетске опчињености сеоским гробљима и епитафским записима, али и Рисимовог сликарског афирмисања и неговања такозваног крајпуташког естетизма, неопходно је поменути и име Бранка В. Радичевића. Реч је о песнику чије заслуге нису једино у томе што је лексику српског језика обогатио сковавши, поред осталих, и реч *крајпуташ*, већ превасходно због тога што је у меандрирајуће токове послератног модернизма, средином педесетих и почетком шездесетих година, уписао и *плаву линију живота*, којом је народски наивна клесарска рука опшивала сеоске споменике, и којом су, на каменим белезима што након смрти остају да, на гробљу или украј пута, сведоче о прохујалом животу, били својеврсним ореолом плавети заокруживани, сведеним и примитивним ликовним средствима осликани – ликови младих покојника. Наиме, дружећи се 1952. године, током боравка у Сарајеву, Бранко В. Радичевић и Богић Рисимовић Рисим „заједно проналазе инспирацију у сеоским гробљима и споменицима” (Маринковић 2002: 107). Радичевић ће, потом, од збирке *Вечита пешадија* (1956), започети „обликовање расејаног ’крајпуташког’ лирског корпуса” (Хамовић 2016: 13), што ће врхунити у стожерном месту овог тематског круга – *Војничким песмама* (1961), али и у исте године објављеној поетско-монографској књизи *Плава линија живота*, у којој ће камена крајпуташка знамења бити песнички описана и термилошки одређена; док ће Рисим, посећујући драгачевска гробља, пронаћи „симболе који ће постати иконографски образац за његово сликарство” (Маринковић 2002: 107) и отуда пресудно утицати на формирање

---

<sup>24</sup> О ширем смислу и значењским последицама номинализације поетског исказа, односно потискивања глагола са језичког хоризонта модерне лирике в. Фридрих 2003: 165–167.

његове укупне ликовне поетике. Ваља напоменути и то да ће, следећи путању својих кључних уметничко-стваралачких преокупација, Богић Рисимовић 1958. године написати и песму „Плава линија”, која у поднаслову има следећу назнаку: „Пронашао сам је на гробљу” (в. Рисимовић 2002: 8).

Љубомир Симовић се овој етнографско-крајпуташким наслеђем надахнутој, рустикално-гробљанској линији српског послератног модернизма, остајући поетички самосвојан, дискретно прикључује „Епитафима са каранског гробља” и другим тематско-мотивски сродним песмама унутар *Словенских елегија*, затим нешто израженије придружује објављујући 1959. и 1960. године у периодици лирске саставе: „Моравско гробље”, „Драгачевско” и „Преписано са камена наваљеног на гроб Радована Трнавца”, да би збирком *Весели гробови* – коришћењем мотива драгачевских надгробних споменика, као у трећој целини „Мапа поезије”, а особито песмом посвећеној Рисиму – дефинитивно потврдио незанемарљиву меру властитог поетског ослањања на поједине елементе естетске визуре зачете стваралаштвом Бранка В. Радичевића и Богића Рисимовића. Један од спољашњих, али тиме не мање недвосмислених, знакова својеврсног срастања, или барем тематске сродности ових индивидуалних и интермедијалних поетика у једну, условно говорећи, засебну линију српског послератног модернизма, лежи у чињеници што је Богић Рисимовић, обележавајући 1984. године тридесетогодишњицу уметничког рада, у каталогу ретроспективне изложбе, уместо уобичајеног предговора, штампао четири *крајпуташка* лирска остварења: стихове сопствене „Плаве линије”, а затим песме „Крајпуташ” Бранка В. Радичевића, „Рисим” Љубомира Симовића” и „Ратоборац” Радована М. Маринковића (в. Маринковић 2002: 134–135).

Премда се песнички темпераменти Љубомира Симовића и Бранка В. Радичевића знатно разликују, њихово лирско стваралаштво блиским ипак не чини само надахнутост рудиментарном лепотом надгробних споменика и *полуписменом речитошћу* сеоских клесара (в. Радичевић 1961: 52), већ и низ других, мање упадљивих, поетичких сродности. Рецимо, и једном и другом песнику колоплет гробљанских мотива служи у сврху изградње основне лирске амбијентације, али и као увод у „сагледавање света ’одоздо’” (Делић 2016: 55), односно у зачудно проговарање песничког субјекта гласом покојника. Песмама „Крајпуташ”, „Опет то само мало друкчије”, „Војничка песма”, слично Симовићевим „Епитафима са каранског гробља”, „Попевци” или стиховима „Преписаним са преслице Спасеније Рогич из Карана”, лирски је дочараван поглед који умрли, из оностраности, кроз земљу што их покрива или посредством посмртног каменог белега, упућују ка овом свету, и упорно поетски наглашавано како смрт, иако заувек прекида нит живота, никада не гаси чежњу младих покојника за различитим лепотама живљења. У дубоком подтексту оваквих стихова Драган Хамовић препознаје рефлекс народног веровања „да су душе оних што су преминули, а нису испунили уобичајен животни циклус – несмирене” (2016а: 76). У стваралачке поступке који Радичевићеву и Симовићеву песничку визију чине имагинацијски готово присном, могле би се, како је у књижевнокритичкој литератури већ добро примећено, убројати и: директне поетичке *позајмице* из фонду народски наивне епитафске изражајности конкретних, драгачевских и каранских, сеоских споменика и крајпуташа (в. Микић 2016: 36); хуморна и каткад гротескна стилизација мотива оживљавања мртвих (в. Делић 2016: 56); као и истрајно и уметнички изразито оригинално поетско афирмисање женског принципа (в. Делић 2016: 63).

## 2.4. Ко је ђаво на селу?

У садржини појединих песама *Веселих гробова*, попут „Мапа поезије”, „Поетичности” или „Ђавола на селу”, наставља се она Симовићева поетичка линија што се, зачета циклусом „Лето” из *Словенских елегија*, заснива на чулно истанчаном доживљају природе, која се пред перцептивном отвореношћу лирског субјекта открива пре свега колоритним богатством и раскошним мирисним сензацијама, али и на поетском дочаравању полета еротске раздражености, подстакнутог суптилним пројавама лепоте женске путености, којој сугестивна обавијеност велом ноћи или зачудна стопљеност са сунчевим зрацима, ветром и чемпресима, не доприноси само опажајној пуноћи, већ и еманирану сензуалност прожима сенкама мистичности. У стиховима којима отпочиње први сегмент „Мапа поезије”:

Плаветнило под трепавицом од гаврановог  
пера  
којим ме с прозора гледа прсата оружарка  
додиривање плодова, испијање језера  
устима што тек пољупцем постају видљива и  
жарка (1961: 14),

видимо како се – након метафоричког спајања изгледа женских очију са мотивом што у песничку слику доспева из животињског света: гаврановог пера – пред нашим очима обзнањује, као да из саме природе израђа, лик прсате оружарке, да би, одмах потом, својства потенцијалног еротског контакта била опосредована представама жудљивог додира са елементима природног окриља, из којег је заносна женска фигура првобитно и потекла: „додиривање плодова, испијање језера” (14). Осим очараности и усхићености песничког субјекта пред заводљивим призором витке и наге жене, у стиховима прва два строфоида „Поетичности”:

О како светлост боје премешта  
по небу, и једна витка жена кроз прашњав сунчев зрак  
одлази гола ка зеленој води  
зеленом зеницом да ужеже знак  
у зрелом лишћу у празној слободи  
с телом што се голо у чемпресу пружа  
с врховима дојки усправљеним, црним,  
ко рогови пужа.

Кроз невидљив и зелен вео што јој се  
с рамена слива  
назирем њено тело, као кроз успомену,  
ветар јој вео надима ко једру, ветар јој открива  
провидна колена, носећи цвет и пену (1961: 18),

ваљало би приметити и то да је еротска привлачност женске плоти овде онеобичена, и унеколико мистификована, ненаметљивим лирским потцртавањем њене неразделивости од појединих чинилаца спољашњег амбијента у којем се обрела: прашњавог сунчевог зрака, зелене воде и зрелог лишћа. Потоња слика сједињености жене са ветром, цвећем и пеном, односно са елементима природе – из чијег се богатства рађа, и у чије наручје као да се непрестано враћа – лепоту путености учиниће етеричнијом и утолико тајанственијом. Отуда проистиче утисак да природа и жена у Симовићевој песничкој визији представљају начела истоврсна по суштини, а

неразлучива у појавности: сабране дражи природе врхуне обиљем у којем има нечег сензуалног, чиме се отвара видик на којем се женска телесност може објавити у пуној природности своје нагости.

Међутим, као поетички највернији лирски изданак циклуса „Лето” из прве збирке, у *Веселим гробовима* се издваја триптих „Ђаво на селу”. У средишту унутрашњег света ове тематско-мотивски слојевите и формално сложене песничке целине пребива танано чувство несаницом обузетог поетског субјекта, који готово грозничаво упијајући разноврсне дражи и динамична дејства природе, интензивно проживљава различите суптилне преливе и знаковите нијансе ноктурално-мистичног амбијента. Упечатљив спој чулне преосетљивости, усредсређене пажње, природе богате сензацијама и омамљујућег окриља ноћи представља подесну лирску увертиру да на зачудну и донекле сабласну позорницу ове песме ступи, као да из саме оностраности долази, прелесна лепота незнаног женског бића:

Дошла је у сламној хаљини, у белом шеширу,  
крз грање,  
У зори где се пуши, пун магле, црни стог  
иза ње  
Севнула муња граната као јеленов рог (1961: 27).

Лирски сиже „Ђавола на селу” се од почетка до краја развија следећи један од маркантних поетичких принципа Симовићевог раног песништва, који према формулацији Часлава Ђорђевића гласи: што је „дејство одређених сензација на чула већа, утолико се више отварају видици онирике и разапињу мреже асоцијација са либидинозним усмерењима” (1982: 19). Вршна тачка тајновитости и уједно најснажнији уметнички ефекат ове песме огледа се у чињеници што се насловна синтагма, из стиха у стих, постепено преобраћа у жаоку неразрешивог питања – ко је заправо ђаво на селу: песнички субјект занесен неугољивом еротском жудњом, кобно заводљиви женски лик, или, пак, оно што се између њихових распомамљених тела – ноћу, у штали, под сламом – волшебено одиграло?

## 2.5. Епигонске странпутице

Симовићев младалачки нестрпљив напор да песнички глас изгради користећи се одабраним елементима како домаће тако и стране модернистичке традиције, и у *Веселим гробовима* се, као претходно у *Словенским елегијама*, повремено праметне у стваралачки дефицијентно и испразно, једном речју, епигонско подражавање поетских узора. Премда су у поетичку *прећу* прве збирке адорантски уплитане препознатљиве лирске нити већег броја модерних, али изражајно различитих, српских песника, у другој Симовићевој збирци статус узорног књижевног ствараоца задржаће пре свих Бранко Миљковић (в. Ђорђевић 1982: 148), којем се тек на махове, и то као дискретна сенка или призрак, прикључује и поетски лик Момчила Настасијевића. Таква је, рецимо, кратка песма „Тамнава”:

јесен пепео лета  
дрвеће неверно лишћем беспуће  
трагом заборав  
успоменом (1961: 37),

која, с једне стране, карактеристичном синтаксичком онеобиченошћу и последичном значењском згуснутошћу у читалачки доживљај асоцијативно дозива препознатљива својства реченичне сажетости настасијевићевског песничког израза, док су, с друге стране, исказом „јесен пепео лета” – у чијој је семантици имплицитно присутно сагледавање природе поетских феномена у светлу темељне идеје о вечитом кружењу и смени ватре и пепела – евоциране неке од кључних одлика Миљковићевог хераклитовски надахнутог погледа на свет и неосимболистички конципираног лирског проседеа.<sup>25</sup> Отуда је Симовић у наведеним стиховима, консеквентном применом радикалнијих видова симболистичког поимања песничког језика, најближи ономе чему ће у потоњем лирском опусу бити управо најдаљи – херметизму.

Подражавања типичних елемената Миљковићевог песничког реквизитаријума расута су у песмама „Август”, „Запис златом”, „Галија”, „Поетика епитафа”. У завршним стиховима „Августа”: „крз биљке које расту / сунце се себи приближава” (30) није тешко препознати Симовићев нескривени песнички одзив на метафорику садржану у почетним речима знамените песме „Узалуд је будим”: „Будим је због *сунца које објашњава себе биљкама*” (1997: 9; курзив Н. К.). Такође, неосимболистичка склоност ка парадоксима као погодном стилском средству да се поетски испоље језички недодухватљиви мисаони садржаји – која се под пером стваралачки незрелих песника врло лако претвара у пуку псеудофилозофску позу и квазиинтелектуалистичко кривотворење поетске елоквенције – прилично је осетна, ако не и очевидна, у првој строфи „Галије”:

Ватро отиснута ван света у свет  
мења се промена. Око лађе моје  
непозната мора шуме а не постоје  
и летим летим јер сумњам у лет (Симовић 1961: 57).

Слично поетичко настојање уочава се и у рефлексивно смелим и спознајно самоувереним, мада семантички често непрозирним и филозофски одвећ резолутним миљковићевским песничким тврдњама, попут: „Онај ко погоди / оно што циља, промаши све остало” (57) или „Ко умре доречен је” (59).

## **2.6. Од *стражиловског сјаја до видовданске ироније*: друга појава Милоша Црњанског на поетичком обзорју Љубомира Симовића**

Довољно је овлашно се интерпретативно дотаћи низа песничких књига које је Љубомир Симовић објавио педесетих и шездесетих година, да би се јасно увидело како певање о рату постаје једна од песникових главних стваралачких преокупација тек од збирке *Шлемови* (1967). Међутим, извесни мотивски наговештаји или благи иницијални поетички импулси онога што ће касније заузети тематски готово централно место Симовићевог лирског опуса, могу се запазити или барем наслутити и у неким сасвим раним поетским објавама. Премда је још у „Епитафу за трећи вод” из *Словенских елегија* драматика рововске борбе песнику послужила као контекстуални оквир граничне

---

<sup>25</sup> На стихове сличне поетичке провенијенције читалац наилази и у трећој целини квадриптиха „Мапе поезије”: „златна прошлости пепела / ватро у мраку који не постоји” (1961: 16).



ситуације у којој свест егзистенцијално угроженог лирског јунака – језовитим *звиждањем* граната посредно суочена са неподношљивом близином и страхотном извесношћу смртог часа – бива рефлексно обузета нагоном за самоодржањем и преплављена наглим и неочекиваним ослобађањем елементарних еротских сила, (то јест експлицитно исказаном жудњом за топлином женских бокова), конкретнији поетички замеци потоњег поетског тематизовања рата примећују се тек у неколиким песмама циклуса „Anno domini 1747” из *Веселих гробова*.

Почетни стих песме „Мале државе”: „Пада киша на добоше” (1961: 38) могао би се испрва разумети као неутрална дескриптивна чињеница којом отпочиње изградња сложене песничке слике, али се интерпретативни суд значајно мења када се семантички допринос ових речи сагледа не у домену визуелних, већ аудитивних ефеката. Ситним, али учесталим ударима кишних капи по осетљивој мембрани добоша сугерисан је карактеристичан звук добошарског туша, којим се моментално изазива пажња присутних, чиме је у потоње стихове непосредног, народног, дијалекатски снажно обојеног и наредбодавног говора, неупадљиво уткан тон јавне обзнане или општег прогласа:

Да закажете свима војводама под вашом командом  
и свима људма поповима и калуђерима  
да се сваки свои послова ману  
и тако трговци да се ману трговине сваке  
мајстори мајсторије своје да оставе  
а земљоделци своје све работе да оставе  
и пољска дела и воденице (38).

У наведеним стиховима избијање новог рата није изричито саопштено, али су лирски оцртане промене које такви велики друштвени догађаји нужно изазивају. Осматрајући свет из визуре обичних људи: попова, калуђера, трговаца, мајстора и земљоделца, Симовић поетски не наглашава оно што ратом започиње, већ претежно оно што се њиме окончава, односно у први план износи: спутавање устаљених токова живота како би се ефикасније преобразили у ванредно стање; одустајање од свакодневних послова ради примања дужности и беспоговорног вршења наредби; али и одрицање од слободне воље како би дотадашње располагање властитошћу коначно прешло (или пало) под туђу команду.<sup>26</sup> Из спајања бескомпромисне силе војничких дужности, која вољу појединца, превевши је у чврсту структуру строго хијерархизованог поретка, октроише и своди у уске и ригидне оквире издатих наређења, са страхотама ратног вихора, што је у Симовићевој поетској визији често истозначно својеврсној оргији бесмисленог страдања, у песниковим каснијим објавама изродиће се – као симболичка фигура неслободе – безочно разуздан и суров лик команданта. Већ од раних песникових покушаја да лирски прикаже праву природу ратних пометњи уочава се да у средишту ауторске пажње – што ће у потоњем певању о несрећним биткама и трагичним судбинама редова прерасти у поетичку константу – увек пребива „неисторијски појединац у историјском ковитлацу, са својим малим удесима, ускраћеним радостима и умноженим патњама” (Хамовић 2011: 306).

---

<sup>26</sup> Тако и у стиховима „Тужбалице”, кроз опело посвећено Арсенију Рогићу, посредно сазнајемо о својевременом произвођењу каранског гробара и звонара у заставника, то јест о кобној промени која у контексту читаве песме задобија смисао ступања лирског јунака у предворје смрти.

Уклонивши са унутрашњег хоризонта идеју херојског подвига као могућности да се појединац, положивши сопствени живот на олтар виших циљева, егзистенцијално самопревазиђе и јуначки узнесе над властитом судбином, Симовић другу целину диптиха „Мале државе” завршава строфом у којој антиепска слика војних подухвата бива заокружена поетским истицањем горког закључка да су гробља и заборав једини стварни епилог васколиких ратних напора:

Мале државе покривене гробљима и житом  
ваше старе престонице ваше нагореле заставе  
расту у близини гробља  
најближе забораву (39).

Дакле, на обзорју Симовићевог темељног антрополошког песимизма, односно наглашеног осећања пролазности човечјег постојања, рат се указује као налет нихилистичких сила које пре времена потиру ону највишу вредност што и иначе исувише кратко траје и сама од себе неумитно гасне – људски живот.<sup>27</sup>

Присећајући се појединих догађаја из младости, Симовић у *Памтвијеку* узгредно напомиње да Љермонтовљевој песми „Сан” и Рембоов сонет „Спавач у долу” чита „као једну јединствену песму” (2010: 24), али том приликом, свесно или не, пропушта да каже како је, користећи се не потпуно истоветним, али несумњиво довољно сличним мотивима изградио лирски сиже своје „Родољубиве песме”.<sup>28</sup> Премда је аутор, како видимо, мање или више интенционално, пружио дискретни подстрек интерпретативном читању „Родољубиве песме” у светлости тематске резонанце или осећајног фона поменутих Љермонтовљевих и Рембоових стихова, ипак се чини да је за пуније разумевање овог Симовићевог лирског остварења од пресуднијег значаја оно што је десетерачким стиховима: „Заручнице бела, посади ми / Две зенице у два лепа ока” (1961: 41), то јест мотивом злехуде веренице на бојном попришту, у целокупно значење песме утиснуто као жиг српске фолклорне и архетипске имагинације. Увођењем упечатљиве фигуре *заручнице беле* у читалачком доживљају није само благо алузивно оприсутњен светли и усменим предањем овековечени лик Косовке девојке – чији спољашњи изглед такође доминантно обележава симболика беле боје: „Уранила Косовка девојка / [...] / Засукала бијеле рукаве / Засукала до бели лаката / на плећима носи леба бела” (СНП II: 199; курзив Н. К.) – већ је укупна трагедија ратничке судбине појединца изнутра увећана чињеницом што је погибијом једног младог војника у зениту снаге, истовремено покошен и живот *плећатог* и *лепооког* момка стасалог за женидбу. Унутрашњи осећајни интензитет и значењски распон „Родољубиве песме” врхуни управо тачком у којој се трагично сплићу две међе: наслућена граница потенцијалног прелазу у *брак* осујећена стварним преласком границе што води у *смрт*.

„Родољубива песма” у лирском опусу Љубомира Симовића заузима значајно и парадигматично место, јер се у њеним стиховима препознаје зачетак песниковог трајног стваралачког отпора према главном поетичком вектору традиционалне родољубиве поезије (в. Петров 1980: 117; Делић 2011: 66; Поповић 2017: 17), а у лирском третману

---

<sup>27</sup> У стиховима касније и знатно сажетије верзије ове песме додатно је потцртана доследност песниковог антимилитарног расположења: „О да нам вреди / из пушчане цеви цветом / из топовске јабуком црвеном! // О да нам вреди / ђурђевком на мач!” (1980а: 15).

<sup>28</sup> Реч је о мотиву смртно рањеног, на земљу полеглог, младог војника, који, док му из тела истиче крв и уједно чиле последњи знаци живота, полако и мирно – уместо у сан, загрља драге или питомо окриље завичаја – тоне у смрт.

велике теме рата учача непобитно ослањање на наслеђе авангардног, бунтовног и антиратног поетског импулса, оличеног првенствено у „Видовданским песмама” Милоша Црњанског (в. Ђорђевић 1982: 149; Цветковић 1995: 5). Да се Симовић при изградњи властите песничке визије рата – која се зачала „Епитафом за трећи вод”, „Малим државама” и „Родољубивом песмом”, сазрела у *Шлемовима* и додатно развијала у каснијим збиркама – приклони превратничком сензибилитету водећег српског авангардног песника, пресудно су утицала три поетички револуционарна феномена „Видовданских песама”: снажан отклон од официјелне политичке интерпретације појединих садржаја националне историје и идеолошких манипулација темељним митским симболима; поистовећивање са гладним и крвавим народом и сагледавање света из визуре обичног и уједно највише страдалог човека, што је Црњански, како Симовић запажа у књижевнокритичком тексту „Дневник о Црњанском”<sup>29</sup>, извео „узимајући за свој поетски глас ропач рашког сељака коме је точак ломио труп и удове” (1960а: 2); и коначно, оно што би се могло разумети као резултанта претходна два момента: иронијски разоран однос према општим местима и клишеима песничког родољубља. Са тих разлога би се могло приметити да су, угрубо речено, поједине одлике начина на који је Црњански у *Лирици Итаке* (1919) пародирао жанр химне, дитирамба, здравице, молитве или оде, на известан начин обновљене у песничком поступку који ће Симовић применити иронизујући „Родољубиву песму”.

Међутим, ваљало би истаћи и то да у значењској основи ове песме не почива непревела жеља песничког субјекта да подрива родољубље *per se*, већ само оне аспекте што се, у додиру са милитарним елементом, директно косе са највишим подељком Симовићевог песничког поретка вредности – животољубљем. Управо неприкосновена љубав према разноликим облицима живота и живљења, а не некакав идеолошки срачунат пацифизам, представља главни ослонац песникових, често на упрошћеном и површном поимању сложене природе војних окршаја заснованих, антиратних гледишта.

Прве три од укупно пет строфа песме „Вече над земљом” изграђене су низањем интензивних и омамљујућих чулних утисака, односно мноштвом песничких слика у којима – будући да дочаравају снагу и пуноћу дражи ноћног амбијента – мирисно и звучно преовладава над видљивим. У интегралном, телесно-духовном ужитку који Симовићев типични, перцептивно истанчани и у основи жудљиви лирски субјект осећа захваљујући обиљу различитих сензација којима га природа и ноћ штедро обасипају, Часлав Ђорђевић препознаје сигнале хедонистичког односа према свету (в. 1982: 26–28), док Ђорђе Деспић примећује зрачење идиличне хармоније проистекле из установљеног сагласја између субјекта и природе, што ће овог аутора, уз позивање на Фридрихову идеју о дисонантној напетости као инхерентном и начелном својству модерне уметности, навести на закључак да је буколичка осећајност оно што почетне лирске

---

<sup>29</sup> У овом литерарном приказу *Итаке и коментара* (1959) евидентним се показује колико је Симовићево схватање како књижевних дела, тако и живота и личности Милоша Црњанског било, упоредо са исказима нескривене песничке адмирације, затамњено кривотворном сенком владајуће комунистичке идеологије, односно ауторовим свесним придруживањем оном у основи политичком такту жестоког ниподаштавања песника „Стражилова”, који је у међуратном раздобљу полемички задао Мирослав Крлежа, а у послератном, односно постреволуционарном периоду, есејем „Три мртва песника” (1954) наставио Марко Ристић.

деонице песме „Вече над земљом” удаљава од модернистичког сензибилитета и приближава традиционалном песничком поступку (в. 2011: 164–165).<sup>30</sup>

У наредним сегментима, то јест завршним двома строфама, ова песма се преображава у похвалу рукама као готово универзалном и на хуманистичкој осећајности заснованом стваралачком принципу:

руке што у ветар пред путника износе  
хлеб воће млеко покривач лампу сено  
руке што уснама приносе воду што косе  
траву што мељу жито што пале гробље  
зелено  
руке што однегују глину у облик, дрво  
у свиралу у крст у колевку у плод  
што однегују ћутање у музику, што изнесу  
острво  
из замагљене воде пред залутали брод (1961: 47–48).

Прослављајући не само способност руку да, артикулишући емпатичност као еминентно својство људскости, окрепе путника и угосте невољника, већ и њихову моћ култивисања, рафиновања и обликотворења, чијим се деловањем градивне материје претварају у корисне, симболички вредне или уметнички лепе предмете, Симовић је рату, као спољашњој манифестацији рушилачког и ништећег принципа, који преображавајући сељака и занатлије у војнике, а редовне послове у прегоре војевања, свет наружује бесмисленим страдањем и превременом смрћу, супротставио руке, као принцип обнове, неговања и стварања, које преображавајући глину у облик, дрво у свиралу, крст или колевку, а ћутање у музику, свет обогаћују виталистичким ентузијазмом и лепотом животне пуноће. Због тога се рат и руке, и мноштво симболичких значења што под њиховим ознакама пребивају, указују као супротни полови, односно вредносни антиподи, који представљају темељне и граничне координате Симовићевог песничког универзума. Ваљало би истаћи и то да ће неразрешиви антагонизам ових начела имати различите рефлексе у потоњем песниковом стваралаштву, будући да је, с једне стране, могуће пратити како силе општег разарања и свеколике тежње ка ништавилу бивају персонификоване фигуром команданта; а, са друге, запажати како се непатворена страст обнављања, чувања и стварања, у овоземаљској сфери првобитно преноси на домодржнице, односно *источнице* међу женама, да би потом, унутар метафизичког домена, стиховима „Десет обраћања Богородици Тројеручици Хиландарској”, била коначно инкорпорирана у песникову визију Богородичине неприкосновене милости и човекољубивости.

---

<sup>30</sup> Међутим, Деспих ће симболичку представу смрти из последњих стихова, односно мотив *гујиног једа* – који у верзији „Вечери над земљом” из *Веселих гробова* не постоји, али се јавља у каснијим варијантама текста – интерпретирати као одлучан заокрет и значењски пресудан поентирајући тренутак што, истовремено ресемантизујући све претходне стихове, уноси „ону модернистички неопходну дисонантну ноту у дотадашњу кохерентност песме” (2011: 166).

## 2.7. Страх од нестајања – први знаци егзистенцијалне стрепње

Песма „Запис златом”, која наслов позајмљује последњем циклусу *Веселих гробова*, није важна само као додатни пример Симовићеве ране лирске оријентисаности ка гласу другог, (и то у овом случају усмерености која се не дотиче говора простог сељака, несрећног војника или еротских задовољстава жељног младог покојника, већ речи интелектуалне фигуре и човека културе: средњовековног, списатељском раду преданог и од остатка света дуго издвојеног, манастирског летописца), нити због чињенице да се у њеном ритму може осетити авангардни импулс прозаизације стиха (в. Делић 2011: 75–76), већ стога што се у ониричким искуством подстакнутим стиховима:

И сневам да не постојим, да ме то само  
неко сања, да је близу зора, и оном што ме  
усну време је да се буди (1961: 53),

по први пут јасно лирски пројавио дубоко узнемирујући доживљај непревладиве крхкости властитог постојања и темељне неизвесности пред наслућеним корацима надлазеће пропасти, што ће се са сваком песниковом новом књигом поступно развијати, и временом прерасти у један егзистенцијално трепетан тон унутар Симовићеве поетске осећајности. У наредном стиху првобитне верзије „Записа златом”<sup>31</sup> лирски субјект ће, у часу када му је биће изнутра обузето стрепњом, саопштити: „Осећам најезде гаврана и мрава” (53), и тиме изазвати сусрет и спајање два знаковита елемента, који ће, у заједничкој спреси, имати далекосежан поетички утицај како на формирање Симовићевог песничког сензибилитета тако и на изградњу самосвојне књижевностваралачке имагинације. Снажно предосећање индивидуалног нестанка ће у песниковој уметнички препознатљивој слици света често бити – посредством хиперболе или гротескног преувеличавања – сплетено са предсказивањем катаклизматичних најезди, наслућивањем потопа или антиципацијом других видова свеопште пропасти.

---

<sup>31</sup> За разлику од старије, поетички композитне, а тематски расплинуте варијанте ове песме, каснија верзија је троструко краћа, графички преуобличена и мотивски сведенија, односно фокусирана само на душевни немир у повор властите смрти загладаног средњовековног вољујачког хроничара (в. Симовић 1980а: 24).

### 3. Последња земља – пусти рељеф нових поетичких територија

О трећој песничкој књизи Љубомира Симовића, објављеној под насловом *Последња земља* (1964), текућа књижевна критика формирала је прилично уједначен, и махом позитиван вредносни суд. Премда су критичари одреда истицали немале новине које је ова збирка учртала у песников стваралачки профил, у *Последњој земљи* су истовремено запажали и мање или више очите линије очуваног поетичког континуитета.

Убројивши у кључне одлике првих двеју Симовићевих књига шарм неизвештачене младости, романтичних љубави и јединства са дамарима природе, али и уметничку ефектност песнички самосвојног реактивирања елемената фолклорног наслеђа, Богдан А. Поповић дубљу унутрашњу везу коју трећа збирка спреже са претходнима види заправо у песниковој интенционалној и истрајној поетичкој неопредељености, односно страсној жељи да своје стваралаштво слободно разгранаву у многим правцима (в. 1964: 3). Ђорђевић Вуковић, с једне стране, наводи да је Симовић у већем броју песама *Последње земље* напустио првобитну инспирацију, углавном ослоњену на корпус симбола из националне митологије, народних предања и наслеђа надгробних записа, и тако обзнанио нову развојну етапу свог песништва, (у којој преовлађује поступак контемплативног заокруживања искуства о низу непосредно проживљених животних ситуација и местимично пројављивање аполинеровског духа), али да је, с друге стране, истодобно успео да сачува и особине које сачињавају природу његовог талента, а то су превасходно спонтаност и свежина лирског доживљаја (в. 1964: 17). Не губећи из вида да је Симовићева трећа збирка састављена од песама које се разликују и по времену настанка и по начину стварања, Милан Комненић је, без нарочитих интерпретативних недоумица, доживљава као поетички компактну целину, којој унутрашњу кохеренцију пружају својеврсне идеје водиле испољене у лепоти субјектове емоционално интензивне и медитативно дубоке замишљености пред проблемом немогућности да се предвиде егзистенцијалне импликације начињених животних избора, као и у песниковој тежњи да визију властите поетске земље употпуни печатом општости и тако је спасе од локалистичких примеса (в. 1964: 989–991).<sup>32</sup>

Сличне интерпретативне оцене ће се поновити или, блаже речено, одржати и у потоњим освртима књижевних историчара на рану поезију Љубомира Симовића. Херменеутички упрошћено и помало грубо поетичко свођење песникових првих збирки на романтично интонирану ведрину младалачких егзалтација, књижевноисторичарским очима ће послужити као подесна контрастна подлога на којој се лакше уочавају специфичности Симовићеве касније песничке усмерености ка ратним и војничким темама, односно јасније увиђају основне одлике његове дуготрајне стваралачке заокупљености лирским рефлексима о војевању и смрти (в. Деретић 2007: 1175; Палавестра 2012: 227).

---

<sup>32</sup> Апаратан књижевнокритички поглед на *Последњу земљу* знатно касније ће изразити Часлав Ђорђевић, сматрајући композиционом грешком Симовићеву одлуку да смирилијим и промишљенијим песмама треће збирке придода поједина раније већ објављивана, а ритмички и емоционално битно другачија лирска остварења, јер је тиме нарушио аутохтони поетски свет и унутрашњу поетичку кохезију нове књиге (в. 1982: 29, 36).

### 3.1. Искуство празнине: „тражимо себе на местима где се ништа не може наћи”

Као и у прве две, и у Симовићевој трећој збирци песме су груписане у неколико целина, с том разликом што циклуси од којих је сачињена *Последња земља* нису насловљени, већ су обележени римским бројевима. Међутим, од начина формалног конципирања композиционих сегмената унутар збирке смисаоно је претежнија чињеница што је од укупно деветнаест песама *Последње земље*, чак шест преузето, уз понеки измењен или благо дотеран стих, из претходних књига (четири из *Словенских елегија*: „Епитаф Филипу Вишњићу”, „Тражење речи”, „Дис”, „Епитафи са каранског гробља”; и две из *Веселих гробова*: „Ђаво на селу”, „Шетња”). Самим чином прештампавања, Симовић је поновљеним песама имплицитно подарио вредносно повлашћенији статус у оквиру свог дотадашњег опуса, али им је истовремено, сместивши их у поетички унеколико другачији контекст нових лирских остварења, стихове дискретно обогатио додатним значењским валерима.

Почетну и завршну песму *Последње земље*, „Кратак прелудијум” и „Море”, значењски сигнификантним не чини само позиционираност на семантички увек посебно осетљивим рубовима збирке, већ и околност што је њиховим стиховима уобличавано и варирано једно од централних и смисаоно тежишних питања читаве књиге, које се тиче односа човека према слободи да властите циљеве самостално одабере, али и повратног утицаја животних опредељења на људску егзистенцију и аутентичност појединца. У „Кратком прелудијуму” читалац сусреће најмање три поетички различито утемељена песничка гласа: први, *дескриптивни*, усмерен на дешавања унутар спољашње стварности и усредсређен на један прозаичан приказ: „Улицом пустом камион један прође. / И човек, на гомили угља, као на пустом острву, сам на свету” (1964: 7), који, упркос својој ефемерности и тривијалности, у контемплативно расположеном песничком субјекту успева да заживи као дубока импресија; потом други, *рефлексивни*, чијим се дејством тежиште песме преноси на унутрашњи свет лирског Ја, кога интроспективни продори чине још запитанијим и неодлучнијим пред несагледивом разноврсношћу животних могућности: „у теби киша и пламен, / док у гомили циљева избираш битну мету. // И шта да нишаним у овом многобројном свету, о сунце пало” (7); и коначно, трећи, *поентирајући*, којим се у препознатљивом миљковићевском реторичком маниру, на самом крају песничке творевине, изриче поетскофилософска тврдња универзалног значења: „Онај ко погоди / оно што циља, промаши све остало” (7), иначе дословно преузета из песме „Галија”, раније објављене у *Веселим гробовима*.

Како видимо, у финалу „Кратког прелудијума” првобитна недоумица се не разрешава, него удвостручује, јер неодлучност и оклевање лирског субјекта пред обиљем могућих циљева и мета наједанпут помрачује обесхрабрујућа сенка горког сазнања да чак ни биће онога који је успео да одабере циљ и погоди мету не бива испуњено очекиваним осећањем тријумфа и преплављено таласима задовољства, већ, напротив, потресено доживљајем општије промашености и коснуто изненада кристалисаном свешћу о неминовности пораза.

Премда је архитектоника песме „Море” замашнија и друкчије грађена, њеним је главним семантичким нагласцима описана у основи веома слична сазнајна путања. Егзистенцијално устукнувши пред безнадежним приказима угашеног света, песнички субјект, опхрван кобно сплетеним осећањима узалудности и безизлажности, своју

спољашњу дезоријентисаност и унутрашњу пометњу артикулише стиховима аутореклексивно интониране и донекле драматичне запитаности:

шта још да тражимо шта још да предузмемо  
на овом угашеном вулканском стењу на дну света  
под плавим и плавим слојевима  
хоризоната  
[...]  
Шта би било да си у часу избора  
изабрао оно што ниси изабрао (1964: 56, 57),

која се потом заокружује досезањем до апофтегматски језгровито срченог поетскофилозофског увида: „Живот је увек нешто друго” (57).

Разматрана песничкоконтемплативна гледишта не представљају новину у Симовићевом дотадашњем књижевном опусу, већ само варијацију идеја које је песник неколико година раније дискурзивно изложио пишући „Песничке белешке”. Наиме, окосницу овог есеја, који ће сам аутор касније сматрати младалачким и непревремим (в. Симовић 2008в: 372), чини наивно уверење и авангардним бунтовништвом инспирисан став да је слобода отпор према свим могућностима, односно стање перманентног изабарања без дефинитивног одабира, те да је аутентичност оно доба у којем егзистенција своју чистоту још увек није оскрнављивала *грехом* опредељивања, што ће у наставку текста – када се, напустивши домен егзистенције и етике, пишчева рефлексивна преусмери ка области песничког стваралаштва – резултати покушајем апологије стилске многострукости и оправдања поетичке дифузности, дакле управо оних својстава којима Симовићеве ране збирке одишу:

Ако већ тежимо за потпуним и многоструким остварењем своје личности, онда се морамо ослободити навике и потребе да у сваком случају изабарамо. Ако пронађем нов и свој песнички израз, своје симболе и слике, и ако бих то изабрао и однеговао у стил, ја бих се самим тим избором ограничио, одрекао бих се могућности да себе изненадим, да откријем и нешто друго, и сваком бих читаоцу унапред био познат. Он би ме препознавао, а ја желим да ме увек проналази и открива (1960б: 2).

Почетна и крајња песма *Последње земље* важне су и због тога што је њиховим стиховима, сходно значењској сугестивности насловне синтагме, образован нови и Симовићевом поетском сензибилитету дотад прилично стран мисаоно-осећајни регистар, у чијим оквирима преовладавају доживљаји празнине, искуство самоће и меланхолично-медитативна расположења. Тако је, рецимо, тумачећи „Кратки прелудијум”, Часлав Ђорђевић уочио сигнале зачетка једне другачије песничке дикције, у којој, насупрот некадашњој пуноћи опеваних видика, више нема „јаке концентрације различитих сензација што, својим обиљем, слику чине пренапрегнутом, а субјекат доводи до прскања”, те ни земља отуда „није топла, гостопримљива, пуна плодова и сокова”, него „пуста, сива и хладна”, као што је и небо престало да буде „блиско и пуно звезда”, претворивши се у „огледало опустелог врта” (1982: 30–31). Аналогно назначеним поетичким новинама, под чијим се утицајем бризгање крви и емотивна врења замењују благим мисаоним треперењима (в. 1982: 32), завршна песма *Последње земље*, како нам предочавају њени почетни стихови:

Ето  
то је ово море  
недогледно равно блиставо плаво и сурово  
све је збрисано остаје само талас



што се из дана у дан  
из ноћи у ноћ понавља  
тај гневни талас тежи од јоргована  
тај тешки талас који те опет  
не признаје (Симовић 1964: 56),

у целини је заснована на лирском доживљају мора као симболичке представе ништавила, које, с једне стране, својим бесконачним распостирањем поетско биће умањује и чини га сићушним, а са друге, таласима сурове равнодушности према свему што је људско као да поступно и неумољиво испира онтолошку супстанцу песничког Ја, побуђујући у њему језовито осећање егзистенцијалне незнатности. Изложен дејствима анихилизујућих сила, лирски субјект ће се у наредним стиховима огласити као биће у толикој мери потресено унутрашњом кризом и обузето осећањем узалудности да више ни у чему не може пронаћи чак ни елементарно упориште властитог постојања: „тражимо себе на местима где се ништа не може наћи” (59).

Нови поетички такт, задат сведеним тематско-мотивским склопом и суморном рефлексивношћу оквирних песама Симовићеве треће збирке, а несаобразан осећајности старијих, на страницама *Последње земље* наново штампаних лирских остварења, аутентичан стваралачки одзив имаће само у стиховима најмлађих песничких састава, као што су: „На Златару”, „Врт у Улцињу”, „Радимље” и „Самоћа”. Премда је песмом „Радимље” аутор дао одушка привлачности коју осећа према старим сеоским гробљима, у њој је, за разлику од каранске и драгачевске, амбијентација изразитије симболизована, због тога што не проиходи из жеље за дескриптивним дочаравањем спољашњег изгледа конкретне некрополе, нити из настојања да се сажетом епитафском изражајношћу евоцирају трагичне судбине заборављених младих покојника, већ из тежње да се сугестивно ослика, као и у песми „На Златару”, субјектов дубоки унутрашњи доживљај пустоши. Ткани истим поетичким предивом, стихови „Самоће” не само што у средиште лирског фокуса – супротно некадашњим описима стопљености песничког Ја са женом и природом, односно призорима чулно узбудљиве и еротски омамљујуће урођености субјекта у свет чији елементи дају подстрек нарастању и расипању либидинозних енергија – уводе осећања празнине и усамљености већ и својеврсну баченост у само срце ништавила наговештавају сликом субјектове унутрашње дисоцијације, то јест одсечености од своје прошлости и истовремене немоћи да се заснују и очувају клице властите будућности:

Само песак и песак и песак без краја и трага.  
Само песак у коме ничег и ником никога нема.  
Само песак из кога нећеш ископати  
ни кости старог живота  
песак у коме ни травку новог живота  
нећеш моћи да посадиш (55).

### 3.2. Симовићеви људи говоре: поема „Portus regius”

Неколиким разлозима могла би се поткрепити тврдња да „Portus regius” не само што заслужено слови за уметнички најуспелије остварење *Последње земље* већ уједно представља и поетички знаковит стваралачки тренутак у Симовићевом целокупном песничком развоју. Најпре због тога што дужина текста, његова структурна слојевитост,

али и здруженост лирских, наративних и дијалогских елемената дају за право да овај поетски текст сматрамо првом Симовићевом поемом. Затим, због чињенице што ће поступци којима је изграђен свет „Portus regius” бити примењивани и на различите начине варијанти у многим будућим песниковим делима, и стога временом прерасти у један од препознатљивих обликотворних принципа Симовићеве поезије.<sup>33</sup> Такође, није занемарљива ни околност да је сам аутор, присећајући се, поткрај века, својих књижевних почетака, из *Последње земље* – збирке коју тада уврштава у период властите поетичке дезоријентисаности и збуњености – као вредно остварење издвојио једино „Portus regius”.<sup>34</sup>

Већ при овлашном читању, могуће је запазити како је, пишући ову поему, Симовић иновирао лирски израз уводећи у поетски проседе чиниоце који превасходно припадају епском и драмском изражајном модусу. Уколико бисмо на тренутак, интерпретације ради, занемарили песничком замишљу руковођено графичко сегментирање реченица и уметничким разлозима мотивисану поделу текста у редове, почетне стихове другог сегмента:

Антонио ме води кроз плеснине собе  
са макетама бродова глобусима и сликама  
а онда са највећом пажњом притиска кваку на вратима  
увлачи главу и позива ме шапатам (1964: 32),

било би могуће, као уосталом и многе друге сличне деонице поеме, прочитати као један уобичајен, ритмички сведен и интонацијски уједначен, прозни исказ. Међутим, осим назначеним наносима дискретно прозаизованог језика, песничко ткиво „Portus regius” повремено бива пресецамо различитим дијалогским партијама, односно одломцима готово драмски конципираних разговора између лирских јунака:

– Ја сам јемство да је морало да буде  
– Ви сте младићу јемство  
да ће стари гробар на Св. Катарини  
наплатити још један гроб  
још један гроб, господине  
– Али пре тога...  
– Гнусобе! (33).

Користећи се, како видимо, пробраним стилско-језичким средствима сва три књижевна рода, Симовић је испољио модернистичку, а пореклом романтичарску, склоност ка неспутаном стваралачком прекорачивању граница литерарних модуса, чиме је фактуру поеме учинио сложеном и композитном, а донекле устаљену палету властитих песничких поступака значајно проширио и обогатио.

---

<sup>33</sup> Полазећи од претпоставке да „Portus regius” поетички антиципира настанак *Суботе* (1976), Богдан А. Поповић је, интерпретативно самеривши унутрашње склопове двеју поема, побројао читав низ уочених композиционо-структурних сродности, не губећи притом из вида ни мноштво обликотворних нијанси што стваралачке концепте ових поетских дела чине самосвојним, то јест међусобно различитим (в. Поповић 2017: 83–84).

<sup>34</sup> Текст ове поеме Симовић ће након објављивања у *Последњој земљи* дуго дорађивати и дефинитивно уобличити тек 1970. године, али ће коначну и у многим појединостима другачију варијанту штампати знатно касније (в. Симовић 2008д: 9–22). Будући да су у истраживачки фокус овог рада смештене пре свега развојне етапе и основни правци поетичког еволуирања Симовићевог стваралаштва, интерпретативној обради биће подвргнута само прва верзија поеме „Portus regius”.

Иако се не би могло рећи да у основу поеме „Portus regius” није положен ток извесне, премда сведене и рудиментарне, радње, она се пред читаоцем ипак не одвија као хронолошки уредно сложен и каузалним везама прожет низ догађаја, већ се у напору читалачког домаштавања мозаички склапа од разноврсних и од шире контекстуалне целине раздружених одломака тематски шароликих разговора, које изнутра чврсто повезује једино глас дијалогски активног или приповедачки настројеног лирског субјекта. Отуда се с лакоћом запажа како, с једне стране, у поље Симовићеве песничке изражајности изненада и, како ће се накнадно показати, с далекосежним поетичким последицама, продиру искази свакодневног језика, односно савременог, градског говорног идиома, а са друге, композиционим устројством поетске творевине овладава један од еминентних чинилаца модерног доживљаја света – дух фрагментарности (в. Фридрих 2003: 32–33, 165–168, 215–216; Ђорђевић 1982: 37).

У сижејном склопу ове поеме, заснованом на следу доживљаја које лирски субјект, провевши неколико летњих дана у једном малом приморском месту и некада развијеној јадранској луци<sup>35</sup>, стиче при сусрету са разноликим мештанима, кроз конверзације у којима саговорници не говоре о које чему, већ у свега неколико пробраних вербалних потеза сажето образлажу свој поглед на свет и дочаравају судбинске моменте властитих живота, могла би се интерпретативно наслутити блага резонанца са наративнопоетичким процедурама којима је изведен роман *Људи говоре* (1931) Растка Петровића. Брзом сменом сабеседника, то јест низањем исечака из кратких разговора – што некад протичу у међусобној сагласности говорника, али се каткад распламсавају до границе диспута – не само што је нарастао број лирских јунака који насељавају позорницу Симовићеве песничке визије већ је и њихова разноликост увећана, будући да су лицима обичног сељака, ратника и покојника, али и оделите и јединствене фигуре летописца, придодате нешто колоритније физиономије остарелог песимистичног интелектуалца, искусног, виталног и орног радника, кафанским кулинарством и сладокусним пикантеријама разгаљеног хедонисте, и луцидне, еротском ауром обавијене, дактилографкиње Луције. Ваљало би истаћи и то да упоредо са ширењем и богаћењем галерије јунака, и географске координате Симовићевог поетског универзума задобијају шири опсег, због тога што се у разуђеном рељефу *Последње земље*, осим устаљених западносрбијанских села и крајева, читава и наглашеније присуство топонима јадранског приморја.

Обзнанивши промену у субјективном доживљају времена, што се свешћу распростире као представа о материјалном обиљу у чији се зденац може нехајно захватити руком, и потом сугестивно изразивши жељу за слободним урањањем у летње таласе новог искуства, непатвореном радозналошћу прожето песничко Ја у увертири поеме формира осећајну подлогу на којој ће се одиграти сусрети са различитим индивидуалним светоназорима појединих мештана Краљевице:

Неколико летњих дана  
прегршт времена  
коју захватих руком

---

<sup>35</sup> Portus regius је латински назив за Краљевицу, градић на некада југословенској обали Јадрана, у коју је Љубомир Симовић почетком шездесетих година доспео по новинарском задатку, како би начинио репортажу „о радницима који су пре рата у бродоградилшту радили са Јосипом Брозом, и са којима се Броз, који је у међувремену постао Тито, после рата, приликом посете Краљевици, фотографисао” (Симовић 2010: 32).

немарно и не бројећи  
Не бројећи ни речи ни таласе ни цвеће  
не бирајући ни пријатеље ни таласе ни цвеће (Симовић 1964: 31).

На прелудијумским стиховима отворену сцену „Portus regiusa”, Симовић прво изводи старог господина Антониа, који, опхрван мислима о потирућој снази смрти и обузет интензивним доживљајем људске пролазности, сумирајући садржаје богатог животног и интелектуалног искуства, пред живу пажњу младог и виталистичким ентузијазмом испуњеног лирског бића, износи свој коначни, суморним сенкама песимистичког релативизма проткани, суд о току и исходима човечје судбине:

то што живимо, да, то је сасвим небитно:  
све што се данас догоди  
могло је да буде  
могло је и да не буде (1964: 33).

Након упознавања са животним обзорјем веселог, неименованог *дебелка*, који – егзистенцијално се утемељивши у удобности малог приморског бифеа – истанчаним хедонистичким поривима прославља свет сведен у оквире раскоши гастрономских ужитака; и после кратког дотицаја са старим радником, што у послу види јемство лепоте живљења, а чекић користи као изворно средство остваривања непосредног контакта са светском пуноћом, следи главни догађај поеме – стваралачком радошћу зачет, а еротским силама наврхуњен, сусрет песничког субјекта са дактилографкињом Луцијом.

Особености свог погледа на свет, заснованог на принципу игре, Луција није, за разлику од осталих лирских актера, изложила експлицитно или дискурзивно, већ посредно и сугестивно, демонстриравши импровизацијску моћ у раду за писаћом машином и дочаравши необично самосвојан и донекле зачудан доживљај речи, реченица и текстуалних симбола. Наиме, препознајући у интерпункцијским знацима и другим графичким сигнаlima присуство скривених ликовних својстава, и приписујући им снагом властите имагинације нова и оригинална значења, она монотонију дактилографије нарушава игром луцидног домаштавања, те се као резултат куцања на писаћој машини више не јавља само текст, већ и специфична врста слика:

Импровизација није сјајна али ме заноси  
ту су речи реченице и знаци интерпункције  
гледајте гвоздену куку?  
[...]  
кров моје куће ^ између шуме и поља  
иза кога излази месец танак и хладан )  
' кап кише (35).

У манифестацијама Луцијиног лудички заошијаног стваралачког принципа, у испољеном пориву за револуционисањем поетског језика и посведоченој склоности ка интермедијалним уметничким гестовима, може се препознати својеврсна, слободније речено, поетичка кокетерија са појединим облицима изражајности преузетим из ризнице авангардног наслеђа, пре свега традиције започете Аполинеровим калиграмским експериментима<sup>36</sup>, али и са савременим, неоавангардним тежњама сигнализма, односно

---

<sup>36</sup> У завршним деоницама „Песничких белешки” – есеја у којем је, осим Волта Витмена, призиван и дух Гијома Аполинера – Симовић образлаже своју инклинацију ка радикалнијим видовима модернизма, односно поступцима које ће неколико година касније применити управо обликујући лирску представу о

визуелне и конкретне поезије, чије је полазишно уверење да језик песме не треба само да саопштава, већ и да показује (в. Шмит 1970: [9]).<sup>37</sup> Међутим, овим екстремније модерним идејама Симовић неће дати значајнији замах у свом даљем песништву. Оне су му, у појединачном случају „Portus regius”, послужиле као стилски егзотичније средство при изградњи лирске јунакиње и конституисању њеног чудноватог погледа на свет, и као начин да укупан уметнички укус своје поеме зачини једном екастравагантнијом поетичком аромом.

Након Луцијиног одрешитог, али умилног и знатижељног позива:

Устала је од стола  
огрнула мантил зграбила ташну изгурала ме на врата  
и рекла хајдемо  
сада ми ти покажи  
како проводиш живот како га волиш  
и како му се ругаш (1964: 36),

дошао је ред да поетски субјект, попут претходно опеваних мештана Краљевице, пред туђим будним оком представи основну потку властитих светоназора и речима приложи своје разумевање живота. Послуживши се логиком управо дактилографкињиних поступака уметничког очуђавања ствари, лирско Ја ће јој, током заједничке и све присније шетње зоолошком баштом, метафоричким онеобичавањима редом описивати призоре на које наилазе:

ево брдовите камиле  
ево га слон  
троми храм  
на четири тешка стуба (36).

Потоња сцена еротског спајања са Луцијом приказана је оним стилски препознатљивим средствима којима су мотиви разобручене сензуалности били уобличавани и у претходним Симовићевим збиркама: љубавни однос смештен је покрај воде, на саму обалу, у прохладно предолујно доба, од женских чари нарочито је наглашена светлуцава лепота знојне косе и заносна једрина дојки, ослобађање сексуалне енергије сплетено је са снажним доживљајем природе, због чега кретње распомамљене путености бивају додатно динамизоване ветром и муњама, па телесна страст постепено поприма одлике егзистенцијалног дрхтања. Мисаоно-емоционална привлачност између лирског Ја и Луције врхунац достиже, како видимо, у часу плотске узаврелости и дрхтају телесно-чулног стапања, али не би требало губити из вида да је првобитно покренута

---

Луцији и природи њених криптопесничких стваралачких игара: „Не знам који то модерни песник није сањао да своју поезију пише и нечим другим осим речима. Узалудно је привлачна могућност да се једна реченица започне речима, настави са неколико нота, а дорекне цртежом, мрљом црвенила, или неким обликом од глине. Та ми је комбинација одавно почела изгледати привлачна, али је очигледно (поред техничких тешкоћа: на папиру је то неизводљиво) да би резултат такве једне комбинације био тотално ирационалан. Игра је, међутим, примамљива као и свака игра, и ја желим да се поиграм” (1960б: 2).

<sup>37</sup> Природу Луцијиног поигравања са смислом графичких симбола Јован Љуштановић сматра врло блиском не само проседеима визуелне поезије, већ и „склоности дечјег мишљења да с радошћу оживљава мртве, апстрактне знаке као што су слова у живе слике, да укида границу између неживог и живог, да се с огромном лакоћом креће, истина у простору чулно-конкретног, од асоцијације до асоцијације, од слике до слике”, те закључује да би се наречени сегменти поеме „Portus regius”, уколико се хипотетички занемари еротски набој којим одише љубавни сусрет песничког субјекта и лирске јунакиње, могли „у потпуности сматрати песмом за децу” (Љуштановић 2010: 104).

заједничким афинитетом према игри као животном и стваралачком начелу, а потом развијана вербалном применом принципијелно сличних, из корена лудистичког сензибилитета пониклих, уметничких поступака.

Завршница поеме „Portus regius” показује нам да је песнички субјект, доспевши у Краљевицу жељан сваковрсног искуства, при упознавању мештана и њихових разноликих животних гледишта почео и сам да се, будући изложен утицајима туђих судбинских опредељења, постепено изнутра мења и егзистенцијално разраста, делимично усвајајући поједине ставове својих саговорника. Након расправе са Антониом у њему је остала да трепери замишљеност над проблемом суочавања са неминовним исходом људске пролазности, односно пред значењски језгровито артикулисаним питањем које му песимистични интелектуалац вишекратно упућује: „Можеш ли се заљубити у оно што ти преостаје” (34). После сусрета са безименим дебелком из бифеа прихватио је хедонистичко начело, преведећи га заправо у домен еротског задовољства, а потом је од старог али чилог радника преузео готово до страсти интензивирану вољу да, усправљен пред светским метежом и пун елана, животу каже: да. На самом крају, песнички субјект је, присвојивши Луцијин<sup>38</sup> стваралачки принцип игре, њену телесну привлачност у једном дубљем смислу искористио као својеврсно поље синтезе, у којем ће, на врхунцу свог епистемолошког узрастања, пробране чиниоце туђих светоназора сјединити и у трепетним часовима љубави коначно реализовати. Отуда последњим стиховима поеме „Portus regius”:

тако сурово заљубљени  
у оно што нам преостаје  
играмо се и живимо  
живи као да мртви нећемо бити никад (38),

није само предочена слика достигнуте животне пуноће еротизмом распириваног постојања удвоје, већ је и имплицитним значењима финалног призора, односно конкретним остварењем идеје да у животну матицу ваља, као да је игра, уронити одједном, страшно и до краја (упркос сенкама озбиљности што се кроз мисао о неумитној смрти непрестано надвијају над меандрирајућим токовима живљења), алузивно изречен убедљив одговор на одсудно и у субјектовој свести и даље живо Антониево питање. Тиме је раније започет диспут са песимистичним интелектуалцем ефектно окончан, а композиционо-структурни план поеме уметнички промишљено испотиха заокружен.

---

<sup>38</sup> У њеном имену, с једне стране, етимолошки пребива светлост, а са друге, као да – у контексту субјектовог унутрашњег развоја – титра могућност просветљења.

#### 4. *Шлемови* – ратне теме и унутрашња поетскојезичка примирја

Након *Последње земље*, збирке чија је тематска разумејеност сразмерна хетерогености примењених стваралачких поступака, уследили су *Шлемови* (1967), који ће у сложеној путањи Симовићевог стваралачког развоја – иако их је песник у једном од каснијих осврта на властити књижевноуметнички развитак одредио као озбиљно написану, али ипак поетички недовољно самосвојну књигу (в. Симовић 2005: 40–41) – имати не само значајну, већ и готово прекретничку улогу. Оно што песмама нове збирке даје карактер преломног тренутка у дугом процесу једног уметничког сазревања не производи, као што то обично бива, из збира намах искрслих новина којима песник прожима стихове, већ, сасвим супротно, из чињенице да је Симовић на широко постављеној подлози раније тек повремено тематизованих, а сада у само средиште поетског интересовања постављених ратних мотива и војничких доживљаја, поетички стабилизовао своју – бројним стваралачким опитима дотад често прекомерно расплињавану – лирску изражајност. Отуда не чуди што су у првим књижевнокритичким приказима *Шлемови* оцењивани као изданак поетске зрелости, до које је Симовић, отргавши се утицајима миљковићевске елоквенције (Јуришевић 1968: 180), досегао испољеним осећајем за дисциплину, меру и склад (в. Петковић 1968: 97), односно једноставношћу израза и верношћу песничкој идеји (в. Јеремић 1967: 9), другим речима, написавши „своју *најцеловитију* књигу; дело чије је унутрашње јединство уравнотежено у једној продуженој контроли израза што извире из разноликих, али истородних исходишта” (Лалић 1973: 617).

Међутим, поједини критичари упозорили су Симовића да стилска уједначеност и идејна сведеност песника могу навести на неоправдану уздржаност маште, неговање немусикалних стихова и маниристичку употребу поетских средстава и симбола (в. Јеремић 1967: 9), односно да се ствараоцу који, попут аутора *Шлемова*, тежи „модусу тзв. објективног песништва”, може лако десити да, ослобађајући песму од „непосредних личних доживљаја” и субјективности, „доживљај уопште елиминише, и остави само празан мисаоно-вербални сасуд” (Петковић 1968: 95).

Нова Симовићева збирка, композиционо гледано, склопљена је из две – међусобно квантитативно несразмерне – целине. Прву сачињава низ од двадесет седам ненасловљених, али римским бројевима нумерисаних песама;<sup>39</sup> док се друга састоји од свега једне лирске творевине, испеване као својеврсни омаж песништву Јована Стерије Поповића, а књижевноевокативно назване „Спомен путовања по доњима пределима Дунава”. У неколиким једноставним формалним поступцима постигнутој, а нумерацијом појединачних поетских остварења додатно наглашеној композиционој једнообразности, могао би се препознати спољашњи знак унутрашњег, како структурног тако и стилско-тематског јединства књиге. То је Богдана А. Поповића подстакло на закључак да су *Шлемови* „романса [...] испевана на једној жици” (1967: 3), а Ивана В. Лалића навело да четврту Симовићеву збирку, послуживши се једним Рилкеовим изразом, истакне као дело „написано ’у једном ослушкивању’” (1973: 617). Због наречене поетичке хомогености, затим поетске визије пресудно обележене војничким доживљајем света, али и чињенице да су сви структурни чиниоци подређени општијој

---

<sup>39</sup> Осим „Крашких поља”, „Небеских кључева” и „Звезде путнице”, које су и насловљене и обележене редним бројем.

идеји певања о рату, Новица Петковић је *Шлемове* назвао „компактним циклусом” (1968: 93), док су их, са истих разлога, остали критичари (в. Комненић 1967: 7; Поповић 1967: 3; Јеремић 1967: 9; Јуришевић 1968: 181) жанровски одређивали као поему.

#### 4.1. Победник ратних игара – црв

Дубоко заокупљен питањима смрти и пролазности, а склоношћу ка суптилним поетским уобличавањима трагичних тема стваралачки близак манирима мисаоног лиризма (в. Палавестра 2012: 227), Љубомир Симовић о рату у збирци *Шлемови* пева језиком универзализованих војничких доживљаја. Иако се као супарничке стране помињу различити европски народи, а стилизовањем лирских сижеа мотивима као што је гас-маска сугерише време великих полома двадесетог века, песничким сликама ипак нису предочавани догађаји конкретних и историјски поуздано ситуираних војевања, већ су, под притиском песникове снажно испољене тежње ка уопштавању, упризорени поетски сублимирани, и од свих локалних наноса прочишћени, садржаји дуге светске традиције ратних окршаја. Извођење феномена ратовања из поља повесних ситуација и превођење у апстрактнију раван општих антрополошких појава, послужили су Симовићу да на унутрашњој позорници *Шлемова* постави, како Богдан А. Поповић запажа: „неколико значајних, превасходно етичких и моралистичких проблема” (1967: 3).

Симовићево настојање да апстраховањем историјских реалија сложене феномене људског искуства универзализује и сведе на кључни значењски чинилац, читава се већ у насловном мотиву ове збирке, који – остајући да над нумерисаним песмама лебди као прикладни назив сваке од њих – из стиха у стих постаје метафорички све слојевитији и, отуда, семантички пунији. Шлемови су, у првом реду, разуме се, метонимијска ознака за све учеснике у рату. Међутим, они се у наредном семантичком нивоу, будући знамење ратне инструментализације човека, раскривају у светлу не онога што, као део војне опреме, главу чува, већ што је, симболички, замењује.<sup>40</sup> Дух обезличавања додатно је наглашен почетном песмом збирке, у којој се фигуре војника обзнањују као појаве лишене људског лика, јер су им са лица упрљаних блатом или закривених маском, стргнуте црте индивидуалности: „Озбиљни Енглези, с лицем у каљузи, / [...] / Французи с гасмаском на лицу, / [...] / И Венецијанци мртви под лафетом, / с лицем у пепелу” (1967: 11). Отуда збир појединаца, анонимизован урањањем у колективитет војне јединице, на поприште ступа као маса шлемова, где ће, учествовањем у стравичној игри разарања и смрти, у себи коначно угасити последњи призрак људскости.

Оружане борбе о којима Симовић на хуманистички доследан, али морално поједностављен начин пева, представљају „рат без победника” (Лалић 1973: 618), што осим пораза нема други исход, јер: „Закрвљена браћа по судбини пред лицем смрти су у свему исти” (Пијановић 2012: 211). Ваљало би посебно истаћи да прву песму *Шлемова* обележавају поједина знаковита поетска својства која ће својом присутношћу у бројним

---

<sup>40</sup> Милан Комненић у смисаоној прегнантности шлемова препознаје „симбол зле коби којој се ратник препушта самим тим што се прихваћа, углавном не својом вољом, ратничког заната” (1967: 7), а Иван Шоп „предодређеност усуду, одсуство радости и љубави, [...] својеврсну лаж и обману, а више од свега бесмисао, потирање и порицање живота” (1967: 431).



наредним стиховима постати поетички предзнак читаве збирке. Прва таква одлика је иронијским тоном потцртана идеја да се смрт у рату – тој језовито анихилизујућој сили што се светом распростире жустрином рушилаштва и енергијом обешчовечења – не указује само као коначно поражавајући губитак живота већ и, парадоксално, као моменат у којем се антагонизми распиривани ратним окршајима укидају, зараћене војске преиначују у заједницу измирених људи, а човек, посмртно обновљене сродности са другима, бива наново хуманизован: „Како су ћутљиви Чеси и Тиролци! / Мирни Пруси неће ни мрава да згазе! / [...] / Сан је помирио Финце и Румуне, / крчмара са Волге с пијанцем из Брисла” (Симовић 1967: 12). Друга, а од прве нераздвојна одлика, тиче се гротескно уобличеног епилога, односно црнохуморно стилизоване завршне поенте, којом је предочено да над јединством мртвих, а за живота крваво супротстављених војника, власт више немају ни човек, ни народ, ни војсковођа, ни владар, нити било који пре битке помпезно оглашавани идеал, већ нешто сасвим незнатно, ниско и бедно – црв што се гости на трпези људске погибелји: „Избирљив црв се премешта и криви / из ноздрве Шведа у уво Саксонцу / [...] / на земљи светкују победници и црви” (12).

#### 4.2. Чежњиви војник у борделу смрти

Сходно тежњи да опева не само „трагику него и понижење и несрећу свих војника, њихова унакажена тела која се бестијално, без указаних људских почести, распадају на свим разбојиштима света и историје” (Петковић 1968: 94), Симовићеве песничке слике су у *Шлемовима* постале естетски бруталније и провокативније. Лирски глас ове збирке не преза од коришћења натуралистичких реквизита при дочаравању гнусобних и грозоморних ратних сцена, нити се либи да осећање гађења и одвратности буде једно од водећих емоционалних учинака поетски предочених призора. Премда наведени поступци, лако препознатљиви у уводним строфама песме под бројем III:

Шта је око мене: поља разнесена  
и шлем пун мозга над ватром се пуши,  
на врху му само кључа масна пена.  
И под тежином ватре кров се руши  
у кућу, и смрде запуштене ране,  
пуне сламе, мува, и крваре уши.  
На сунцокрете слећу гладне врране,  
лешеве надуте носи мртва река (1967: 14),

несумњиво служе да нас ужасну (в. Јеремић 1967: 9), они нису употребљени зарад пуког саблажњавања публике или испразног скандализовања јавног укуса, већ да би својом суровом илустративношћу одабране мотиве учинили потреснијим, а хуманистички ангажованим стиховима читаоца тргли из дремежа равнодушности, и то у годинама поткрај седме деценије двадесетог века, када су – како поједини критичари, описујући шири хладноратовски контекст објаве *Шлемова*, с правом примећују – светскоисторијска кретања и раст опште милитаризованости будили зебњу и изазивали страх пред наслућеном могућношћу нових, а по размерама апокалиптичних, ратних метежа (в. Комненић 1967: 7; Петковић 1968: 95).

Експлицитна упризорења стравичних тренутака војевања Симовић користи и као контрастну подлогу на којој ће с већом изразитошћу моћи да ослика дубоку чежњу

војника за елементарним ужицима мирнодопског живљења. У наставку треће песме *Шлемова* следе почетним узвиком сетно интонирани стихови:

О, где је овца пуна цветног млека,  
оспице беле на процвалом глогу,  
сеоска крчма у запећку века,  
где шешир виси о јеленском рогу,  
док једеш петла уз гутљаје пива,  
седећи снено, подвијених ногу (1967: 14),

у којима не само што је евоцирано постојање оазе мира у вечној кланици (в. Лалић 1973: 620), већ је и спрегом мотива војничке избеумљености пред грозотама бојишта, резигнације изазване пребивањем у свету лишеном људскости, и искуством пораза побуђене жеље за утехом у сасвим једноставним и свакодневним задовољењима чулности, читалачки доживљај обogaћен благим асоцијативним зазивањем сензибилитетски сродне песме „Човек пева после рата” Душана Васиљева. Затим, у два строфама десете песме зачуо се загробни, границом смрти одвојени, али вечно жудљиви глас пострадалог редова, у чијем бићу, иако почива под земљом, и даље трепери жеља за животним сластима којих се за време свога кратког оностраног постојања није стигао да насити:

О, боже, да устанем из кржаве глине,  
узбуђена гомила мишића и вена,  
да гледам: изнад венца голих и снажних жена  
преко Месеца прелећу храстови Старе планине.  
Да познам опет радост бока и ума,  
сан уз присно бедро, воће што ме кваси (1967: 21).<sup>41</sup>

Говорећи о корпусу мотива што у Симовићевој поетској визији оличавају вредносну противтежу свепотирућем нихилизму ратовања, неопходно је истаћи римоване дистихе песме под бројем XII, којима је раичковићевски суптилним еманацијама лирске енергије испољена, а сентиментом младалачког витализма прожета, војничка чежња за оним чега у рату не може бити: изворном животном спонтаношћу, нежним љубавним задовољствима и непосредним доживљавањем лепота природног окриља:

А хоћемо само да легнемо у траве  
Аде Циганлије, ујесен, крај Саве.  
И храст, костур олује, изнад чуна,  
пун блата поплава и пепела муња,  
да се сив и трошан и мрачан наднесе  
над телом голим и бледим ко јесен (23).

Са истих разлога је важно поменути и стихове пете песме, у којима еротски набој, рефлексно изазван неподношљивом близином смрти, субјект покушава да ублажи имагинацијским преношењем у угодни ентеријер бордела, а затим и чежњивим,

---

<sup>41</sup> Није згорега споменути да се у лирској представи о животној пуноћи, израженој синтагмом „радост бока и ума”, може интерпретативно наслутити постојање благе резонанце са завршним стиховима „Спомена на Руварца”, у којима је образложена спознаја о кључним чиниоцима људске егзистенције, до које је, након ноћног сусрета и загонетног разговора са Руварчевом сени – тумачећи тајновите симболе *алфе* и *омега* – досегнуо песнички субјект знамените поеме Лазе Костића.

екскламативним тоном додатно афектираним, сањарењем о призорима женске заводљивости:

А замисли бурдељ с фотељама од плиша  
пун бачених флаша конзерви и пива  
[...]  
прекрштајући ногу божанску босу  
жена из уста вади укоснице  
и забада их у подигнуту косу! (1967: 16).

У *Шлемовима* је, дакле, представи ратних стрепњи супротстављен амбијент рустикалног мира, грозотама телесних страдања задовољство еротске чулности, суровој стварности плитких гробова маштање о куплерајским ужицима, страхотној неизвесности војевања спокој кућног окриља, трпљеној глади једноставна лепота домаћих трпеза, nelaгодама војничке оскудице радост кафанских гозби, а језовитости бојног попршта благост алкохолне омамљености, јер се у песниковом доживљају ратног доба, како проницљиво уочава Часлав Ђорђевић: „Храна, жена и топли сеоски кутак нуде [...] као свет светлости, топлине, задовољства и неизмерне среће, насупрот блату и мраку у коме се биће губи и тоне, мимо своје воље” (1982: 58).<sup>42</sup>

Међутим, натуралистичким детаљима засићени описи каткад саблажњиво огољених војничких патњи Симовићу су, између осталог, послужили и као погодно полазиште за гротескну стилизацију песничких слика и црнохуморни третман мотива смртне језе.<sup>43</sup> Желећи да прикаже рат као вид земаљског оприсутњења пакла, Симовић је шесту песму изградио преношењем значења са делова војничке опреме на уобичајене реквизите инферналног мучења, односно уобличивши сцену кувања лобања у казанима што су – будући метафоричка ознака шлемова – наказним приликама војника-грешника натукнути на главе, у чијој би се сликовитости могли препознати карактеристични садржаји којима народска уобразиља предочава призоре *доњег света*.<sup>44</sup> И централни мотив полагања редова у гроб биће – саобразно јарком колориту започетог низа песничких слика – у завршним, смисаоно поентирајућим и композиционо уцелињујућим дистисима стилизован с подједнаком имагинацијском упечатљивошћу:

И док им се лобање кувају, да буду  
укусна храна за рођену груду,  
док трубач цеди пљувачку из трубе,  
сито гробље дрема чачкајући зубе (1967: 17).

Најпре се уочава да је смрт упризорена поетским наглашавањем искључиво негативног и деструктивног пола веома разуђених симболичких значења земље, чији се распон семантичке амбиваленције протеже од стваралачке моћи опште родитељке до

---

<sup>42</sup> Док је Драган М. Јеремић, интерпретативно се осврнувши на поједине стихове *Шлемова*, помало брзоплето закључио да Симовићева побуна против смрти има хедонистичку, али не и метафизичку димензију (1967: 9), Иван Шоп је у поетичком средишту наречене збирке запазио управо „прожимање интима и метафизике” (1967: 431).

<sup>43</sup> Управо је присуство гротескних елемената навело Ивана В. Лалића да у Симовићевим приказима масовних војничких смрти препозна асоцијације на бакрорезе Жака Калоа (в. 1973: 618–619).

<sup>44</sup> Отпочевши песму стихом: „Пакао видех иза мрачне шуме” (1967: 17), Симовић је значењски фон песме обогатио дискретним алузивним призивањем мотивски сродних полазних речи Дантеове *Божанствене комедије*, којима је италијански песник читалачкој пажњи најављивао потоњи поход кроз кругове пакла: „На пола нашег животног пута / нађох се у шуми где тама пребива” (Алигијери 1997: 37).

ништительске снаге неумитног повратка у прах, јер је наведеним стиховима родна грудa опевана као хтонско биће што разјапљеним *устима гробља* човековим животним свршетком засићује своју непојамну глад.<sup>45</sup> Отуда се и апетит – који је у Симовићевој визији света, било да се односи на храну или сексуалност, превасходно позитивно конотирана сила, својеврсно спољашње знамење постојања снажног виталистичког импулса, и као такав једно од сталних обележја ведрих поетских слика и неизоставни тематско-мотивски чинилац певања о радости живљења – у финалним стиховима ове песме, напустивши обзорје људског елана и поставши елемент незајажљивости гробља и земље, преобраћа у сурово потирућу енергију противну човеку и његовом постојању.

Међутим, оно што садржину последњег дистиха заоштрава до гротескности јесте спој двеју крајности: патоса ратног страдања, трагике људске судбине и узвишеног часа човековог неповратног нестанка с лица земље са гестовима који припадају регистру нискости, као што су баналношћу и физиолошком одвратношћу прожет моменат цеђења пљувачке из шупљине дувачког инструмента, или ефемерни тренутак ситог и простачки самозадовољног чачкања зуба. Резултанта гротескног дотицаја дигнитета мртвих са неумесностима живих разлеже се двоструким одјеком: с једне стране, смрт је депатетизирана и тривијализована, а са друге, мотиви људске приземности и простоте задобили су мрки поруб смртоносне коби и сенку страхоте.

Да су *Шлемови* збирка од које је гротеска почела да се устаљује као једно од важнијих и препознатљивијих стилских средстава Симовићевог поетског израза, неретко онеобичавајући песникову слику света елементима бизарности, речито сведоче стихови шеснаесте песме:

Бежим. Рог ме гони, сачекује кљун,  
и у бекству, мучен ко леднички цвет,  
разазнах у мраку још страшнији свет:  
жена с брадавицом ко исисан црв  
доји врану млеком црним као крв;  
а жохаре људи једу, улов тих,  
и бдију, да жохари не поједу њих (1967: 27),

који се због стапања тескобе кошмарних доживљаја са ужасом инферналне агоније указују као имагинацијски сродни сликарској уобразиљи Хијеронимуса Боша, из чије је склоности ка гротескном уобличавању ликовних мотива проистекла незаборавна и дубоко узнемирујућа визија пакла са знаменитог триптиха „Врт уживања”. Симовић је, како видимо, језу што се у свест утискује под притиском наталоженог искуства ратних

---

<sup>45</sup> Истичући да је Симовићева песма заснована на архаичној слици смрти као прождирачице, то јест на метафори која идентификује смрт и гутање, Лидија Делић у наставку огледа „Наслеђе карневалске културе у поезији Љубомира Симовића” закључује: „Амбивалентна представа о земљи, која је и гроб, али и утроба која рађа – карактеристична за митске слике и карневалско виђење света (бременита смрт, односно бременита старица је топична карневалска слика) – биће, међутим, сведена на само један сегмент значења, онај негативан и деструктиван, и та разорна, рушилачка, хтонска компонента биће потенцирана вишеструким варирањем архаичних мотива и успостављањем изузетно богатог система аналогича и асоцијација: шлем као мали казан → глава у шлему као кување лобање → кувана лобања као храна → родна грудa и гробље које прима лобање као гутачи хране. Пошавши од сјајне визуелне аналогиче – шлем/казан – Симовић је, плетући мрежу асоцијација и ослањајући се на препознатљиве слике (чачкање зуба) и фразеологизме (гладна/гладан као смрт), дошао до веома архаичне слике и представе о земљи/гробљу/смрти као великом, прождрљивом гутачу” (2010а: 39).

страхота суптилизовао превдећи је из области непосредне стварности у поље ониричке фантастике, односно исказавши је језиком изразито субјективних, а имагинацијски богатих сновиђенско-симболичких доживљаја. Тиме је заправо огољено оно што, запретено испод слојева на различите начине тематизованих војничких патњи, пулсира у самом сензибилитетском језгру *Шлемова*, а то је једно понорно и, како примећује Иван В. Лалић, „многа неодређеније, но истовремено и универзалније” осећање егзистенцијалне угрожености, што се злокобно распростире „на свим релацијама песник–свет” (1973: 618).

Као што је, у првом кораку, натуралистичка дескриптивност послужила као естетски прикладно тле за гротескно моделовање песничких слика, тако су, у наредном поетичком потезу, гротеска и њени, такорећи, епифеноменални стилски ефекти ружног, страшног и језивог, били употребљавани зарад иронизовања појединих, ратнополитичком реториком често рабљених, вредности, и ради додатног семантичког заостравања завршних, неретко поентирајућих стихова песама. Отуда је, рецимо, у последњем исказу прве песме разорном сенком ироније обележен и вредносно подривен смисао сваке војне победе, јер уколико се епилог изгарања на бојном попришту огледа у чињеници да „на земљи светкују победници и црви” (1967: 12), онда побираоци ратних ловорика и прождрљива бескичмено-пузећа бића нису уједињени само пуким часом заједничког светковања, већ поетски сугестивно назначеном дубљом унутрашњом сродношћу: у победнику је црвљива цена по којој је тријумф извојеван, а у црвима је победничким сјајем оперважено изобиље задобијене трпезе.<sup>46</sup>

Беспоговорну оданост краљевој власти, ослободиочеву похвалу изгинулим четама и жупниково освећење палих бораца, што се блеском говорничке високопарности и испразне декламације распростиру над мраком војничких рака, Симовић ће у седмој песми демаскирати и обесмислити доводећи их у исти ред са обешчашћујућим чином животињске бесловесности: завршним призором кује што уз гробни крст „диже задњу ногу” (1967: 18).<sup>47</sup> Иронијски посебно упечатљив отклон од читавог низа вредности: лета, јесени, жита, шљива, хлеба, вина, мудрости, домовине, па чак и љубави – што су у ранијим збиркама чиниле окосницу песниковог осећања животне радости, темељ његовог виталистичког поимања природе и еротски наврхуњеног доживљаја женске лепоте – Симовић је постигао стиховима песме под бројем XVII, у којима субјект, осврнувши се још једном на свет из којег је насилно прогнан, пред претходно побројаним и некад лирски прослављаним мотивима људског искуства, „висећи на бреси / изнад цвећа и стада” (1967: 28), морбидно ругалачком гримасом обешеног човека – плази језик.

---

<sup>46</sup> Интерпретативно сумирајући имплицитну моралну садржину Симовићевих стихова, Милан Комненић је истакао „да не постоји победа где је изазвана смрт, да престаје људскост где почиње сила, да нема победника где остају гробови, да нема славе где се збила погибија” (1967: 7).

<sup>47</sup> Огласивши стиховима *Шлемова* свој бескомпромисно антиратни став унутар нове, социјалистичком револуцијом обликоване југословенске стварности – у чију су основу, између осталог, положене и идеализоване представе о партизанским војевањима, армији и Народно-ослободилачкој борби – Симовић је, чувајући идеолошки конформистичку позицију, жаоку потенцијалног субверзивног деловања на владајући комунистички поредак неутралисао везујући изворе ратних пошаста за друге европске народе и – поетски наглашаваним фигурама краља и свештеника као неизоставних чинилаца монархистичког устројства – за друга, тада политички омражена, друштвена уређења.

У Симовићевој поетској уобразиљи рат је не само сила уништења већ и преображавања. Отуда пажљиво проматрати појаве током њиховог негативног преобликовања, опажати како се значења појмова, под тежином ратних околности, изнутра леме и изопачују у властиту супротност, или, како примећује Звонимир Голоб, говорити „са становишта сјене [...] о предмету који је баца” (1967: 4), представљају неке од кључних покрета лирске свести, којима је предодређена поетичка физиономија *Шлемова* и *разиграван* – у субјектов доживљај света дубоко усађени – дух ироније. Тежња ка раскривању наличја ствари готово је експлицитно испољена у осамнаестој песми, у чијим је стиховима, деоницама текста написаним у заградама, откриван прави смисао крупних речи којима све три строфе отпочињу. Огољавањем стварног садржаја налога скривених испод не само преварног и лажног него и смртоносног сјаја званично оглашаваних војничких дужности, победа је раскринкана као притајено зазивање заједничког пада, у завичају је препозната беспоговорна заповест да се гине, а у слободи злокобни предзнак будућег труљења (в. 1967: 29). Сагледавши их из перспективе трагичних последица које изазивају, Симовић је појмове победе, завичаја и слободе прво депатетизовао и лишио позитивно конотиране садржине, а потом приказао као семантички притворне чиниоце реторичко-манипулативног инструментаријума ратне пропаганде.

Доследно посматрајући свет из угла обичног војника, то јест појединца чија плећа трпе сав терет ратног метежа, песник је, поставивши узнемиреним гласом редова знаковито питање: „Ко је тај што ме гони и води” (1967: 15), жељу да се спозна стварни идентитет непријатеља усмерио у два правца: ка непознатости онога што вреба са супротне стране нишана, али и ка ономе који, подједнако непознат, удаљен и невидљив, издаје наређења. Егзистенцијално стешњен између, с једне стране, доживљаја подвлашћености војној командантури и запретеног отпора према ратом наметнутој дужности да испуњава туђе заповести, а са друге, смртне опасности што непрестано прети из супарничког рова, Симовићев резигнацијом свладани ратник ће, на самом крају четврте песме – предосетивши да ће ускоро његов мозак врана добити „у шлему, као у здели” (1967: 15) – свој разноврсним недаћама већ довољно бременим унутрашњи свет испунити још и поразном мишљу да војнику, у часу умирања, чак и природа постаје непријатељска. Управо у томе је, како тумачи Петар Пијановић, „апсурд човека увученог у ковитлац бесмисла и у суноврат. У томе двојству различитог које се уротило против ратника парадокс је његовог положаја и саме историје. Против њега су сви; он је изопштен, свој и ничији” (2012: 212).

Стога не чуди што је, као последица претходног изједначавања супарничке војске и сопствених команданата, стиховима једне потоње и гротескном визијом прожете песме, разгневленим покличем страдалих војника – у чијем изгледу као да је на тренутак затреперила епском имагинацијом обликована слика Слуге Милутина што „Носи десну у лијевој руку” (СНП II: 185) – обзнањен позив на јаросну и до бестијалности распламсалу унутрашњу побуну:

Војници! Узмимо у руке своје одсечене ноге  
и, наоружани њима,  
пођимо, скакућући кроз њиве пуне дима,  
и дотуцимо своје вође!  
Затим запалимо њихове главе у ноћи као буктиње  
и, осветљени њима,  
однесимо на гозбу рибама и псима  
њихове усеве вино лобање бедра и бутине (1967: 30).

Натуралистички дочаравану грозоту бојних попршта и гротескно стилизовану трагичност војничке судбине Симовић је употребио као сликовиту потпору за иронизовање вредности попут победе, слободе, родне груде и завичаја, да би потом, на подлози поједностављене поетске представе о рату и неспутаног дефетистичког расположења, изразио моралну неприкосновеност својих некритички утемељених и отуда наивно апсолутизованих пацифистичких ставова. Појам војевања је у *Шлемовима* симплификован зато што су из лирског доживљаја, застирањем постојања специфичне природе одбрамбених ратова, уклоњене идеје о јуначкој борби, свесном жртвовању за слободу и херојској димензији људског постојања. Тиме је значење рата – унапред лишено семантичког нијансирања – могло бити сведено на феномене војног инструментализовања човека и последичне деперсонализације појединца, чији је циљ да се колективно разобруче најнижи рушилачки пориви и слободно одигра необуздани пир бесмисленог страдања. Отуда следи да што је слика рата редукованија, то је исповедање пацифизма аподиктичније – у визији песника чији дефетизам не проиходи из пуког губитка вере у победу, већ из етички упрошћеног изједначавања победе и пораза.<sup>48</sup>

Испевана сладострасним и екскламативно интонираним речима солдатуше, девета песма се, концем прве строфе, значењски отвара својеврсном дефетистичком заповешћу: „Одложи барјак и оружје и не оклевај ми, јуначино!”, изреченом у име предавања чулном уживању и омамљујућој лепоти женског тела:

Бедра су ми пред тобом откривена, ево,  
на чистој асури у сунцу ја сам гола.  
[...]  
Моја рука на твоме потиљку, победа је важније  
дужности! (1967: 20).

Како видимо, гласом женске податности експлицитно је оспоравана важност војничких дужности и оповргавана вредност оружја и барјака, а са нескривеним самопоуздањем афирмисано задовољство еротског заноса, које је, будући вид природног, слободног и стваралачког људског односа, постављено насупрот бесмислу ништителских и смртоносних плодова рата. У том поетском сусрету дефетизма и еротизма, дефетистичка клонулост се указује као човечни одговор појединца на сурову бескомпромисност милитаристичких налога, док се импулси еротске жудње откривају као оспољени знакови виталистичке енергије бића:

Ох, како се ослобађа своје ватре  
вулкан зачепљен! За часак је могуће  
испљунути узде из уста” (20).

Опосредована ликом солдатуше, жена у поетској визији Љубомира Симовића остаје, дакле, не само као светла фигура неугрожена nihilизмом војевања, већ и

---

<sup>48</sup> Као што је Драган М. Јеремић нагласио да осећање ужаса у *Шлемовима* „није далеко од дефетизма и одбацивања свих вредности” (1967: 9), а Миодраг Јуришевић се таквом интерпретативном закључку опирао упозоравајући да Симовићеву „дубоко хуманистичку поезију” не би требало третирати као „чист дефетизам” (1968: 183), тако је и Мирослав Егерић истакао да су *Шлемови* пацифистичка збирка јер „у њој нема ниједног стиха који не живи у смерном, дубоком убеђењу да је поезија антитеза насиљу” (1968: 41), а Новица Петковић упозорио да „пацифистички став уопште, поготову у поезији, потпуно је у савременом свету немоћан”, јер може бити само „пуко опирање” и „празан апел” унутар стварности која „исувише добро познаје убијања и понижавања да би га њихова поетски стилизована слика могла да узбуди” (1968: 95–96).

узраста до висине својеврсног животворног принципа, чијим се манифестацијама одржава веза са, ратним полозима затомљаваним, позитивним вредностима постојања. *Шлемови* су, отуда, збирка од које почињу прилично јасно да се уочавају назнаке оних препознатљивих поступака Симовићевог поетског стилизовања женског начела, што ће до свог изражајног врхунца досегнути, деценију и по касније, збирком *Источница* (1983).

### 4.3. Оклеветани Црњански: Мирослав Крлежа, Марко Ристић и Љубомир Симовић

Многи критичари и књижевни историчари су на основу евидентно испољаваних антиратних ставова – којима је иронизована реторика родољубивости и пред читаоцима очевидно подастирано дефетистичко расположење – у *Шлемовима* препознавали поетички одјек „Видовданских песама” Милоша Црњанског (в. Комненић 1967: 7; Петров 1988: 261–262; Ђорђевић: 1982: 149; Деретић 2007: 1175). Посветивши читав књижевнокритички оглед спрезању паралела између ових временски удаљених, али стилски сродних лирских објава, Никола Цветковић је, с једне стране, Симовићево антиратно поимање војних победа компаративно приносио стиховима „Наше елегије” или „Вечног слуге”, у којима Црњански, проклињући славу оклопника, са карактеристичним авангардним ресантиманом пева о ништавности победничког сјаја, али је, са друге, посебно истакао да би се читава програмска основа *Шлемова* могла ишчитати из појединих Симовићевих интерпретативних закључака изнесених 1960. године у есеју „Дневник о Црњанском” (в. 1995: 7, 10).

Важно је поменути да је пишући о раној поезији Милоша Црњанског, надахнутој ропцем „рашког сељака коме је точак ломио труп и удове”, а бунтовнички упереној „против идола историје, против лажних легенди, јер су баш те легенде биле пројекти за подизање нових алеја вешала, ровова и плантажа засађених крстачама” (1960а: 2), Симовић заиста наговестио неке од главних поетичких компоненти и хуманистичких идеја што ће неколико година касније бити положене у етичку и поетскоизражајну основу *Шлемова*. Међутим, неопходно је истаћи и да је превасходни повод за настанак „Дневника о Црњанском” било настојање песника *Словенских елегија* да се критички изразито негативно огласи не само о делима која је велики писац, и даље живећи у емиграцији, објавио 1958. и 1959. године – драми *Конак* и *Итаци* и *коментарима* – већ и о политичким погледима, моралним назорима, скривеним књижевним намерама, па и самој личности Милоша Црњанског.

С једне стране, оптужујући творца *Лирике Итаке* да је потоњим доживљајем величанствености рата изневерио пацифистичка гледишта садржана у „Видовданским песмама”, Симовић је заправо поновио оно што је још тридесетих година Мирослав Крлежа – полемички срачунато забашурујући разлог настанка текста „Оклеветани рат” и кривотворећи његов основни смисао – одвећ осорно изрекао о Милошу Црњанском.<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> Да би изнео тезу о песничком самоизневеравању, Крлежа је „морао да сузи и поједностави виђење рата какво постоји у политичком чланку Црњанског. Тако је занемарена свест о грозотама рата *упркос* којима је рат оцењен као *величанствен*, јер извире из ослободилачких и одбрамбених својстава, каква дочаравају ратне победе Србије. [...] Све је то Крлежа ставио у дубоку и тамну сенку, да би Црњансков појам рата свео на нацистичку праксу и политичку оријентацију и, чак, повезао са давнашњим оправдањима немачког



С друге стране, теретећи водећег писца српске авангарде за наводно приклањање идеологији фашизма и одавање нискостима потказивања, али још више називајући моменте успостављања суматраистичке и стражиловске поетике „последњим тренуцима песничког живота” (1960а: 2), Симовић је неоригиналност свог дискурзивним написом изложеног и на неколико реконтекстуализованих Крлежиних идеолошких представки засновано<sup>50</sup> погледа на песнички и биографски портрет Милоша Црњанског, допунио гледиштима – клеветничком садржином прожетог, а наградом Савеза књижевника Југославије овенчаног – есеја „Три мртва песника”, којим је Марко Ристић покушао да, у резултанти коначног политичког обрачуна, књижевно сахрани још увек живог и стваралачки потентног песника „Стражилова”.<sup>51</sup>

Симовићев дубоко амбивалентан однос према Милошу Црњанском, чије се клатно креће од епигонске адорације до неаутентичне идеолошке негације, происходи из упоредног постојања два импулса. Први се распознаје у елементима суматраистичке

---

милитаризма. Ако имамо у виду да Црњански изричито говори о ратним победама Србије, онда је Крлежина сугестија чист фалсификат: како неко ко говори о величанствености ратних победа Србије може бити проповедник рата у духу немачког милитаризма?” (Ломпар 2019: 179). Симовић не само што је прихватио логику Крлежиног очито извитопереног тумачења „Оклеветаног рата” – којом је дизање гласа против пацифистичке пропаганде претворено у осуду пацифизма по себи, а изрицање става да рат има и својство величанствености, што врхуни тренутком „учешћа свесног у битки” (Црњански 1983: 64), преобликовано у идеју да је сваки рат величанствен – већ је, следећи дух интерпретативног кривотворења и идеолошки се приклањајући такту послератне комунистичке нетрпељивости према Милошу Црњанском, отишао и корак даље. Наиме, исписавши следеће редове: „Црњанском је рат могао изгледати величанствен када га је гледао из перспективе блудничке постеле неке бечке госпође која му се, као полегуша, подала за брашно и со, или из перспективе бање Ишл или Крицендорфа, када је кроз војну пролазио заштићен сукњама тетке калуђерице и принцезе Виндишгрец. Али гледан из перспективе Бањице, Јајинаца, Крагујевца, Сутјеске, Козаре, Аушвица и Матхаузена тај његов величанствени рат изгледа много другачије и не личи нимало на туристичку Црњанскову шетњу од Корморана до Сан Вита и до бечких летовалишта, већ се види као крвава борба и патња оних које су живе спаљивали, којима су живима копали очи и срце, којима су оштрим чавлима прибијали петокраку звезду на чело, и чије су лешеве, на златиборском Палисаду, газили тенковима да би их утиснули у земљу. Ако носиоци рата, као највеличанственијег људског испољавања, изведу пред митраље неколко хиљада ђака и направе масакр, нама то неће изгледати нимало величанствено” (1960а: 2), млади песник из Титовог Ужица је писца *Сеоба*, не обазујући се на анахронистичку грешку коју евидентно чини, оптужио да је гледиштима изнесеним у новинском тексту из 1934. године, величанственим сматрао, између осталих, и ужасе што ће се одиграти тек током Другог светског рата (в. Ломпар 2019: 359). Симовићева жеља да Крлежин став преузме, а потом и преувелича, очигледна је и у чињеници што је полемички илустративно сачињену представу хрватског писца о Црњанском који *браунигом* пуца „по својој властитој слици што се одразује у огледалу његове најинтимније лирике” (Крлежа 1983: 121), преобликовао у стилски претеран и уметнички неукусан призор: „Лежећи у подкамиенском рову испалио је своју литерарну гранату, а затим је потрчао у истом правцу у коме је нишанио, и из несхватљивих разлога се поставио као мета свом сопственом пуцњу који га је разнео у комаде. После те фантастичне експлозије пред нас падају његови јадни остаци, у виду ’Конака’ и ’Коментара’” (Симовић 1960а: 2).

<sup>50</sup> „Што значе ови чланци г. М. Црњанског (писани на линији Гебелса или фон Папена) то ја не знам, али да њима данашњи новинар Црњански вријеђа пјесника Црњанског, то је изван сумње за свакога” (Крлежа 1983: 121).

<sup>51</sup> „Ти стихови, те јединствене, певајуће строфе *Стражилова* [...] ти меки, меланхолични, прозачни стихови, испевани 1921, у Фиесолу над Фиренцом, били су неоспорно највиши домет песничког стварања Црњанског. Али и последњи. Није то тишина што га је стигла после тога, на жалост. Говорио је Црњански и даље, и све гласније, и што гласније то глупље, све до својих уводника у *Идејама*, недељнику изразито националистичког, расистичког, шовинистичког, антимајмарксистичког, регресивног и репресивног, полицијског, једном речи фашистичког типа, који је покренуо 6. октобра 1934. Тада је, наравно, песник у њему био већ давно умро” (Ристић 1966: 264–265).

и стражиловске поетике утиснутим у поетско ткиво *Словенских елегија*, у надахнутости *Шлемова* авангарднобунтовничком снагом *видовданских* стихова, али и у појединим сегментима једног приватног писма, које је Симовић упутио великом песнику у емиграцији,<sup>52</sup> а други се распростире интерпретативним путањама „Дневника о Црњанском”, есеја чији су оштри критички судови поткрепљивани – експлицитно наведеним или алузивно призиваним – аргументима Мирослава Крлеже и Марка Ристића, а својим значењским исходима давали додатни подстрек комунистички суровом и ускогрудом негирању, како политичко-идеолошке, књижевно-уметничке, тако моралне и личне физиономије великог српског авангардног писца.

#### 4.4. Земаљска тамница и небески кључеви

У неколико последњих песама збирке поетичко и тематско тежиште *Шлемова* се премешта од пацифистички настројеног, а гротеском и иронијом прожетог, певања о грозотама рата и худом војничком удесу, ка фигуративнијим језиком изрицаним, те семантички згуснутијим стиховима посвећеним загонеткама овоземаљске егзистенције и тајнама наслућених метафизичких исходишта људског постојања. Наречена промена значењских нагласака као да је наговештена већ четрнаестом песмом, која израста из поетске сплетености дисовске спознаје о егзистенцијалној утамничености човека са дубоко узнемирујућом слутњом да садашњем стању не претходи, као у песничкој визији Владислава Петковића Диса, озвездани простор невиних даљина, већ самоскривљени бег од слободе:

Тамница ова нема решетака  
ни подруме пуне ланаца и мрака;  
[...]  
Можда смо у пољу на њен камен пали.  
Можда из слободе до ње прокопали  
ходнике и, бежећи, у њен хлад утекли. (1967: 25).

Започета низом елегичних и мишљу о пролазности заоденутих поетских слика, а настављајући се ироничном и библијски сликовитом опаском лирског субјекта о моралној деградираности људи: „не би се рекло / с дрвета познања добра и зла плодова да смо се / прејели”, песма под бројем XXI врхуни сликом човека пред чијим је ратом унакаженим духом и злочинима обешчовеченим ликом и сама природа, грозећи се, устукнула: „док се пред нашим рукама распада цвет, / грози се ватра, узмичу вода и плод”, да би се, потом, ефектно окончала реторичким питањем израженом сумњом у могућност да људска рука, из које се исијала непојмљива количина рушилачке енергије, у свету – упркос свим завојевачким непочинствима – поново дејствује снагом

---

<sup>52</sup> У којем се могу прочитати следећи, снисходљивим и улагивачким тоном писани, пасаж: „Морам Вам рећи и ово: у време када се код нас још нису штампале Ваше књиге, куповао сам их у антикварницама и по неколико примерака; прекуцавао сам Ваше песме и сам то делио пријатељима; велики број млађих писаца чуо је први пут од мене да постоје *Стражилово*, *Дневник о Чарнојевићу*. [...] И још нешто: био бих међу првима који би изашли да Вас дочекају и да Вам пожеле добродошлицу. [...] Шаљем Вам своју последњу књигу: нећу се наљутити ако ми не одговорите. Ви сте и сами, у једном тренутку, проповедали помирење и благод. [...] Примите моје поздраве, и израз мог непоткупљивог и искреног поштовања. Ваш Љубомир Симовић” (1965).

стваралаштва и плодности: „Шта да сад почне наша рука, што сазда само прах?” (1967: 31–32).

Лирски доживљај људске јединке као онтолошки измењеног и из окриља природе изгнаног бића, Симовић наредном песмом допуњује безнадежним призорима човекове раздируће унутрашње подвојености: „Срце се спрема да ме изда копљу, / нога ме, по киши, носи према гробљу” (1967: 34), док ће, стваралачки и даље опијен духом својеврсне антрополошке резигнираности, стиховима двадесет четвртог поетског одељка *Шлемова* изнедрити апокалиптичну визију света који, ужаснут пред изненада раскривеном истином властитости, нестаје затрвен снажном и напраситом жељом за самоослобођењем:

Јер све ће се једном ужаснути без наде:  
пустиња своје пустоши, громаде  
ледених брегова свог леда и студи,  
судија своје правде којом суди.  
И, у очајању, да се ослободе  
пустиња пустоши, рибњак своје воде,  
дуња свог укуса, лед хладноће своје,  
престаће једног дана да постоје (1967: 36).

Последњим трима песмама прве композиционе целине *Шлемова* заједничко је проширење земаљског обзорја космичком перспективом и усмереност егзистенцијално самозагледаног и над судбином света наднесеног песничког субјекта ка могућим изворима универзалних сазнања – метафизичким инстанцама. Из осећања да је живот казна јер је свет дубоко ненаклоњен човеку производи одсудан – али колоквијално интониран, те изражајно профанизован – епистемолошки захтев непосредно упућен божанској адреси: „Па кажи ми боже господине / каквом је злочину овакав живот казна” (1967: 37), али и, рецимо, читав – жељом за метафизичким знањима мотивисан – низ питања постављених пред лирски апострофираном *звездом путницом*:

Да ли те ико на крају пута чека?  
Је ли ти небо празно без човека?  
Или си мрачна што знаш да горе има  
једно још мрачније сунце, из кога бије зима? (1967: 39).

„Небески кључеви” су песма изведена такозваним „степенастим грађењем” (Костић 1983: 300), то јест стваралачком методом која ће – композиционо обједињујући поступке дужих набрајања и завршних поентирања – у потоњем развоју Симовићеве поетике постати један од стилски препознатљивих обликотворних принципа.<sup>53</sup> Наиме, финалним семантичким обртом, који обзнањују речи: „у браву увуци: / може бити кључ” (1967: 38), лирски субјект није само заједничким смислом објединио читав колоплет

---

<sup>53</sup> Поменуто Симовићево стваралачко начело Звонимир Костић описује као специфичан „вид изградње поетског текста где се једна мисаоно-сликовна целина протеже на неколико стихова или строфа, увек јачег интензитета од претходног стиха или строфе. Тек завршни стих даје нову, по интензитету најснажнију слику, или потпуно неочекивану поенту, која као магнезијумом осветљава пред објективом читаочеве свести све претходне слике, дајући им нови, изненађујући, или у сваком случају недовољно предвиђени смисао” (1983: 300–301). Миодраг Павловић, пак, напомиње да песнику *Шлемова* набрајања служе за постизање уметнички добро срачунатог ефекта „придобијања за тезу”, након чега следи одсечно затварање песме наглим семантичким ударом поенте, што је потез којим се реторичким средствима развијана књижевноуметничка структура коначно преиначава у лирски облик (1985: IX–X).

претходно побројаних – конкретних, али међусобно логички неповезаних – мотива попут цвета мразовца, снега, маске и упаљеног свица, већ и метафорички продубио ореолом симболичких значења. У средиште ове песме постављен је, како видимо, субјект који, подстакнут осећањем егзистенцијалне утамничености или побуђен жељом да раскрили вратнице гносеолошки недоступних области искуства, покушава да изнађе небески кључ и проникне у тајну света.<sup>54</sup>

#### 4.5. Поетски омаж Јовану Стерији Поповићу

Другу и уједно завршну композициону целину *Шлемова* сачињава свега једна песма – „Спомен путовања по доњим пределима Дунава”. Реч је о насловом директно успостављеном, а потом стиховима суптилно развијаном лирском дијалогу са познатим песничким остварењем Јована Стерије Поповића, којим је Симовић покушао да одраз властите поетске физиономије сагледа у поетичком зрцалу старијег песника, и тако – одајући почаст једној по уметничкој вредности класичној песми – имплицитно изрази осећање духовне сродности са Стеријиним морално истанчаним, а класицистичким рефлексивним миром обликованим погледом на свет.

Дужим стихом и успореним ритмом Симовићева творевина, с једне стране, поетички одудара од претходних песама *Шлемова*, али с друге, управо контрапунктским дејством своје изражајности читаву збирку чини мисаоно сложенијом и композиционо уравнотеженом. Прожета меланхоличним расположењем и доследно закупљена питањем пролазности, она се природно надовезује на поједине сензибилитетски блиске песме *Последње земље*, попут „Врта у Улцињу”, „На Златару”, „Радимља” или „Самоће”, у којима је субјект контемплативно посвећен доживљајима пустоши и усамљености. Међутим, осећајно сличан поменутих песама, „Спомен путовања по доњим пределима Дунава” се ипак указује као поетски комплекснија и уметнички најуспелија резултанта овог Симовићевог поетичког тока, јер је – тематско-мотивски се утемељивши на подлози старије песме другог песника – мисаоно упориште испољеног светоназора пронашла у дубљој тачки српске књижевне традиције.

Завршна целина *Шлемова* отвара се сликом суморног друштва излетника који – док кроз кишом засута окна бродског ресторана посматрају безнадежно пуне дунавске обале – бивају свладани осећањем промашености, али и туробним доживљајем егзистенцијалне самоће и напуштености: „Ничег што би ти сузно лице примило у топли скут, / да гледаш само сури ветар и стене зарасле и крње” (1967: 43). Поступно сугерисана пролазност људског века и дискретни наговештаји узалудности свих човекових надања семантички врхунац заобијају у стиховима последње строфе, којима је тоном резигнираности оглашено сазнање да нема оног „који мудро, без наде и маске, иде до самог краја, / са истином пакла и привидом раја” (1967: 44). За разлику од

---

<sup>54</sup> На основу централног мотива, употребљеног као метафоричка ознака субјектовог трагања за недостижном одгонетком метафизичких тајни, у дубљем подтексту „Небеских кључева” могао би се, уз извесну меру интерпретативне слободе, назрети Симовићев – традицијски свесно упућен или пуком књижевном коинциденцијом остварен – поетски одзив на знамените стихове Његошевог филозофско-религијског пева: „Ах, ово је највиша таина / и духовне најстрашније буре – / овога су у гробу кључеви” (Његош 2001: 97).

Стеријине песме, у којој су примери људске подложности варљивој ћуди судбине и потирућим силама времена песнику послужили као основа на чијој ће контрасној позадини моћи да упечатљивије испева апологију човекових мисаоних домета и моћ стваралачког делања, са унутрашњег хоризонта Симовићевих стихова уклоњене су и последње искре вере у могућност да се превлада коб људске трошности, те у субјекту, загледаном у мутно небо и блатњаво гробље, остаје да благо трепери још само утихнули пламен поетскофилозофске запитаности пред тмином света.

Омаж српском класицистичком песнику није уприличен само завршном песмом *Шлемова*, већ је ткиво читаве збирке дискретно прожето духом Стеријиних лирских рефлексија о смислу рата, пролазности славе, крхкости живота и неумитности смрти.<sup>55</sup> Због тога Симовићево затварање књиге „Споменом путовања по доњим пределима Дунава” има своје дубље поетичко оправдање – претходне песме *Шлемова* као да се својим основним смислом на изванредан начин уливају у стихове композиционог свршетка. Отуда се чини да – у макроплану – завршна песма збирке задобија управо ону улогу коју је у финалним деоницама многих Симовићевих појединачних поетских остварења – дакле у микроплану – имала поента: обелодањујући главне значењске нагласке *Шлемова*, она изнутра обједињује разноликост сабраних лирских творевина, чинећи структурни склоп читаве књиге симболички компактним.

#### 4.6. Улога *Шлемова* у Симовићевом поетичком сазревању

Тврдња да у поетичком развоју Љубомира Симовића *Шлемови* имају прекретничку улогу могла би се сматрати брзоплетим, односно херменеутички неоснованим и књижевноисторијски поједностављујућим критичким судом, али је неоспорна чињеница да су овом збирком установљени поједини поетски поступци што ће се у песниковим каснијим лирским објавама усталити као маркантна обележја његове стваралачке физиономије. Реч је, дакле, о збирци која представља завршни стадијум Симовићеве прве стваралачке фазе, а не одсудни уметнички моменат од ког наредно поетичко раздобље несумњиво отпочиње.

Визија рата предочена песмама *Шлемова* не подразумева садржаје конкретних историјских битака, већ се о природи овог феномена – не напуштајући ракурс обичног редова – пева из перспективе универзализованих војничких доживљаја. Из лирске представе о војевању уклоњене су одлике епске визуре, идеја јунаштва и херојска димензија људског постојања, како би се унапред обезбедила прикладна потпора за доследно испољавање – мисаоно упрошћеног и критички недовољно утемељеног –

---

<sup>55</sup> Стеријини стихови „По крвавим борбама многим / Све их немирне ледени помири гроб” (Поповић 1994: 109) као да имају одјек у Симовићевом певању о вечном сну што је коначно помирио „Финце и Румуне, / крчмара са Волге с пијанцем из Брисла” (1967: 12); као што би се у – деветнаестом песмом *Шлемова* обзнањеном – позиву војницима да се побуне и дотуку своје вође, могао препознати одзив на мудре Трајанове речи: „Прими овај мач, ако добро узвладам, за мене. / Ако је влада ми зла, носи га супрот мене” (Поповић 1994: 110). Такође, у увертири двадесет прве песме, заоденутој мишљу о неминовности свеопштег нестајања и претварања у прах, назире се постојање евокативне везе са Стеријиним речима: „Промено света, шта је обичније, чешће од тебе! / Непостојанство судбе, шта је од тебе брже! / [...] / Судба је човека та: земља да земља буде” (1994: 108), док би стих: „Ужасни рате, тебе су змије одојиле јетке” (1994: 110) могао послужити као сажет израз централне идеје *Шлемова* и њихов својеврсни мото.

дефитистичко-пацифистичког становишта. Међутим, стилизацију ратних тема у потоњим збиркама обележиће нови поетички акценти: безбојност универзализованих садржаја Симовић ће испунити колоритом конкретних локалноисторијских догађаја и украсити орнаментима фолклорног искуства, хоризонталну ширину космополитског погледа на свет уравнотежиће вертикалном осом националних гледишта, а оквире пацифистичког сентимента обогатиће осећањем српске повесне трагике.

Овом збирком означен је тренутак коначног ослобађања од раније врло осетног и епигонски негованог утицаја Бранка Миљковића, затим обзнањен нови вид опхођења према модернистичким тековинама Милоша Црњанског, што се више не огледа у стваралачки олаком преузимању елемената стражиловске поетике, већ остварује кроз суптилнију лирску реактуелизацију бунтовничких мотива „Видовданских песама”, али и раскривено постојање Симовићевих духовних сродности са поетским светоназорима Јована Стерије Поповића.

Нарочито ваља истаћи да је *Шлемовима* утврђена својеврсна спрега песничких поступака, која почива на вези елемената натуралистичког дочаравања телесног страдања војника са чиниоцима гротескно стилизоване страве ратних призора, што потом – у песмама све чешће компонованим тако да у завршници буду семантички заокружене поентирајућим стихом – заједнички врхуне успостављањем ироничног односа према вредностима попут победе, слободе или родне груде.

Лирски доживљај природе и укупна слика света су се у првим збиркама значајно мењале. Од *Словенских елгија*, у којима је чулно задовољство еротског спајања са женом смештано унутар ширег контекста субјективног ужитка при стапању са изобиљем човеку наклоњеног природног окриља, преко *Последње земље*, где су спољашњи простори маркирани опорим осећањем пустоши, па све до *Шлемова*, у чијим песмама преовладава доживљај неповратно изгубљене везе са светом природе и потмуло одјекују тамни тонови субјективне свести о дубокој егзистенцијалној угрожености. Једино се представа о жени као темељном животворном и стваралачком начелу у Симовићевом песничком универзуму истрајно опире ратном бесмислу и свим злокобним – из различитих извора еманираним – рушилачким силама.

## 5. Уочи трећих петлова – расвит Симовићеве поезије

Чињеница да Симовић *Шлемове* затвара „Споменом путовања по доњим пределима Дунава”, а збирку *Уочи трећих петлова* (1972) отпочиње песмом „Прелазак преко Дунава”, могла би се разумети као песников испотиха одаслан метапоетички сигнал да нова књига непосредно израста из претходне, али и као знак да насловима истакнута река, надилазећи значај драгог пејзажног мотива, у његовој поетској уобразиљи постепено задобија смисао својеврсне лирске фасцинације. Премда су многе мотивске линије збирке *Уочи трећих петлова* – као што су пацифистички настројено тематизовање рата, певање о војничкој чежњи за скромним задовољствима сељачког живота, предочавање пијаних и разуларених ратника којих се клони чак и природа, или гротескна упризорења упечатљивих кошмарно-тескобних сцена, бошовски стилизованих визија пакла и неподношљивог осећања егзистенцијалне угрожености – испредене директно из тематског средишта *Шлемова*, у Симовићевој петој по реду књизи песама уочљив је и читав низ значајних поетских новина и немалих поетичких искорака.

Наиме, некадашњу тежњу да до универзалних истина о рату и људској природи досегне поетском сублимацијом историјског искуства, не дотичући се притом конкретности појединачних повесних догађаја, у песмама *Уочи трећих петлова* смењује песниково настојање да садржаје својих општијих лирских промишљања оплемени локалним примесам, односно илуструје драматичним сценама из националне прошлости и поткрепи наглашавањем специфичних особености домаћег поднебља (в. Поповић 1973: 48). Симовић стога у новој збирци више не приказује ратни удес Шведа, Руса и Саксонаца, већ завојите путање и трагичне прекретнице историјске судбине српског народа, те уместо масе анонимних војника, срећемо имена Милуна, Гојка и Благоја, а уместо предела Дагендорфа или обала Рајне и Волге, видимо слике Иванковца, Колубаре и Тимока. Упитан у потоњим интервјуима о односу универзалног и локалног, песник ће – заборављајући поетичке чиниоце којима је обликовао *Шлемове* – радо истицати како је одувек веровао „да се универзално заснива на личном, локалном и посебном, и да се о општељудском може говорити само на основу личног искуства. Увек сам се опирао уверењу да универзализација подразумева деперсонализацију и денационализацију, и да је универзално само оно што је апстрактно” (2008а: 191).

Да је усложњавање поетске визуре одсјајима национално-историјске свести изменило субјектов доживљај појединих феномена лирског света, сведочи већ прва песма збирке *Уочи трећих петлова*. Загледан у прекретничке тренутке српске прошлости, чију коб обележавају дуготрајна страдања и велике сеобе, Симовић је поентирајућом завршницом „Преласка преко Дунава” обзнанио ново, и у поређењу са *Шлемовима* готово супротно, схватање отаџбине. За разлику од претходне збирке, где ругалачки расположени лирски субјект о родној грудни и домовини, активирајући негативна симболичка значења земље, пева као о незајажљивом хтонском бићу што гротескно изобличеним устима прождире појединца спуштеног у гроб, идеја отаџбине је у прочељу књиге *Уочи трећих петлова* ослобођена некадашњег, авангардним набојем подстицаног, ироничног третмана, а потом и упризорена сликом земље засејане костима, у чијем се заштитничком окриљу може заноћити: „И колико је земље први означио гроб / [...] / на толико смо отаџбине / у првој ноћи заноћили” (1972: 8). Премда је ова лирска творевина у целини испевана на фону библијског односа између *изабраног народа* и *обећане земље*, њеном последњом строфом установљена је и блага, али осетна резонанца

са Бојићевим изгнаничким доживљајем домовине, лирски артикулисаним у песмама „Без узвика” и „Сејачи”.

### 5.1. Наноси фолклорног искуства у изградњи песничке слике света

Мада су и претходне збирке обележене мање или више очитим утицајима усменог наслеђа, удео фолклорних елемената у слици света образованој песмама *Уочи трећих петлова* постао је знатно већи. Рефлекси народне књижевности видљиви су у домену Симовићеве поетске имагинације, односно у поступцима којима се песник служио при стилизацији фантастичних мотива,<sup>56</sup> али и у области форме и израза, где је до нарочитог изражаја дошло ауторово нескривено обликотворно угледање на језичку сажетост и значењску прегнантност кратких усмених жанрова. Испитивање стваралачких средстава чијом су применом својства појединих усмених творевина инкорпорирана у модернистичку визију света, али и статуса који фолклор заузима унутар Симовићеве укупне поетичке формуле, доприноси бољем разумевању песничког начелног односа не само према тековинама усмене културе већ и према осталим, различитим песмама призваним, како домаћим тако и страним, књижевним традицијама.

Насловивши збирку изразом *Уочи трећих петлова*, Симовић је, ослањајући се на садржаје народних веровања и семантичко дејство предлога „уочи”, читаву збирку сместио у окриље својеврсне временске границе, односно осенио оним кратким међупериодом у којем се глуво доба ноћи већ увелико растаче, а дан још увек, премда се помаља, није наступио. Фолклорна уобразиља је симболици тих тренутака придала значење размеђе светова, то јест тајновитог места где се одиграва непојамни сусрет међусобно супротних принципа: нечистих, демонских и смртоносних сила са петловима што, будући соларна бића и весници зоре, гласом разарају хтонски дубоку тишину, а најавом светлости растерују мрак. Саображавајући се смислу наслова, лирски свет ове Симовићеве збирке биће премрежен семантички варираним доживљајима преступања границе, а у целини прожет осећањем неизвесности које се рађа при напуштању старог и уласку у нови и другачији свет. У такве мотиве може се убројати, рецимо, приспеће невољника у нову отаџбину („Прелазак преко Дунава”), колективни бег од опште пропасти и последична изложеност опасностима непознатог простора („Сеоба Србије”), затим прекидање вечног сна позивом за учествовањем у ратној јави („Буђење у подземним касарнама”), прекорачивање међе овоземаљског и доњег света („Послепоноћница”), као и раздвајање појединца од животне пролазности коначним одласком у смрт („Смрт песничка”).

Желећи да злу припише обележја бића, Симовић у збирци *Уочи трећих петлова* радо посеже за мотивима фолклорне фантастике. Лирски субјект песме „Гласник”, суочен са немерљивом опасношћу што се надвила над светом, незауостављивом навирању деструктивних сила – послуживши се народном представом о немани –

---

<sup>56</sup> Поступак укрштања фантастичног са обичним, из чега производе упечатљиве слике „фантастификације стварности и уобичавања фантастичног” (Костић 1983: 300), Звонимир Костић убраја у Симовићеве основне поетичке принципе.



придаје зооморфно обличје.<sup>57</sup> Отуда снага поменутог митског бића, које је симболичко „отелотворење зла и гигантизам у рушилачкој функцији”, задобија толике размере „да испуњава цео видик, не остављајући никакав слободан пролаз као могућност неког избављења” (Ђорђевић 1982: 41):

Каква ли се тамо неман указала!  
Какве ли су јој шапе, каква глава!  
На бедеме нам се већ пење као трава,  
храни се нашим облацима и стражама! (Симовић 1972: 9).

Да је фигура гласника грађена као реминисценција на Косанчић Ивана, те да се хиперболе којима су дочараване гротескне димензије немани темеље на упечатљивим фигуративним описима турске војске, садржаним у епском извештају српског војводе поднетом пред својим побратимом Милошем Обилићем (в. Самарџија 2011: 380), откривају нам завршни сегменти треће строфе: „Да се сви, колко нас има, претворимо у со, / неслан би она ручак ручала” (1972: 9), који представљају нескривену лирску парафразу семантички тежишних стихова народне јуначке песме „Косанчић Иван уходи Турке”: „Сви ми да се у со праметнемо / Не би Турком ручка осолили” (СНП II: 197).<sup>58</sup>

У књижевнокритичким радовима о поезији Љубомира Симовића често је истицана и прилежно истраживана песникова поетичка склоност да при уобличавању лирске слике света надахнуће изналази на врелима фолклорне имагинације. Интерпретирајући песму „Буђење у подземним касарнама”, касније названу „После педесет година”, Александар Јовановић је у мотивима претварања живота у „сан или *смерт*” и изненадног настављања животног тока „управо од тренутка у којем је стао”, испрва препознао дискретну песничку евокацију света бајки, а потом указао да је бајковитост „тек фон неопходан да би се на њему јасније оцртала друга – исто тако фантастична – сурова прича о настајању и нестајању, о варљивој нади која нас увек

---

<sup>57</sup> Сличан песнички поступак може се уочити и у „Молитви Мајке луталице светом Стевану Ветровитом”. Наиме, отпочињући песму изрицањем заклетви као својеврсног јемства истинитости онога што ће бити казано, лирски субјект имплицитним значењима прве строфе наговештава да ће насловом назначена молитвена подлога песме бити прожета не само духом фолклорне изражајности, већ и имагинацијски колоритним сликама карактеристичним за демонолошка предања: „Са овога се места не помакла! / Прекриле ме гусенице, гује, / чиреви, црви, богиње, муве и шкрофуле! – / над овом земљом има једна магла, / ује у ту маглу човек, а изађу кости и цокуле!” (1972: 45). Отуда не чуди што се молитвена искања упућена свецу у тренуцима непосредног суочавања са безмерном рушилачком снагом надолазеће пропасти, у последњој деоници песме преиначавају у народним веровањима подстакнуту зооморфизацију злих прилика. Премда ово демонско биће гигантских размера до краја молитве остаје невидљиво, његова неманска природа се посредно обзнањује језовитом силином *неког великог даха*: „Расте небо, на коленима узмичем, / чујем одозго неки велики дах, / покреће дрвеће, чупа воду и траву” (1972: 46). Не дозволивши нараслој претњи да се обзнани пред људским оком, Симовић је страх од надируће опасности учинио још већим. Тиме је субјективна драма Мајке луталице попримила обресе апокалиптичног виђења, а осећање праисконске угрожености човековог бића положено у семантичку основицу песме (в. Ђорђевић 1982: 42–43).

<sup>58</sup> Пишући о стваралаштву Филипа Вишњића, аутор *Дуплог дана* је из епске песме „Бој на Лозници”, као мајсторски израђен и нарочито ефектан, издвојио стих: „Лозница се из темеља креће” (2008б: 49). У сликовитости овог десетерачког исказа могло би се препознати имагинацијско полазиште из ког се, лирским варирањем Вишњићевог песничког поступка, изродила Симовићева визија „Сеобе Србије”, заснована управо на сликама персонификованих и из лежишта померених градова, планина, река, цркава и манастира, што се, оставши без темеља, крећу као збег: „бежи из својих шума Копаоник, / [...] / Узлеће Петрова црква, праћена својим гробљем / сија Грачаница у облаку, изнад расула, / окружени жетвама узлећу Сопоћани, / лети Жича, лете Високи Дечани” (1972: 14–15).

изневери” (1993: 136). Тако и Бојан Чолак, испитујући имагинацијске корене и митску основу „Молитве светом Нестору, који је убио алу, а из ње постали мишеви, гуштери, змије и друга гамад”, запажа да је Симовићево певање о нареченом свецу у већој мери ослоњено на источносрбијанску народну причу о Нестору као змајеборцу, него на хришћанско предање о заштитнику Солуна (в. 2011: 441–442).

Жанровско богатство српског усменог стваралаштва, нарочито кратких говорних форми, Љубомир Симовић сагледава као ризницу уметнички привлачних образаца којима се може обликовати модерна песма.<sup>59</sup> Оплемењујући лирску структуру изразима што су „припадал[и] архаичном човеку и одговарал[и] његовој свести”, песник је, применивши „поступак ’варваризовања’ поезије”, појединим творевинама књиге *Уочи трећих петлова* обновио традиционалне облике здравица, клетви и питалица (Ђорђевић 1982: 140). Међутим, иако су наслови често формулисани тако да песму унапред обележе предзнаком неког усменог жанра, текст који потом уследи „готово по правилу изневјерава очекивања која имамо на основу знања о типологији сталних пјесничких облика” (Поповић 2011: 93).

Доследна поетска примена естетског начела према којем: „Све може да послужи као материјал за уметничко дело. Али тај материјал не може да диктира правила и услове по којима ће бити употребљен” (Симовић 2008а: 198–199), омогућавала је песнику да се слободно надахњује на изворима усмене речи, али га је и чувала од опасности стваралачки самоизневеравајућег пада у мимикријски однос према фолклорним жанровима. Отуда је Звонимир Костић, интерпретирајући „Клетве”, истакао да су Симовићеве слике „инвентивније и бруталније од фолклорних, крцате црним и сардоничним хумором”, и закључио да песник, упркос несумњивој употреби стилских образаца карактеристичних за клетвену изражајност, у крајњој резултанти стваралачког напора твори уметнички самосвојан и модеран поетски текст (1983: 311). Тако је и Миодраг Павловић, позивајући се на претходне Костићеве херменеутичке увиде, у структурној основи „Питалица”, „Дрвосече попу” и „Гробара игуману” препознао форму „архаичне дијалашке ситуације”, али само као плашт под којим се разазнају набори праве песничке новине (1985: XIII).

Приврженост зачудном и имагинацијски богатом свету народних умотворина чинила је и Симовића – попут Растка Петровића, Момчила Настасијевића или Васка Попе – спремним да, урањајући у дубину колективног искуства, стваралачки реактивира различите облике и садржаје усменог наслеђа. Изложивши своје поетско биће разноврсним утицајима фолклорне баштине, аутор збирке *Уочи трећих петлова* није механички преузимао одабране елементе традиције, већ их је – руковођен примерима поменутих модернистичких претходника – не нарушавајући аутентичност властите песничке поетике, прилагођавао особеностима свог уметничког сензибилитета.

Загледан у древне схеме народног мишљења – које не доживљава као извор готових књижевних образаца, већ као неисцрпно врело на којем уметник крепи и јача снагу сопствене песничке уобразиље – Симовић је у сложеним и противречним односима *традиционалног* и *модерног* препознавао релације двеју међузависних

---

<sup>59</sup> У једном разговору вођеном у другој половини осамдесетих година, Љубомир Симовић је, истичући народну и средњовековну књижевност као два ослонца на којима се може „веома чврсто стајати и у модерним временима”, нагласио да у споју традиционалног и модерног не види ништа парадоксално (2008а: 145).

реалности, које, како наводи Адријан Марино, не представљају антагонистичке, него комплементарне равни, јер „комуницирају и настављају једна другу, кроз дијалектику размене слика, утисака, дефиниција и концепата” (1997: 82). Тружећи се да одговори на питање „колико традиционално храни модерно, и колико модерно реактуелизује, и ревитализује, традиционалне вредности” (Симовић 2008а: 145), збирку *Уочи трећих петлова* је прожео духом својеврсне синтезе *старог* и *новог*, која почива на еминентно модернистичкој идеји да стваралаштво није могуће без извесног „кофицијента диференцијације, изума, који ће да реструктурира *другачије* већ постојеће, традиционалне, преносиве елементе” (Марино 1997: 82). Михајло Пантић отуда с правом запажа да Симовић „промишљено прихвата искуство наслеђа и у тако одабраном контексту исказује меру своје стваралачке разлике” (1994: 73), као што и Драган Хамовић разложно закључује да песник *Словенских елегџа* радо посеже за сликовним обиљем архаичног језика и приводи га „једном иманентно модерном захвату, али коме није у основи негација, него ре-креација” (1996: 57).

Модерност његовог поетичког поступка – будући да фолклорном наслеђу не приступа кроз помодно и анахроно угледање на реквизите што припадају декору јучерашњице (в. Крњевић 1972: 2) – проистиче из самосвојног осећања традиције, која се, према познатом и далекосежном увиду Томаса Стернса Елиота, не може наследити, већ се мора „стећи великим трудом” (1975: 287). Стога одлучујућом карактеристиком поезије Љубомира Симовића – у којој се доживљај онога што је савремено у прошлости стапа са осећајем за ванвремено у данашњици, као што се и висина универзалних домета премерава дубином народног искуства – Саша Радојчић сматра управо: „Спој модерног осећања света [...] са традиционалним садржајима и симболима у најразличитијим ликовима и пуној ширини националне традиције” (1996: 42).

Како видимо, Љубомир Симовић се, с једне стране, опире ономе што је Зоран Мишић називао „мрачним традиционализмом”, чије присталице нису у стању да разумеју „у чему је права подстицајна вредност културног наслеђа”, јер им је традиција тек „мртво слово, оличење некретања”; али, с друге стране, не прихвата ни поезију „скоројевићског модернизма”, која се – некритички привржена површно схваћеном авангардно-рушилачком заносу – прошлости руга и априори је одбацује (Мишић 1976: 227).

Због тога бисмо творца књиге *Уочи трећих петлова* могли сврстати међу ствараоце које је Мишић почетком шездесетих година – на основу испољене способности да у свом унутрашњем свету разабере не само поноре несвесног, већ и „обрисе давних, заборављених светова, у којима је читава прошлост боравила” – сматрао „најсавременијим духовима и јединим правим чуварима традиције” (1976: 227). Дакле, моменат у којем је Симовић пришао надомак свог аутентичног поетског гласа био је истовремено и тренутак у којем се поетички приближио главној путањи српског послератног модернизма, коју је још 1955. године – детектујући сржни проблем савременог песничког тренутка, али уједно и антиципирајући токове књижевноисторијског развоја – критичким пером оцртао Зоран Мишић:

Основни је циљ наших савремених песника, и њихова највећа брига, да дођу до песничког језика националног и универзалног у исти мах, који ће моћи да изрази сензибилност савременог човека и дух наше епохе, остајући при том на своме сопственом тлу, у присном дотицају са живим снагама земље; који ће исто тако – а та се тежња повезује са претходном – да се користи богатим и плодотворним изворима

народног говора, његовим ритмовима, интонацијом, мелодијом и лексичком грађом, не падајући при том у ропско и плитко подражавање фолклорним обртима (1976: 155–156).

## 5.2. Драма српске повести: сусрет историјске свести и модерног уметничког сензибилитета

За разлику од *Шлемова* – у којима су сцене грозоморних војничких патњи приказиване натуралистички прецизно, али је, како би се потцртао универзални карактер опеваних ратних ситуација, шира слика војевања била лишавана обриса конкретних историјских околности – Љубомир Симовић се у књизи *Уочи трећих петлова*, нарочито у њеном првом циклусу, по први пут не либи да, стилизујући ратне мотиве, лирским сижеима песама прида прилично прецизан повесни контекст. Заокупљен трагичним историјским удесом српског народа, песник је у почетним деоницама нове збирке евоцирао крупне и преломне тренутке колективне прошлости, односно зазивао егзистенцијалном драматиком наврхуњене повесне догађаје над чијим је токовима лебдела коб граничних ситуација. Читалац се отуда сусреће са апокалиптички интонираним лирским визијама сеоба („Прелазак преко Дунава”, „Сеоба Србије”), одсудних дешавања унутар Првог српског устанка („Виђење на Иванковцу”), као и српског учешћа у поломима светских ратова („Сватови”, „Опет војна”).

Међутим, ваљало би нагласити да тематизовање судбоносних збивања из прошлих времена Симовићу не служи као извор грађе за испразну стилску декорацију лирских саопштења, већ му обезбеђује мотивски погодан полазиште за успостављање полемичког односа према недовољно хуманој логици историјских процеса (в. Костић 1983: 307). У песниковом доживљају света податак из прошлости представља „повод за мисаону реминисценцију, за домишљање које исходи у поенти универзалног значења” (Пијановић 2012: 210). У књижевнокритичким текстовима о књизи *Уочи трећих петлова* стога није само препознаван повесни подтекст појединих песама, већ је и тумачено оно што се као крајња естетска резултанта рађало из поетског сусрета историјске свести и модерног уметничког сензибилитета. Док Иван Шоп истиче „песимизам прожет најгрчим хумором” (1972: 516), а Слободан Ракитић наглашава откривење „свеколике трагичности српског националног бића” (1972: 508), Звонимир Костић закључује да је из песникове визије прошлости проистекло пре свега осећање горчине изазвано доживљајем историје као бесконачног и телеолошки недостатног ланца људских несрећа (в. 1983: 307).

## 5.3. Визија Судњег дана: песме апокалиптичне инспирације

Премда се у тематском језгру незанемарљивог броја песама налазе историјски мотиви, збирка *Уочи трећих петлова* је пресудније обележена мотивима *краја историје*. Наиме, суочен са знаковима предстојеће пропасти, лирски субјект одвећ често запада у стање егзистенцијалне уздрхталости, јер – свладан осећањем неизвесности – сенкама наслућене опасности придаје размере катаклизме, а могућност властитог избављења умањује до незнатности. Спој поетског субјекта што се – немајући снаге да пружи отпор извесности скорог нестајања – препушта таласима стрепње, а потом, лишен наде, предаје

матици злокобних прилика, и света избаченог из равнотеже, односно изнутра запоседнутог навирућим елементима хаоса, а споља угроженог непојамним силама деструкције, представља тематско-мотивску основицу на којој почивају песникове, имагинацијски богатим сликама предочаване, лирске визије судњег дана. Примећујући да се *апокалиптична инспирација* у нашој послератној поезији обновила и појачала, Миодраг Павловић истиче да је код Симовића постала „визија-водиља” и добила „своју рустичну варијанту” (1985: 13–14).

Заметак нареченог поетског сензибилитета – у чијим темељима пребива осећање крхкости властитог постојања сплетено са доживљајем спољашње претње хиперболисане до катаклизматичне опасности – могао би се пронаћи у стиховима „Записа златом”, песме из завршног циклуса *Веселих гробова*, у којој субјект, подстакнут егзистенцијалним трепетом, антиципира „најезде гаврана и мрава” (Симовић 1961: 53). Иако су овакви мотиви варирани и у појединим песмама *Последње земље* и *Шлемова*, развијенију стилизацију задобиће тек у збирци *Уочи трећих петлова*. У том смислу би ваљало посебно издвојити сиже „Огњеног дана (II)”, у чије средиште је постављена апартна и јединствена фигура песника што, док му кров над главом гори и свет пред очима нестаје, остаје наднесен над хартијом и, попут летописца из „Записа златом”, упркос свему довршава свој рукопис.<sup>60</sup> Књижевно стваралаштво је, како видимо, у обе лирске творевине представљено као једина снага кадра да се, без обзира на то што је еманира биће чије животне енергије копне, супротстави одасвуд надирућим силама разарања.

#### 5.4. Лица зла

При обликовању представа зла што се надвија над светом или махнито продире у животну стварност, песничка уобразиља Љубомира Симовића имала је два ослоња. Први припада елементима фолклорног наслеђа, чије рефлексе препознајемо у поступцима зооморфизације претеће опасности (в. Ђорђевић: 1982: 41), којима су најчешће вајане фигуре немани и ала („Гласник”, „Молитва светом Нестору...”), или у симболичкој употреби врана и гаврана као злослутних знамења на лирски амбијентираним бојним поприштима („Виђење на Иванковцу”, „Опет војна”). Други се, пак, читава у поетској ревитализацији библијских слика потопа и огња из старозаветних прича о Нојевом ковчегу и уништењу Содоме и Гоморе или мотива паклених јахача и демонских најезди из завршне новозаветне књиге „Откривење” Јованово („Поглед на свет”, „Поплава”, „Огњени дан”, „Огњени дан II”).

Стилизујући призоре великих светских деструкција, Симовић се несумњиво служи сликама библијског порекла, али позиција са које је рушилачки пир сагледаван одступа од тачке гледишта присутне у *Светом писму*. Наиме, потоп у песмама „Поглед

---

<sup>60</sup> Призори света у растакању, слике непосредног суочавања човека са дејством свепотирућих стихија, као и безнадежна жеља да се, макар исписивањем текста по пламеном захваћеним листовима, постојање некако отргне од извесности заборавља, чине завршницу „Огњеног дана (II)” мотивски сродном свршетку Лалићеве песме „Плач летописца”: „Јао теби граде, пешчана куло на жалу / Ево се диже талас и шушти чипка бесмисла / На рубу што бестрасно потире наше знакове; / Ко да доврши рукопис, књигу коју празнина / Прелиста прстима од пламена?” (1997: 153).

на свет” или „Поплава” није као у старозаветној књизи приказан из перспективе избављених, већ из угла несретника којима, не укрцавши се на спасоносну палубу Нојевог брода, једино преостаје да сву наду положи у неизванснот соториолошки потенцијал тајновите и семантички амбивалентне фигуре новорођенчета са рибљим очима.<sup>61</sup> Такође, пламена покора у стиховима који тематизују огњени дан није самаравана погледом оних што су пошли за Лотом или следовали Христу, већ управо очима душа које, предане греху или приклоњене звери, изазивају Божји гнев. Отуда се зло у Симовићевој поетској визији указује као слојевита и вишезначна појава, јер се манифестује у виду спољашње силе што, долазећи из метафизичких предела, јаросно продире у свет, али и у обличју унутрашњег својства, које припада иманенцији и одликује људску природу.

## 5.5. Гротескна стилизација ратних призора

Симовићеви лирски призори апокалиптички разорних уништења света почивају, како видимо, на представама фолклорног и библијског порекла, али су мотиви који их сачињавају врло често гротескно уметнички стилизовани. За разлику од *Шлемова*, где су гротескни описи разноврсних војничких патњи служили као сликовита увертира и аргументацијско полазиште потоњег пацифистичког иронизовања појединих ратнопропагандном реториком злоупотребљаваних вредности, овај поступак је, постајући трајно обележје песникове поетичке формуле, у новој збирци коришћен при дескрипцији зооморфизованих сила које, долазећи из оностраности, растачу видике овоземаљских простора.

Гротеска је у толикој мери овладала Симовићевом песничком имагинацијом да се у песмама збирке *Уочи трећих петлова* могу без нарочитих интерпретативних тешкоћа пронаћи примери за готово сва кључна својства која је, изучивши порекло и природу овог сложеног естетског феномена, Волфганг Кајзер побројао пишући књигу о *Гротескном у сликарству и песничству*. Једна од карактеристичних стилских одлика овог поступка јесте турбулентно гомилање детаља које сугерише распад устаљеног реда ствари (в. Кајзер 2004: 14, 23), што је посве саобразно наглашеном динамизму многих Симовићевих поетских слика у којима је, ради дочаравања фантазмагоричних визија

---

<sup>61</sup> Интерпретирајући смисао последњег стиха „Поплаве”, Саша Радојчић је застао пред следећом херменеутичком недоумицом: „Да ли да предност приликом тумачења дамо својој интуицији која овде види слику крајњег ужаса – изневерена надања и рођење демона уместо Спаситеља? Или да, како је такође предлагано, ово место прочитамо у једном кључу који је савременом човеку стран, али га краси доследност, те да ’рибље очи’ схватимо као неме очи предака, очи којима гледамо у дубине свог порекла, из којег једино, како нам сугерише ово тумачење, може да дође спасење” (1996: 44), као што се и Јован Делић, привучен двосмисленошћу завршне слике, упитао „значе ли те рибље очи да је одиста рођен Спаситељ, који ће раздвојити земљу од воде, јер риба је означавала и Христа, или је ријеч о гротескном споју рибљег и људског у дјетињим очима, што сугерира гротескне мутације настале у потопу и наговјештај живота с водом и у води” (2010б: 13). Препознајући у поетској визионарности Љубомира Симовића парадигматичан израз *иронијске апокалипсе*, која почива на уверењу да постоји крај времена, али не и нови почетак, Тихомир Брајовић закључује да је последњом строфом ове лирске творевине песник прво сјединио „библијске теме великог поводња, судњег дана и месијиног рођења”, потом их первертовао и депатетизовао, и на крају пренео у „предворје такозваних ’изневерених очекивања’, на одлучујућ начин означених одсуством катарзичног преокрета и спасења” (2011: 199, 202).

рата и апокалипсе, сабрано мноштво различитих појава, кретњи и догађаја, односно предочен метеж пун комешања, навирања и гмизања, због чега читалачким доживљајем овладава утисак да се све „ломи, тоне, распрскава, лети, трули и растаче у блату” (Ђорђевић 1982: 75). Лирско биће отуда не дрхти само услед страха од суочавања са разорним силама чија снага надилази домете људске моћи, већ превасходно због егзистенцијалне језе побуђене сазнањем да се „наш, нама добро познати и наоко на чврстом поретку засновани свет отуђује под притиском неких понорних сила, да бива ишчашен и избачен из равнотеже, те да се растаче и подлеже неком другом поретку ствари” (Кајзер 2004: 46).

Такође, гротескни ефекат је често оствариван – као у опису немани из „Гласника” – поступцима преувеличавања извесних појава и нарушавања устаљених пропорција ствари, али и уобличавањем химеричних бића састављених од људских и животињских елемената, попут детета са рибљим очима из стихова „Поплаве”. Емоционалну резултанту оваквих мотива чине осећања нелагоде и тескобе, проистекла из уверења да се свет темељно преобразио јер је укинута „оно устројство стварности у којем постоји јасно разграничење између подручја предметног, биљног, животињског и људског света, као и између статике, симетрије и природног реда величина” (Кајзер 2004: 24).

У примере Симовићеве заокупљености гротескним могло би се, између осталог, убројати и певање о драматичном тренутку у којем се оно што је познато и присно изненада претвара у страну и туђе (в. Кајзер 2004: 258). Тако лирски субјект „Погледа на свет”, склупчавши се „око смртне ране”, уочава да се браћи – дакле појединцима обележеним знаком породичне блискости – претећи отварају уста „на свим деловима тела” (Симовић 1972: 41), док се пред поетским Ја „Послепоноћнице”, након сновиђенско-кошмарног искуства боравка у инферналном простору подземне крчме настањене различитим гротескно изобличеним гостима, у завршној и поентиращућој строфи открива да оно што је видео није била никаква визија пакла, већ изглед овог света у „јаснијој слици” (1972: 95). Изгубивши могућност оријентације у стварности, песничко биће бива свладано трепетом егзистенцијалне језе, јер се устаљени поредак свакодневног живота намах указао као привидан, апсурдан и фантастично отуђен (в. Кајзер 2004: 104).

Значајан допринос истраживању природе и порекла гротескних слика у поезији Љубомира Симовића пружили су својим књижевнокритичким есејима Лидија Делић и Тихомир Брајовић. Оба аутора најпре примећују да би се мотиви „хиперболисане телесности и неумерености у јелу и пићу” (Делић 2010а: 45), односно бројни „гозбено-екстатични призори” (Брајовић 2011: 214), могли – у оквирима бахтиновски схваћене гротеске – схватити и као рефлекс карневалске културе и одраз празнично-ритуалног виђења света, али потом закључују да наречене симболичке представе код Симовића не фигурирају као „ознаке позитивног, афирмативног, препородног и обновитељског принципа у космосу” (Делић 2010а: 45), те нису израз „веселог и раблеовски виталистичког (пре)обликовања, већ заправо последица иронијски осенченог поетског имагинисања поменутих празнично-конзументских форми” (Брајовић 2011: 214).

## 5.6. Смехом против смрти: иронија, апсурд, црни хумор

Поетички пејзаж збирке *Уочи трећих петлова* разуђује чињеница да су учесталим коришћењем гротеске многе странице ове књиге последично обележене присуством ироније, апсурда и црног хумора. Иронични третман средњовековног наслеђа и епске традиције, апсурдни сижеи балада посвећених рањеном Радовану или *вечито живим* Стојковићима, и смех што се из неких тамних дубина рађа при певању о страдању, смрти и гробу, представљају знакове који песникову *горку ведрину* чине резонантном са модерним осећањем света (в. Костић 1983: 291, 308; Пијановић 2012: 219). Реч је, како примећује Звонимир Костић, о хумору утемељеном на искуству горчине, а одраженом на лицу човека осмехнутог под сенком властитих вешала (1983: 308).

Док је смисао ове сложене и противречне поетске осећајности Слободан Ракитић доживео као „начин испољавања људске трагичности” (1972: 509), Иван Шоп је у јединственом и рационално заснованом Симовићевом смеху – разликујући га од спонтаног и произвољног надреалистичког хумора – препознавао сигнале људске „надмоћности над неухватљивим и хировитим силама судбине” и искру песничког отпора према злу (1972: 514–515). Сходно наведеним интерпретативним увидима, Часлав Ђорђевић закључује да је смех оно што човека у песниковој визији света ослобађа језе (1982: 152), а Александар Јовановић наглашава да творцу збирке *Уочи трећих петлова* хумористични тон служи као вид депатетизовања смрти и ублажавања страха пред њом (1993: 6). О избављујућој улози смеха посведочио је и сам Љубомир Симовић истакавши како хумор „може да нам помогне да се ослободимо неког притиска, да се одбранимо од неког ауторитета који нам се намеће, и који нас гуши и онемогућава” (2008а: 152).

Евидентна црнотуморна сенчења поетских слика и сразмерно чест трагикомични штимунг лирских доживљаја навели су неколицину књижевних критичара да у појединим песмама збирке *Уочи трећих петлова* препознају Симовићев стваралачки одзив једној специфичној традицији винопијски распојасаног изругивања, макабристичко-лакрдјашке радости и виталистички пркосног подсмеха, чијим се главним зачетником у светским оквирима сматра француски песник Франсоа Вијон (в. Крњевић 1972: 2; Зорић 1991: 76; Делић 2010а: 33–34). Отуда не чуди што је Симовић, пишући „Послепоноћницу” – песму која описује силазак у доњи свет и убедљиво дочарава изопаченост његових житеља – одабрао да дантеовски конципираном лирском субјекту путовођа при кретању кроз инферналне просторе не буде Вергилије, него управо извесни Франсоа. Премда би гротескно стилизовани призори опијања, преједања и свакојаке облапорности дали разлога да се у лику сапутника препозна и Раблеово лирско оваплоћење, песник је у разговору за *Књижевне новине* 1987. године открио да субјекат „Послепоноћнице” паклом проходи у друштву Франсоа Вијона (в. 2008а: 92).

Осим песме „Распеће” – где је blasphemичном семантичком унижавању и депатетизацији изложена новозаветна сцена – најрепрезентативнији пример поетске ироније у оквирима збирке *Уочи трећих петлова* несумњиво представљају стихови „Ругалице о вину”. Иако усмерене ка вину, жаоке песничког сарказма заправо погађају узвишене вредности и славом овенчане догађаје и личности српске средњовековне и епске традиције. Због тога што су хуморној и пародијској ресемантизацији подвргнути „и вино, и причешће и Косовски бој, и јунаштво, и лозе Немањића и Мрњавчевића, и



традиционални обреди и обичаји (свадба) и српска усмена епика”, Лидија Делић „Ругалицу о вину” убраја у Симовићеве песме карневалског надахнућа (2010а: 43). Међутим, након иронијског обрачуна са светородним владарима, хришћанским сакраментима и епским формулама, значење ове песме се, према тумачењу Снежане Самарције, поентирајућом завршницом ипак шири „ка горкој метафори, која процењује новоуспостављен поредак: ’Не може нико ко наши винари / од бољег грожђа горе вино!’” (2011: 376–377).

Циклусом „Послепоноћница” сабране су обимом дуже, а по сижејном склопу лирски наративније песме, чијим унутрашњим светом, сходно заједничком наслову, владају зачудне ноћне силе и злокобни дух глувог доба. Онеобиченост „Буђења у подземним касарнама”, „Баладе о Стојковићима”, Баладе о Радовану” или „Послепоноћнице” происходи из истог извора, јер почива на песничком релативизовању границе између живота и смрти, односно на поступцима језовитог фантазмагоричног стапања овоземаљских видика и онострани стварности.

Помутивши устаљене односе супротстављених категорија и лишивши поетску реалност унутрашње кохеренције, Симовић је, користећи се гротеском и црним хумором, лирске ситуације побројаних песама доводио до апсурдних исходишта. Тако се зачудна позорница „Буђења у подземним касарнама” раскриљује сабласним и смешним стиховима: „Општински курир ми куца у гроб, / с позивом у војску” (1972: 83); сиже „Баладе о Радовану” развија на мотиву мртвог војника чија је рана толико велика да не може да стане ни у једну раку; а нити „Баладе о Стојковићима” испредају из необичне горкохуморне судбине оних што се, свакодневно зверски мучени, клани и пребијани, са стрелања враћају кући „ко с посла” (1972: 87), због чега смрт није „само исмејана и неделоторна, већ до крајности детронизирана трансформацијом у свакодневну, уобичајену дужност” (Делић 2010а: 42). Међутим, ваља нагласити да се главни семантички обрт певања о Стојковићима – у чијем се страдалнички распећеном животу уобичајило чак и оно што је немогуће: „Пре но заспим / кажем жени: вешаће ме у пет, / гледај да ме пробудиш нешто раније” (1972: 88) – тиче неочекиваног просева правде објављене делимичним премештањем терета патње са леђа мучених на плећа мучитеља:

Судијама је већ свега тога доста!  
Смењују стрелце, отпуштају војнике,  
целате вешају – они им као криви.  
Па опет на нас: те топузином, те топом,  
те вешај, те сеци, те кољи!

А ми живи (1972: 89).

У „Послепоноћницама” је, како видимо, опеван некакав тешко замисливи руб постојања, који не припада до краја ни живљењу ни умирању, али сабира у себи одлике и једног и другог. Реч је о Симовићевој црнохуморно интонираној лирској слици живота и смрти: живота у чијем су рељефу гротескно утиснути садржаји егзистенцијалног нестајања, и смрти у којој, парадоксално, живот и даље, осмехујући се, протиче.

Премда се иронија и црни хумор у збирци *Уочи трећих петлова* указују као доминантна средства песничког супротстављања како силама ратних разарања тако и фантастичним бићима наслућене апокалипсе, чијим се дејством свет доводи на руб пропасти, а постојање прожима страхотним трепетом, читалац у појединим песмама ове књиге наилази и на уобичајене мотиве којима Симовић – желећи да пакленим визијама и егзистенцијалној јези пружи отпор својеврсном осећајно-доживљајном антитезом –

дочарава тренутке душевног спокоја и чулног задовољства. Наиме, као што је у *Шлемовима* натуралистички осликаваној грозоти бојних попришта контрапунктирана војничка чежња за заштитничким окриљем домаћег простора, храном са једноставне сеоске трпезе или елементарним ужицима еротског живота, тако и у овој збирци читамо како „задане границе и могућност блиске смрти само појачавају жудњу песничког субјекта за овоштраним и свакодневним” (Јовановић 1993: 138).

У лирске творевине чијим се стиховима одбацује власт наметнута војном хијерархијом, оповргавају вредности оглашене реторичко-пропагандним покличима команданата и негира ратна стварност, односно афирмише виталистички принцип, испољава чежња за животном пуноћом и, како је запазио Павле Зорић, пркосно пева да живот не вреди „због циљева ратоборних идеологија и религија, већ због своје обичне, свакидашње, неприметне лепоте” (1972: 9), могле би се убројати песме попут „Баладе о војнику”, „Јесење снoхватице” или речи које *овчар упућује кнежевима*:

Вама све те заставе,  
све те куле на сваком брду,  
сви ти престоли у облацима,  
сви ти оклопи, круне, орме, олтари,  
и сви ти путеви показани сабљом!  
а мени пшенична погача, ћаса млека,  
и с друге стране стола  
жена што са мношћом вечера (1972: 30).

## 5.7. Конституисање колективног лирског субјекта и истраживање поетичких преимућстава разговорног језика

Једна од упадљивијих формалних карактеристика песама *Уочи трећих петлова* – која читавој збирци, стилски је одвајајући од претходних песникових књига, даје ауру колективног оглашавања – јесте певање из перспективе првог лица множине. Читалац се у бројним стиховима сусреће са гласом лирског *ми*, али заједница опосредована овим граматичким обликом није увек утемељена на истим основама.

У песмама као што су „Прелазак преко Дунава”, „Виђење на Иванковцу”, „Сеоба Србије” или „Топло јесење поподне” колектив је изнутра обједињен осећањем заједничке прошлости, односно привржености завојитим и неретко трагичним токовима јединственог историјског искуства. „Укрштајући лични доживљај са предачким памћењем” (Јовановић 2002: 16), Симовић је успео да – лирски откријујући „психолошку структуру колектива, његова схватања, обичаје, веровања и етичка опредељења” – поетски расветли егзистенцијална упоришта заједнице у којој суделује и „слојевито осмисли биће народа” којем припада (Ђорђевић 1982: 48). Међутим, у стиховима „Гласника”, „Поплаве”, „Молитве светом Нестору...” или „Огњеног дана II” лирски фокус није усмерен на садржаје минулих раздобља, већ на злослутна предвиђања чинилаца будућег времена и на зебљиво ишчекивање есхатолошки неповољног разрешења овоземаљског постојања. Стога опевану и страхом обузету заједницу, ситуирану у садашњици и загледану у узнемирујућу извесност властитог свршетка, кохерентном превасходно чини осећање дубоке егзистенцијалне угрожености у тренуцима антиципирања скорог надоласка апокалиптичне пропасти.

Мимо ретких примера песама попут „Јесење снопхатице”, у којима се поетско биће, заокупљено сопственим унутарњим светом, обзнањује директно: користећи се исказима у првом лицу једине, песнички субјект је у готово свим осталим целинама *Уочи трећих петлова* посредован неком говорном инстанцом: гласом колектива или речима лирског јунака. Отуда је оглашавањем неименованих, али донекле ипак индивидуализованих ликова дрвосече, гробара, овчара, војника, тобције или мајке луталице, новом збирком значајно проширена галерија Симовићевих лирских јунака, која се још у *Словенским елџијама* зачала певањем о несрећној судбини младих покојника Тиосава, Станоја и Ковиљке, а потом песмама *Веселих гробова* додатно умножила лицима Арсенија, Спасеније, ковача Остоје, воденичара Драгоја, девојке Лене и других, а стиховима *Последње земље* обогатила личношћу старог господина Антониа и еротски издашном физиономијом дактилографкиње Луције. Међутим, повећање броја оваквих песама нипошто не значи да Симовићева поетска субјективност – иако се повремено чини растворена урањањем у мноштво сабрано колективним Ја или заклоњена сенкама појединачних лирских јунака – поступно губи свој идентитет и ишчезава са унутрашњих поетичких обзора, већ само да, повукавши се у други план поетског хоризонта, односно притајена у дубљим семантичким слојевима песничких слика, допушта разноврсним лирским *маскама* да је уметнички посредују, због чега је, у коначници, постала теже уочљива у засебним творевинама збирке, али с несумњивом и речитом јасноћом присутна у духу којим књига у целини одише.

У песмама *Уочи трећих петлова* чита се и Симовићева склоност да се, ослобођен естетских стега књишке конвенционалности, поетички послужи стилским преимућствима разговорног језика и непосредног обраћања. Не устручавајући се од опонашања језичких особености свакодневне комуникације, стихове ипак није у већој мери прожимао дијалекатским колоритом и жаргонском фразеологијом. Премда се у овој збирци колоквијални идиом повремено пројави на површини Симовићеве песничке изражајности, чинећи песму стилски *ароматичнијом*, а напоследку и комуникативнијом, до поетички зреле и уметнички успелије примене оваквих поступака доћи ће тек унутар, четири године касније објављене, поеме *Субота*, која ће у целини бити заснована управо на мозаички структурираној мимикрији социолекатски раскошног мноштва туђих гласова.

Стваралачка заокупљеност туђим говором испољавала се, како примећује Јован Делић, још у првим Симовићевим збиркама, а једна од главних последица те песникове „усмејерености на туђи глас јесте и илузија усмености, односно живог људског говора, односно разговора, па и драмског монолога или дијалога” (2011: 63). Утисак непосредне комуникације је убедљиво дочаран стиховима „Питалица”, али и суседним песмама „Дрвосеча попу”, „Гробар игуману”, „Овчар кнежевима”, „Тобција своме коњу на коме се враћа из рата”, чија је структура несумњиво дијалогска, иако се пред читаоцем обзнањују речи само једног саговорника.

Осим поступка набрајања, који – манифестујући се у обличју кумулативних и градијски устројених низова (в. Поповић 2011: 89) – служи као својеврсна драмска увертира завршном семантичком обрту, а у спречи са поентом формира Симовићев поетички одвећ устаљени обликотворни принцип такозваног „степенастог грађења песме” (Костић 1983: 300), у збирци *Уочи трећих петлова* реторска питања ће постати врло значајно средство стилизације поетскојезичке грађе. Њима лирски субјект – запрепашћен ситуацијом у којој се обрео – покушава да опише и самоме себи разјасни својства оних истовремено очигледних и незамисливих, присутних и непојмљивих,

једном речју, парадоксалних појава, предмета или бића, која непосредно сагледава или тек злокобно наслућује. Отуда су чуђење и неверица неизоставна афективна подлога распрострањавања оваквих питања: „Где су нас ово довели? / Зар смо се толико напрезали / да бисмо овде стигли?” (1972: 40), којима се повремено, кад биће трепери пред опасношћу што се надвија над светом, прикључују још страх и стрепња: „Зар се залуд све веће небо, / устајући, све црње над Дунавом црни?” (1972: 46), премда стихови „Ругалице о вину” показују да полазиште субјективне запитаности може бити и тежња ка иронијском изругивању: „Је ли ово из мочвари захваћено? Слично киши! / Да га пије, повратило би и море! [...] / Па зар овим да се посвете Дечани?” (1972: 69). Питање отуда, како Предраг Петровић закључује, „постаје носилац песничког сазнања о парадоксима људског постојања, могућност да се виђено онеобичи и потом из равни присутног и актуелног измести у митско време и простор у коме се указује суштинска праслика стварности” (2011: 133).

Љубомир Симовић књигу *Уочи трећих петлова* окончава, поетички помало неочекивано, једном метапоетски заснованом песмом, у којој лирски субјект – описујући незавидност песниковог положаја у свету – стиховима: „и мртав / из неког другог света кроз нас у трећи гледа” (1972: 102), истиче да жеља за рефлексивним расецањем копрена видљивих ствари и чежња за домашивањем реалности с оне стране знаних граница представљају непролазно обележје поетске егзистенције. Потоње песништво Љубомира Симовића значењу стихова „Смрти песникове” придаће дискретни сјај аутопоетичке знаковитости.

## 6. Субота – балада маргинализованог човека

### 6.1. Лелујави лик из крчме и метеж расутих реплика

Док су поједини књижевни критичари појаву поеме *Субота* (1976) схватили као несумњиви знак Симовићевог значајног поетичког заокрета у односу на дотадашњу стваралачку оријентацију, јер је песник, напустивши сферу поезије и потраживши изворе уметничке грађе у самом животу, „настојао да дочара реалну говорну ситуацију и поетску функцију језика уочи на сцени где њена улога није ни једина ни главна” (Петров 1980: 117), други су нешто умеренијим и херменеутички нијансиранијим судовима уважавали удео песничких новина, али и истицали делокруг тема и стилских поступака који се, зачети у ранијим делима, препознају и у најновијој лирској објави (в. Мирковић 1976; Ракитић 1977).<sup>62</sup> Процењујући меру поетичке самобитности *Суботе*, Чедомир Мирковић закључује да и претходне Симовићеве књиге:

имају нешто од онога што је за ову поему особено: многоструко разумевање за манифестације елементарног живота, оног који није оптерећен ни грађанском камуфлажом нити интелектуалном доградњом. Разлика, међутим, остаје највише у томе што је поема до краја ситуирана у наше дане – са многим обележјима живљења и мишљења такозваних обичних људи – а не, као већина ранијих збирки и песама, временски неутралније или, пак, у нешто старију прошлост (1976: 4).

У сижејном средишту песама „Portus regius”, „Вечера у Солијеу” или „Послепоноћница” почива субјект што се, доспевши у неки нови и непознати простор (Краљевицу, чудесну шуму Солијеа или паклену подземну крчму), упознаје са упечатљивим личностима или сусреће са митско-симболичким привиђењима и демонским фигурама. Главна својства назначеног структурног обрасца могла би се у извесној мери запазити и у контурама композиционог склопа на чијим је темељима заснована сложенија и другачијим садржајима испуњена грађевина Симовићеве *Суботе* (в. Ракитић 1977: 78; Поповић 2017: 83–84). Међутим, у односу на побројана лирска остварења, нову поему поетички другачијом не чини само то што јој је позорница испуњена знатно већим бројем ликова, чији се гласови, попут некаквих непредвидљивих ноћних силуета, смењују нагло и, чини се, без логичног следа, већ пре свега чињеница да је песнички субјект – повукавши се иза застора унутрашње поетске сцене – улогу инстанце која се непосредно суочава са лелујавим и каткад међусобно неиздиференцираним фигурама алкохолом омамљених гостију приградске крчме препустио самом читаоцу. Пред његовим очима се већ од првог стиха, без икакве уводне напомене или објашњења, сасвим огољено и спонтано раскриљује социјално маргинализовани свет и аутсајдерске животне судбине.

Међутим, то што лирска субјективност није видљива, односно оваплоћена исказима неке засебне фигуре, не значи да није присутна у једном дискретном облику унутрашње и структурно обједињујуће поетске свести. Потчинивши логику лирског изражавања основним принципима драмско-дијалогског приказивања, субјект се

---

<sup>62</sup> Првобитна верзија *Суботе* објављена је у часопису *Књижевност* 1973. године, а након бројних сценских извођења, текст поеме је знатно проширен и 1976. публикован као засебна књига.

преобразио у *ћутљивог бележника* који туђе речи пажљиво ослушкује, језичку грађу педантно пробира и прикупља, а потом сабрани говорни материјал – стварајући привид пресне и живе, иако дифузне и фрагментирание конверзације – излаже читалачком погледу. Управо селекција исказа и њихово композиционо размештање представљају чинове којима је Симовић успео да лирску субјективност *Суботе*, не отеловљујући је, уметнички оприсутни.

Основно песниково настојање, како сматра Александар Петров, било је да „’снимљене’ реченице преломи у неметричке стихове и да дозволи да се оно *чудесно* што у том некњижевном језику и нережираним ситуацијама већ постоји, искаже само од себе” (1980: 117). Управо су поступци доследног дијалогског организовања језичке грађе, тежња за једноставним поетским упризорењем одломака *живог* разговора, односно жеља да се динамичном сменом реплика песничкој слици придају обележја својеврсне театарске атмосфере, поједине критичаре навели да *Суботу* разумеју као генералну пробу песниковог позоришног и драмског талента (в. Павловић 1985: VIII), а у њеним водећим естетским конституентима препознају пролегомену *Чуда у Шаргану* (в. Ђорђевић 1982: 82).

Читалац је од почетног до завршног стиха препуштен полифоничном метежу расутих и деконтекстуализованих реплика, које током поеме, под дејством испољених мотивских и асоцијативних веза и утопљене у „јединствен, полупијани ноћни штимунг” (Мирковић 1976: 4) постепено ипак почињу да увиру у засебне токове неколико тематски међусобно одељених разговора. Отуда се из значењски наизглед неповезаних и, чини се, насумично нанизаних деоница *Суботе*, могу издвојити мотивске линије што теку „напоредно; кидају се местимично и опет наново настављају” (Мирковић 1976: 4). Међу њима се, према интерпретативним запажањима Гојка Божовића, нарочито истичу:

метафора о јајету; запостављена жена и целодневно праће фолксвагена на обали Саве; опис радничког насеља у троуглу изнад Макиша; сусрет и немогући разговор с мртацем у Венецији, „на пола пута” између Београда и другог света; „љубавни случај” студенткиње германистике; љубавни подвизи једног од кафанских јунака; синдикална борба и избацивање из предузећа другог саговорника (2019: 97).

Како видимо, палета говорних лица ове наглашено фрагментарне поеме (в. Божовић 2019: 97) испрва се нагло шири, рудименти дијалогских ситуација се – попут расутих крхотина неке далеке, непознате и у делиће разбијене разговорне целине – слажу без реда и хаотично гомилају, док се тематско-мотивски рељеф континуирано разубуђује и постаје готово непрегледан. Међутим, читалац у наставку *Суботе* уочава како се одређене приче настављају тамо где су претходно изненада прекинуте, а црте појединих говорничких физиономија постају јасније и прецизније дефинисане. Због тога се у унутрашњој дифузији поеме постепено почињу назирати извесне правилности при смењивању композиционих фрагмената. Укупни читалачки доживљај отуда бива прожет утиском да *Субота*, упркос очитој дисперзивности структурних елемената, не представља дело које је до краја подвлашћено силама ентропије, већ, напротив, једну чвршће организовану и мозаички устројену песничку творевину.<sup>63</sup> У њеној сржи, дакле, обитава својеврсно антитетичко јединство између општег композиционо расплињујућег

---

<sup>63</sup> Чедомир Мирковић сматра да је управо Симовићева тежња ка полифоничности – како у језичком, тематском, тако и у психолошком погледу – условила „мозаичност исповедања и, притом, само силуетарно назначене границе између појединих актера” (1976: 4).

духа фрагментације и појединачних, суптилно пројављених, структурно обједињујућих чинилаца тематско-мотивске кохезије.

Колоквијално интонирани језик *Суботе*, повремено проткан елиптичним реченицама кафанских наруџбина, сачињавају сликовити жаргонски изрази градске периферије, горка животна искуства сажета у језгровите пословичне исказе и готово неисцрпно фразеолошко богатство свакодневног комуницирања:

Десет на кајмаку!  
Подлију воду пода те,  
па ти ако можеш седи,  
нико те неће дирати.  
Две лесковачке. Ћулбастија.  
Нико не зна  
што лопов о лопову зна.  
Српска. Зелена. Мешана.  
Лопов лопова чува, јер себе чува.  
Оће, мурга месеца,  
кад се мајмуни шишају.  
Све се бојим биће.  
Стоно бело и сифон.  
Флаширано! (Симовић 1976: 7).

Премда семантички истргнути из ширег контекста, фразеологизми с којима се сусрећемо представљају изразито експресивне и емоционално обојене идиоматске изразе, те нам посредно откривају или барем наговештавају ђуд, основна расположења и преовлађујућа осећања анонимних говорника. Поетску употребу разговорне дикције Симовић није правдао пуком поетичком склоношћу ка прози, већ жељом за „проширивањем и освежавањем песничког језика, за одржавањем, и повећавањем, његове живости, драматичности, комуникативности” (2008а: 98), јер потреба поезије да се „с времена на време врати речима и радњама обичног, свакодневног живота” представља, како је то већ почетком шездесетих година антиципирао Миодраг Павловић, „органично неопходно освежење стваралачких подстицаја песничких генерација које долазе” (Павловић 1978: 103). Предраг Петровић, пак, истиче да је Љубомир Симовић, пишући есеј о Браниславу Петровићу, употребио књижевноисторијски али и индивидуалнопоетички знаковит израз *нова комуникативност*, којим није само „описао тенденцију једног дела тадашње поезије да, напуштајући ’литераризовани и академизовани песнички свет и језик’, обнови своју референцијалну димензију, артикулише осећање непосредног животног искуства и колоквијалним језиком оствари наглашенији сусрет с ’обичним читаоцем’”, већ је истовремено раскрио и неке од кључних изражајних преференција властитог поетског субјекта (2011: 128).

Осећајући да је песничком језику, кад се „умори и истроши, кад постане апстрактан, естетичан, танак”, неопходно да му „живи језик свакидашњице, задихан и зајапурен, бркат, бане са улице, приђе [...], и каже му: ’Лазаре, устани!’” (2008а: 107), Симовић се *Суботом* сасвим приближио оним књижевноуметничким токовима који су шездесетих и седамдесетих година – дакле, након периода послератне обнове модернизма, а насупротив неосимболистичким тежњама ка интелектуалном истанчавању и обликотворном цизелирању поезије – били, угрубо речено, обележени кретањем од књишког ка животног и од етаблираног ка маргиналном, односно од извештачености прекомерног симболизовања ка пуноћи огољене стварности, од суптилних артистичких

мистификација ка сировој предметној конкретности, од филозофских апстракција ка практичној народној мудрости, и од учмалог језичког херметизма ка пресној говорној фрази. Отуда су свет, језик и јунаци *Суботе* у првим критичким приказима сагледавани као поетски изданци такозване стварносне прозе (уп. Мирковић 1976; Ракитић 1977), док ће знатно касније, Гојко Божовић у поетичкој основици Симовићеве поеме препознати и могући стваралачки одјек естетике *црног таласа* (2019: 95).

Осим упадљиве чињенице да је Београд постављен у средиште координатног система *Суботе* (в. Поповић 2017: 79; Божовић 2019: 94), у начину на који су обликовани унутрашњи предели ове поеме јасно се читава и Симовићева наглашена песничка заинтересованост за свет са маргине: најпре у просторном смислу, јер су дешавања смештена на руб града; потом у социолошком аспекту, због тога што лирски јунаци припадају нижим друштвеним слојевима; а затим и у домену укупне језичке изражајности, будући да су искази говорника засићени жаргонским фразама. Оперирући се интерпретативној површности појединих негативно интонираних критичких констатација да се у *Суботи* бавио само *периферијом* и *приземљем*, песник је узвратио следећом опаском: „То можда јесте периферија у односу на Теразије, али није периферија у односу на звезде” (2008а: 10).

Међутим, поједине деонице *Суботе*, у којима су поступци дужих и исцрпних набрајања песнику послужили да једне до других смести међусобно неповезиве ствари, што долазећи из различитих светова, не творе нову целину, већ својом безнадежном расутошћу одају утисак гротескно обесмишљеног мноштва засвојеног општим осећањем дотрајалости и безвредности:

Уз ту стену окачени кућерци,  
дашчаре, сандуци, страћаре,  
земунице, чатрље, рерне,  
фијоке, кутије, шупе, голубарници,  
пећине, рупчаге, кокошињци и клозети.  
Углавном радници и занатлије.  
Све дозидано, призидано, надзидано,  
утабано, застакљено картоном.  
Има пуно мишева,  
не знамо шта ћемо с мишевима;  
из Макиша долазе пацови, оволики.  
Старе аутомобилске гуме. Врата од опела.  
Парче плеха. Разбијен акумулатор. Вангла. Гвоздено буре. Точак од нечега. Киша.  
Шпорет емајлиран. Овнујски рог. Глава певца.  
Тапацирунг, федер-матраци. Сламњача.  
На вратима зеленим  
неко пробао фарбу црвену.  
Киша (Симовић 1976: 8–9),

указују нам на то да је више него периферијским положајем, то јест пуком удаљеношћу од престоничког центра и очитом бедом приградске запостављености, амбијент *Суботе* ипак одсудније обележен метежом деконтекстуализованих фрагмената и немогућношћу нагомиланих елемената да превазиђу напоредност и образују јединствени континуитет. Реч је, дакле, о убедљиво дочараном животном чемеру што протиче у оквирима једног кошмарно устројеног и из равнотеже избаченог света, чија је стварност изнутра неповратно разједињена, а споља притиснута капима густе и тешке кише.



Доживљају реалистичности представљених разговора, односно *усидрености* опеване суботње вечери у савремено доба, доприносе спорадичне назнаке појединих историјски значајних година, чиме се предоченим одломцима приватних живота и исечцима индивидуалних судбина – узредно и сасвим овлашно – утискује жиг епохе којој припадају: „Није шесетосме ко четрешесте!”; „Педесетшесте дошло пуно Мађара” (1976: 25, 37). Међутим, кратка приповест о венецијанском сусрету са некаквим покојником који може да чује мисли свога саговорника, док му муња преобучена у голуба облеће око главе, песничке поступке *Суботе* несумњиво изводи из ширих оквира реалистичког проседеа, и у читаву поему – премда би се прича о *живом мртваку* могла схватити као сведочанство о превари или као обична ноћна лагарија припитог кафанског госта – уноси онострано осветљење и нуминозну атмосферу.

Сличан ефекат постигнут је и неколиким деоницама којима је предочена гротескно стилизована ониричко-фантастична визија катаклизме, имагинацијски саздана на алузивно призваном фону библијских прича о потопу, Содоми и Гомори или судњем дану, при чему су сви катастрофични догађаји, под дејством асоцијативно-симболичке логике говорниковог сна, смештени у централни београдски амбијент:

Па као из ње сукља дим  
и претвара се дим у јато врана.  
Становништво се преселило на лађе,  
вода пуна ватре, куд ћеш на лађе!  
[...]  
Коњи волики, с копитама ко пегле!  
[...]  
Где је Саборна црква? Испод капе.  
Па као стижу ме,  
као код „Грчке краљице”, као на Славији,  
везују ме и воде према Земуну.  
Замакоше ко са мном иза ћошка,  
а ја ко све то гледам из једне жабе! (1976: 27–28).

Ваљало би, међутим, напоменути да се насупрот сликама свепрожимајуће чамотиње макишког радничког насеља, и у контрасту са апокалиптички интонираним приказима сневане пропасти, Симовић повремено користи омамљујућим озрачјем *снохватнице* како би поетички слободније предочио љубавно-идиличне сцене, испуњене управо оним за чим понајвише чезну социјално и материјално депривирани говорници *Суботе*, а то су осећања сигурности, топлине и спокојне препуштености спонтаном распростирању виталистичких енергија, али и искуства интензивног еротског задовољства ситуираног унутар плодовима издашног окриља човеку наклоњене јесење природе:

Голи, ношени циновском пеном,  
са пупком према Венецији!  
С кревета ме засењује женска белина,  
мојим мужанским телом осенчена!  
О!  
Пена носи столице и писаћи сто!  
А све што земља може да да,  
рибе, јаребице, грозђе,  
с кревета може да се дохвати!  
[...]  
Прошли сви летњи свеци.

Крушке, јабуке, ораси, чега хоћеш! (Симовић 1976: 12, 15).

Семантички тежишно место читаве поеме заузима апартна и субверзивно настројена фигура човека који – одударајући од кафански нехајно расположеног друштва што се карта и пије ракију – пророчки озбиљним тоном непрестано говори о својој опсесији јајетом. У његовом субјективном доживљају, прожетом својеврсном прозорљивошћу и узнемирујућим титрајима злокобних предосећања, јаје фигурира као симболичка представа херметички затвореног простора неслободе, у који је, вољом неке непознате метафизичке силе, бачено људско постојање, те у лирском јунаку – попут опне која бићу не дозвољава да ступи у властити живот – изазива осећање егзистенцијалне спутаности и тескобе:

Пробудим се – у јајету!  
Изађем – опет у јајету!  
Ко нас је сабио у ово јаје?  
Докле ће то?  
Остави те карте, будало!  
Нема ваздуха, нема места,  
погушисмо се у овом јајету, поклаћемо се!  
Ћути! Нећу да ћутим!  
Тесно ми је у овом јајету,  
не могу више у овом јајету,  
пустите ме из овог јајета!  
Смири се, дајте му нешто да попије! (1976: 40).

Забављени картама и разгаљени ракијом, гости се испрва опиру причи о јајету, потом гласно почињу да негодују, да би на крају, не могавши да поднесу његово присуство, говорника покушали да насилно ућуткају: „Ама ти опет о јајету? / Довде си ми дошо с тим твојим јајетом! / Видиш ли ову песницу? / Оћеш да умукнеш?” (1976: 21). Остаће, међутим, неразрешено питање да ли је ова градација нетрпељивости условљена жељом гостију да са видика уклоне човека који својом неприсебношћу и готово делиричним понашањем помрачује ведрину лакоисленог кафанског расположења или, пак, њиховим притајеним колективним узнемирењем пред могућношћу да је оно што им, опомињућим тоном, говори – истина?

У свега неколико брзим потезима скицираних динамичких слика претпоследњег фрагмента *Суботе* приказано је страдање човека опседнутог јајетом. Не приметивши тренутак властите смрти, његов последњи доживљај овоземаљског живота се, без икаквог наглог реза, наставио као први доживљај оностраног постојања. Егзистенцији тиме није само очуван континуитет, већ су јој изненада придодата и – разбијеним љускама од јајета сугерисана – осећања коначног ослобођења и катарзичне лакоће. Боравећи за живота у јајету, ово биће у заметку као да се тек смрћу излегло у оно жуђено – прозрачно и цветно – лепше постојање.

Завршница поеме дискретно је обележена неколиким суптилно наговештеним симболичким преласцима преко границе, јер као што је, изашавши из јајета, један од лирских јунака прекорачио границу живота и смрти, тако су се и алкохолом изморени кафански гости невољно упутили из пијанства у отрежњење, из глувог доба ноћи ка жељеној плавети јутра, а субота се окончала неминовношћу – недеље:

Колко је? Пола четири.  
Значи, већ недеља. Недеља.  
Раздањује се. Облачно, ладно.

Нека је ладно, ладноћа истрезни.  
[...]  
Ајде.  
Нешто ће ваљда ујутру да се заплави (1976: 45).

## 7. Видик на две воде – зенит поетичког развоја

Наредну песничку збирку, насловљену *Видик на две воде*, Љубомир Симовић је објавио 1980. године. Премда се није „лишио живог и неуприличеног језика нити се одрекао туђег говора”, који су красили поетску фактуру *Суботе*, песник је, како сматра Александар Петров, новом књигом ипак искорачио из поетичког оквира поменуте поеме, јер је „обуздао језик”, „сузио језичко поље, згуснуо израз, скратио стихове” и почео да се јавља „својим гласом, у првом лицу или као посматрач” (Петров 1980: 118). Вративши се, након „суботње авантуре”, тематско-мотивском делокругу и изражајности своје „војничке лирике”, Симовић је *Видиком на две воде* заправо понудио једну „модерну верзију *Шлемова*”, на чијем се хоризонту „поново указала Србија, ликовима својих ратника и заробљеника, мученика и јунака, изговорена њиховим једноставним речима” (Петров 1980: 118–119). Водећи се сличном логиком, Часлав Ђорђевић истиче да се, пре него ли поетичким наставком *Суботе*, песничка визија нове збирке може сматрати својеврсним „продужетком историјског света и збивања у књизи *Уочи трећих петлова*” (Ђорђевић 1982: 49).

Када се ове три ратном тематиком доминантно обележене збирке сагледају у међусобном следу, уочава се да о бојним поприштима и војничким судбинама *Шлемови* говоре на повесно сублимантан, али одвећ уопштен и апстрактан начин, затим да песме *Уочи трећих петлова* сведоче о ауторовом несумњивом овладавању поступцима интегрисања српског историјског искуства и фолклорног наслеђа у модерну песничку слику света, док објављивање *Видика на две воде* задобија смисао поетичке синтезе претходних токова, јер Симовић, ослободивши се површности апсолутизованих пацифистичких гледишта, о феномену ратовања пева мисаоно продубљеније и морално истанчаније, а до висина универзалних идеја не стиже заводљивом пречицом олаког уопштавања, већ стрпљивим ураћањем у матицу колективног сећања и истрајном рефлексивном загледаношћу у корен националних традиција.

Због тога најновија збирка представља коначни завршетак Симовићеве прилично дуге поетичко формативне фазе, односно периода упорног поетског самотражења, које се, према песниковим речима, одвијало успорено и повремено прекидало лутањима, али ипак окончало рођењем властите песничке самосвојности и открићем свог правог почетка (в. Симовић 2005: 38, 40). Томе у прилог иде и чињеница да је Симовић исте 1980. године – желећи да из сопственог опуса издвоји оно што му се чинило највреднијим и тако оцрта стваралачку путању која се 1953. зачела „Баладом о обичном човеку”, 1957. наставила „Епитафима са каранског гробља”, потом развијала кроз наредне збирке и природно завршила стиховима *Видика на две воде* (в. 2008а: 7) – први пут објавио књигу *Изабраних песама*. Мирослав Егерић отуда сматра да је песник, осетивши потребу за рекапитулацијом дотадашњег стваралаштва, строгим одабиром највреднијих лирских остварења читаоцима „омогућио да поново – само овде на једном месту, осмотре слику једног кретања ка пуној зрелости, да виде и осете којим је регистрима, у каквим сликама, визијама, освајао поље властите изразитости” (Егерић 1980: 833).

## 7.1. Поетска хроника рата

Композициони склоп *Видика на две воде* осмишљен је крајње једноставно, а изведен одвећ прецизно. Збирка је изнутра уоквирена ужичким крајоликом, а споља подељена у три неименована, али римским бројевима означена циклуса. Наслови појединачних песама, међу којима се успоставља готово каузални поредак, дискретно наговештавају да је ову структурно компактну и тематски јасно профилисану књигу могуће читати као својеврсну поетску хронику рата. Првом скупином песама предочени су тренуци пада под окупацију и упризорене многе трагичне последице насилног губитка слободе; наредним сегментом су поетски осликани мучни дани тамновања, као и други – непојмљивом глађу и стравичном хладноћом проткани – ужаси логорског искуства; а трећа и завршна деоница збирке усредсређена је на време након ослобођења, које, с једне стране, није обележено тријумфалним осећањем наново освојене слободе, већ резигнираним суочавањем са изневереним очекивањима, у чијем окриљу, с друге, упоредо са сазревањем свести о неповратној изгубљености света разореног ратом, субјект овладава вештином истинског уживања у лепоти и некаквом мистичном сјају сасвим малих, обичних и свакодневних ствари.

Насловивши збирку изразом *Видик на две воде*, Симовић је суптилно наговестио да ће визура лирског субјекта у значајном броју песама бити дефинисана тачком смештеном на својеврсној размеђи светова, са које се поглед, у непрестаној тежњи да обухвати целину која упорно измиче, слободно пружа на две супротстављене стране: ка прошлости и будућности, миру и рату, слободи и ропству, животу и смрти, другим речима, ка стварности видљивих појава и слутњи непојамних ствари. Субјект *Видика на две воде* се отуда указује као биће у чијем се доживљају на тренутак сусрећу и стапају светови који се иначе никада не додирују. Уз то, конотативним значењима насловне синтагме сугерисан је не само један од централних и сржних мотива читаве књиге, већ је унапред назначен и својеврсни стваралачки механизам на којем поетичка кохерентност збирке почива.

## 7.2. Слика окупационе стварности: Ужице које је изгубило равнотежу

Рат је још од објављивања *Шлемова* постао једна од основних тематских преокупација Љубомира Симовића. Међутим, у *Видику на две воде* се није само испољила песникова и даље јака тежња да са хуманистичког гледишта лирски упризорује трагику ратних догађаја и морално просуђује смисао њихових последица, већ и нескривено настојање да са нарочитом пажњом опева рубне тачке војног сукоба, оне граничне тренутке у којима, након судара опозитних сила, долази или до преображаја из мира у ратно стање, или до претварања окупације у коначно ослобођење. Управо са тих разлога се први циклус ове збирке отвара стиховима „Окупације Ужица”, а последња деоница књиге – значењски заокружујући унутрашње устројство *Видика на две воде* –

започиње песмама семантички врло индикативних наслова: „Ослобођење и буђење”, „Ослобођење Ужица”.<sup>64</sup>

Приказујући претварање капута у шињеле, а шешира у шлемове, Симовић је, остајући загладан у свет свакодневних ствари, почетном песмом ове збирке сугерисао прве знакове поремећаја стварности проузрокованих избијањем рата и падом у неслободу (в. Јовановић 2002: 14). Међутим, другом строфом – чији стихови описују како школа постаје касарна, црквени звоник митраљеско гнездо, а штампарија коњушница – оцртано је доба у којем ствари остају исте, али им се сврха знатно мења. Тиме није само указано да под окупацијом устаљене вредности бивају деградирани због тога што нова намена предмете лишава хуманистичких садржаја и испуњује злокобним слутњама, већ је и наговештено да се ратни потрес – задирући у значењску срж појава – дотиче саме основе стварносног поретка, ускраћујући му чврстину и чинећи га непоузданим. Отуда лирски субјект песме „Косцима” – осећајући да се оса света померила, а стварност, изгубивши основне координате, остала без темељног упоришта и равнотеже – ратну ситуацију предочава као време „кад осване среда у суботу” (Симовић 1980: 11), док судбина „Солдатуше” сведочи да је окупација раздобље „системски засноване инверзије животних садржаја” (Микић 1996: 18), јер је „свака курва” стекла право да морално суди, прстом показује и кундаком кажњава (Симовић 1980: 14).

Пред читаочевим очима се – након песама „Подизање вешала на злакушкој рампи на прузи Пожега–Ужице”, „Вешала на Житној пијаци у Ужицу” и „Храст на Повлену” – поступно формира суморна слика обешчовеченог света, у којем је разарање елемената старог поретка установљено као основни стваралачки принцип нове стварности: „Немали греде, / па терај разграђуј рокове са крова, / немали ужад, / па терај сеци конопце за рубље, ланце са бунара, повоце из штала, / све разграђуј, подижи вешала” (1980: 12). Због тога храсту, некадашњем симболу божанске мудрости, људи не прилазе са молитвом на уснама, него са секиром у рукама, чиме је на посредан начин обзнањено да *axis mundi* Симовићевог поетског света више није достојанствено оличен светим дрветом на Повлену, већ сабласно отеловљен вешалима на злакушкој рампи и Житном тргу.

Све је, дакле, спремно да на позорницу *Видика на две воде* ступе кључне фигуре окупационе репресије: јешни и самодопадни команданти, у чијим тањирима „леже кости свиња, коза, / јаребица, кокошака, / кости риба и рибара” (Симовић 1980: 17). Последња и поентирајућа реч открива нам да опевани генерали нису само заповедници што управљају војскама и воде битке, већ и главни носиоци зла и истакнути експоненти ратних времена, јер моћ стичу тек у доба неслободе и, попут света чији су репрезентанти,

---

<sup>64</sup> Ужице је, почев од *Видика на две воде*, несумњиво постало центар Симовићевог песничког универзума. Пошто песников родни град и у многим каснијим књижевним објавама задржава привилеговану позицију, Симовић ће у једном разговору – напоменувши да је Ужице за њега „оно што су за Фокнера, на пример, Џеферсон и Јокнапатафа” – збирке *Видик на две воде*, *Источнице* (1983) и *Игла и конац* (1992) назвати својеврсном ужичком песничком трилогијом (2008в: 230). Стога је важно истаћи да се поједине песме *Видика на две воде* могу читати као својеврсна лирска пролегомена за прозну књигу *Ужице са вранама*, као што се и неколике главе ове *хронике која је повремено роман, и романа који је повремено хроника* могу доживети као ауторови накнадни коментари властитих поетских остварења. Тако, рецимо, читајући поглавља чији су наслови идентични ранијим песмама, можемо сазнати којим је то стварним догађајима дуге ужичке повести подстакнут настанак стихова „Окупације Ужица”, „Подизања вешала на злакушкој рампи на прузи Пожега–Ужице”, „Вешала на Житној пијаци у Ужицу” или „Учитељице из Таора”.

узрастају само на подлози туђе пропасти. Укрштајући слике гладних затвореника и обешених сељака са призором ситог команданта, који раскопчаног мундира седи за богатом трпезом чију раскош нарушава сенка сугерисаног канибализма, Симовић је на упечатљив начин дочарао колико се стварност може изопачити кад њоме овладају злodusи рата, па стога не чуди што владајући принципи деструкције и насиља својим прекомерним манифестацијама повремено прекорачују границу реалности и, као у стиховима песме „Звер”, задобијају фантастична својства и гротескно обличје: „Око ми вади, / ставља ми жабље око, / језик ми чупа, / ставља ми мишји језик, / да оно што жабљим оком видим / мишјим језиком казујем!” (Симовић 1980: 25).

Промене којима је стварност захваћена и у темељима уздрмана одразиће се на свест лирског субјекта и значајно изменити његов поглед на свет и доживљај властитости. Пребивајући на развалинама једног окупацијом обесмишљеног, а ратним разарањима неповратно изгубљеног света и делећи с човеком опседнутим јајетом из *Суботе* осећање егзистенцијалне тескобе, субјект ће, тражећи излаз из неподношљиве реалности у којој је заточен, прекорачити поље иманенције, јер ће његова снажна воља за слободом у двама завршним и реторичким питањима обликованим строфама песме „Са згаришта” задобити не само метафизичко усмерење, већ и конкретнији религиозно-есхатолошки смисао:

Има ли игде пута, који води  
из ове таме  
до облака, пуног Бога  
истинога?  
Има ли макар сна, у ком се сања  
крило које носи  
из пепела дома мога  
на праг дома небескога? (1980: 20).

Проширивши координате људског постојања непојамном димензијом божанске инстанце, лирскорефлексивни субјект *Видика на две воде* ће, контемплативно запитан над исходиштима људске судбине, једним гномски интонираним изразом у завршним стиховима песме „Из гвожђа” саопштити свој темељни онтолошки увид и човека сагледати као биће чија се егзистенција, у зависности од суме појединчевих етичких и духовних опредељења, може распростирати само у два правца: ка озверењу и понору демонског унижења или ка обожењу и висинама небеског достојанства: „ко се из човека не пење у Бога / силази у звер” (1980: 26).

За разлику од претходних збирки, у којима је загледаност у пределе изван оностраности најчешће подразумевала усмереност имагинативне пажње ка инферналним призорима доњег света, у неколиким песмама *Видика на две воде* Симовићева поетска визија се отворила за садржаје из подручја идеалне трансценденције. Тим дискретним помаљањем Бога на рубовима песникове лирске имагинације, зачала се поетичка тежња која ће Симовићев однос према жанру молитве ослободити снажних иронијско-пародијских наноса – изразито присутних у песми „Молитва” из *Веселих гробова* – а уметнички врхунац досегнути у побожној лирској осећајности испољеној строфама „Десет обраћања Богородици Тројеручици Хиландарској” (1983).

Иако наслови песама „Ослобођење и буђење” и „Ослобођење Ужица”, којима отпочиње трећи циклус *Видика на две воде*, у читалачкој свести с разлогом побуђују очекивање да ће завршним сегментом збирке бити опевани тренуци коначног избављења

од свих мука живота под окупацијом, садржином ових лирских творевина Симовић нас суочава са поразним сазнањем да моменат изласка из рата не значи нужно и повратак у некадашњи мир, већ представља одсудни час ступања у пустош новог почетка. Стиховима: „пустили ме на све четири стране. / Боље да нису. / [...] / пробудио ме. Боље да није” (1980: 41), ослобођењу јесте приписано својство буђења из кошмара, као што су и буђењу додељене одлике ослобођења од привида, али у оба случаја човеку измиче садржај за којим је у ропству жудео, јер га са друге стране ратног кошмара није дочекало оно чему се надао.

Обревши се у стварности страшнијој од „земље коју дете преплашено / с безданим ужасом / у ружним сновима сања” (1980: 43), лирски јунаци схватају да након ослобођења не може уследити обнова ратом развејаног и неповратно изгубљеног света, већ само оно чиме је својевремено и окупација била оглашена: ресемантизација појава и превредновање ствари. Отуда се пред њиховим погледом, оперважене новим аксиолошким сјајем, дотад неприметне ствари указују као велика блага, „која из добра нису видели”, а сада их, „не верујући, виде из несреће”: жена, чаша воде и шајкача трешања (1980: 43).

### 7.3. Еманације Симовићевог лирско-драмског духа

У релативно дугој и донекле завојитој путањи Симовићевог поетског развоја, ране осамдесете године представљају период коначног поетичког дозревања, односно време у којем се – након објављивања *Видика на две воде*, *Ума за морем* (1982), а потом и *Источница* (1983) – пред читалачком публиком дефинитивно раскрио један, према речима Миодрага Павловића, „јасан и импозантан песнички профил” (1985: VIII). *Шлемовима* зачета тежња ка антиратним рефлексима универзалног значења, а песмама *Уочи трећих петлова* посведочена модернистичка склоност ка стваралачком преобликовању изворних и традиционалних садржаја, у *Видику на две воде* су, ступивши у уравниотежен и међусобно комплементаран однос, произвеле један од Симовићевих кључних уметничких импулса, чије дејство препознајемо у настојању да се урањањем у дубину националних корена досегне узвишица општељудских гледишта, да се усредсређивањем на конкретне историјске прилике и колорит локалног поднебља проникне у подручја апстрактнијег смисла и домаши хоризонт човечанских вредности.

Један од поступака који се и у ранијим збиркама јасно читавао, а у *Видику на две воде* утврдио као маркантно обележје Симовићеве поетске физиономије, јесте песниково обликотворна тежња да лирске сијее, с једне стране, започне и потом развија подужим набрајањем контекстуално повезаних мотива или низањем различитих дескриптивних запажања, како би, одлажући завршницу и семантичко заокружење песме, изазвао кулминацију читалачких ишчекивања и стихове густо прожео својеврсном унутрашњом тензијом, а са друге стране, да их ефектно оконча и структурно уцелини кратким, значењски прегнантним и поентирајућим финалним исказом. Стихови „Окупације Ужица”, „Крилите године”, „Ослобођења Ужица” или „Пазарног дана у Ужицу” показују нам да је Љубомир Симовић, користећи набрајања као начин да низом аргумената унапред поткрепи завршну лирску рефлексiju, створио један од својих композиционо и ритмички најпрепознатљивијих механизма песничког стварања.



Дубоко укореења стваралачка наклоност према драмским формама изражавања навела је Симовића да многе песме, прекорачујући границе књижевних родова, конципира као лирски стилизоване одломке дијалошких партија или монолошких деоница, због чега се пред читалачким оком оне неретко указују као „мале драме или сажети лирски комади из обичног живота” (Пијановић 2012: 218). Карактеристичним симовићевским лирско-драмским духом одише, рецимо, дијалошки устројена „Подела хлеба”, у којој су, посредством кратког диспута анонимних јунака, гласу заједљиве површности конформистичко-хедонистичког гледишта на ствари супротстављени трезвенији ставови зрелијег и промишљенијег погледа на свет. Слично поступку доследно примењиваном у *Суботи*, Симовић се у стиховима песме „На ужичкој железничкој станици пред одлазак транспорта у заробљенички логор у Померанији” користи семантички упечатљивим одломком туђег монолога, како би, загледан и доживљајно у потпуности пренесен у говорникову драматичну животну ситуацију, што реалистичније и непосредније дочарао безнадежни положај човека суоченог са неминовношћу одласка у заробљенички логор. Такође би ваљало истаћи да је у песмама „Косцима” и „Мишу” могуће препознати поступак којим су у књизи *Уочи трећих петлова* били изграђени сижеи „Дрвосече попу”, „Гробара игуману” и „Овчара кнежевима”, с том разликом што у новијој збирци насловима није унапред назначено говорно лице, већ је управо неименовањем лирског јунака улога субјективне инстанце сугестивно предата непосредно обзнањеном песничком гласу.

Не либећи се да песничким творевинама прида облик драмских минијатура, а желећи да лирски уприличене одломке монолошких или дијалошких деоница учини разумљивијим, Симовић је наслове, сматрајући их кључем којим се књижевноуметничка целина отвара (2005: 42), неретко употребљавао као дидаскалије и на тај начин – као у песмама „На ужичкој железничкој станици пред одлазак транспорта у заробљенички логор у Померанији”, „У реду пред казаном јавне кујне на Царини” или „Ручак у кујни за сезонске раднике на пољопривредном добру у Турици” – читаоце упућивао у шири контекст онога што је на поетској сцени изговорено (в. Делић 2011: 71).

Када је, пак, реч о рефлексивној димензији *Видика на две воде*, она је евидентно обележена духом нијансираног етичког промишљања појава са којима се у ратној свакодневици лирски јунаци често сусрећу. Заузимајући једно у метежним историјским околностима сасвим непрагматично, али хуманистичко и на чврстим темељима моралног идеализма засновано духовно становиште, лирски глас настоји да, посматрајући ствари са неопходне критичке дистанце, очува вредносне оријентире у свету којим је овладало аксиолошко расуло. На пример, двема кратким строфама песме „У реду пред казаном јавне кујне на Царини” саопштена је једна ратном немаштином подстакнута, а гномским изражајним маниром срочена морална опсервација:

За парче хлеба  
и тањир јаније  
неком да се продаш,  
погано је.  
Ал за тањир купуса  
или бораније  
неког да купујеш –  
то је поганије (1980: 15);

док је стиховима „На бетону”: „Кад видим јаде који ме мимоилазе / ја и моме јаду кажем хвала!” (1980: 30) доживљај властите муке релативизован пуким опажањем мноштва

туђих и већих невоља; а дидактички настројеном субјекту песме „Мишу” нарочито стало да поучним дејством својих донекле заједљивих речи етички освести морално заблуделог појединца.

#### **7.4. Видик на две воде – лозинка Симовићевог поетског доживљаја света**

*Видик на две воде* није само семантички згуснут израз којим су ефектно сумирани кључни поетички чиниоци једне збирке, већ и значењски језгровита лозинка читаве песникове поетике и, могло би се рећи, симболички сажетак Симовићевог целокупног погледа на свет. Смисаоним богатством насловне синтагме предочена је специфична тачка гледишта у којој се видљиви и наслућени свет стапају у неразлучиву целину, али је у исто време и једноставно оцртан доминантни стваралачки поступак и сликовито описан доживљај којим ће, како наредне књижевне објаве показују, ауторова лирска имагинација остати трајно фасцинирана. Поред наведеног, назив ове збирке суптилно наговештава лирскорефлексивну и епистемолошку методу којом се песник служи при покушајима понирања у дубљи смисао појава, и посредно раскрива један од будућих неизоставних елемената Симовићевог књижевноинтерпретативног и ликовнокритичког мишљења.

Убрзо након објављивања наречене књиге, у разговору за *Књижевне новине* вођеном 1981. године, Љубомир Симовић је, описавши једно готово епифанијско искуство које је доживео при шетњи по врховима између Јелове горе, Спасовњаче и Кадињаче, покушао да открије порекло и природу сопственог поетског чина и дочара полазишта лирске осећајности која пребива у поетичким темељима *Видика на две воде*:

Не може се описати какав је, и колико је велики и дубок, видик који се пружа са тих брда. Огроман је, али вас не умањује. Тај видик вас напросто носи увис! Као да се у тој песничкој слици дефинисала двосмисленост и двозначност свих ствари. Све што видимо, све је поливалентно, окренуто је истовремено према оба света, испуњено је разним значењима, могућностима и „хоризонтима”. Познато је препуно непознатог, ограничено бескрајног, црно плавог и златног. [...] Неки видици постоје и откривају се само кад их гледате из најтежих углова. Покушавао сам, у тој књизи, да из таквих, најтежих углова – рат, вешала, тамнице, смрт, итд. – гледам обичне, сто пута виђене ствари: тањир пасуља, обарено јаје, пијацу, стручак мирођије који се пуши на сунцу, колут сира, храст. Осећао сам да те ствари садрже, и у неким критичним тренуцима откривају, неки неочекиван „видик”, који може да понесе далеко, и увис (2008в: 8–9).

Да у Симовићевој стваралачкој свести *видици* не представљају само трајну лирску опсесију, самосвојан песнички поступак и једно од водећих поетичких начела, већ и егзистенцијални доживљај довољно дубок да се трајно утисне у логику његовог мишљења и постане један од важнијих критеријума естетског просуђивања, показује садржина ауторових потоњих есејистичких радова, у којима је, интерпретирајући уметничка дела српских књижевника и сликара, нарочиту аналитичку пажњу – руковођен некаквим законом поетичког самопрепознавања – веома често посвећивао управо мотивима *обичних и стопут виђених ствари* што нам, уколико се сагледају из одговарајућег угла, отварају очи за онај непознат и тајновит свет с оне стране

видљивости.<sup>65</sup> Благовремено увиђајући разноврсност начина на који се семантичка пуноћа израза *видик на две воде* поетички рефлектовала у многим Симовићевим песмама, домаћи тумачи књижевности су, почевши од осамдесетих година, па све до данашњег времена, дужну интерпретативну пажњу указивали управо темама као што су: однос видљивог света и невидљиве стварности, озареност историјских феномена тајновитим сјајем митских значења или епифанијским доживљајима подстакнуто преображавање реалности обичних и свакодневних ствари у симболичке пределе на граници појамности.<sup>66</sup>

## 7.5. Загледан у овоземаљске призоре, веран невидљивим пределима

Песме као што су „Подизање вешала на злакушкој рампи на прузи Пожега–Ужице”, „Вешала на Житној пијаци у Ужицу” или „Учитељица из Таора” могу се навести као упечатљиви примери Симовићевог устаљеног обликотворног настојања да поетске творевине започне реалистичким и интонацијски готово неутралним наративно-дескриптивним предочавањем неког страхотног ратног призора, да би их потом, желећи да контемплативно урони у дубља и *стварнија* значења опеваних догађаја, у завршници испуни наносима згуснутог симболичког смисла. Тренуци у којима се слика стрељаних па обешених сељака преобрази у визију њиховог вазнесења: „са земље узлећу / и, откинути од земље, одлазе / испод дрвене дуге” (Симовић 1980: 12); или када се призор повешаних људи бизарно упореди са теговима и метафорички преобликује у рад некаквог злокобног кантара пред којим, као израз рефлексивне занемелости, затрепери питање: „Колико сија / то, што се овим теговима мери?” (18); а врата на којима је

---

<sup>65</sup> Пишући о *Животу и прикљученијима*, Љубомир Симовиће се, са очитим књижевнокритичким задовољством и у складу са властитим поетичким афинитетима, осврнуо на пасаже у којима се надахнуто описује храна на богатим трпезама, јер је у Доситејевом односу према обедовању наслутио постојање не само хедонистичке и пантеистичке већ и метафизичке присности (2008б: 79–81). У есеју посвећеном природи песничких слика Војислава Илића, аутор је, запитавши се да ли је могуће „продрети кроз ту очигледну, буквалну, реалистичку слику, и јасније видети то недефинисано ’нешто друго’ које из њене дубине зрачи”, у наставку текста, као да говори о властитом стваралаштву, закључио: „Сликајући оно што види, песник изражава оно што не види, опевајући оно што зна, он говори о ономе што не зна” (231, 240). Препознавши присуство својеврсног видика на две воде у стиховима „Осама на тргу”, Симовић је у огледу „*Лирски кругови* Момчила Настасијевића”, истакао да субјект поменуте песме има тешку и сложену улогу јер „скамењен на граници између прошлости и будућности, између вере и сумње, страха и наде, греха и светости, између свитања и смираја, између живота и смрти, између овог и оног света, он, на основу оба видика која види, постаје мера, опомена и путоказ” (322). Тако је и интерпретирајући *Родну годину* Милована Данојлића, нагласио да песник, описујући „конкретне и опипљиве ствари: кромпир, јабуку, брескву, бундеву, дињу, дуњу, паприку, орах”, уједно „открива да су ти опипљиви плодови испуњени нечим неопипљивим, невидљивим и несхватљивим” (513). Сличним херменеутичким *лајтмотивима* обилују и Симовићеви есеји о ликовној уметности, сабрани у књизи *Читање слика* (2006). Читалац се, рецимо, сусреће са критичаревим запажањима да Светозар Самуровић на првом, основном, буквалном, видљивом и опипљивом слоју стварности заснива „своје виђење неког невидљивог и неочекиваног света” (2008ђ: 19), да Марко Челебоновић „ведрину остварује сликајући предмете који испуњавају наш свакидашњи живот” (42), или да Недељко Гвозденовић, узимајући за полазну тачку женску фигуру, пејзаж или полицу, од ње одлази „у неочекиваном правцу, и неочекивано далеко” (123).

<sup>66</sup> Видети: Милатовић 1980: 10; Ђорђевић 1982: 58; Јовановић 1995: 43; Божовић 2010: 69–73; Љуштановић 2010: 96; Јовановић 2011: 20; Поповић 2011: 91–92; Пијановић 2011: 47; Петровић 2011: 131; Радоњић 2011: 157; Аћимовић Ивков 2011: 223; Хамовић 2011: 313; Пијановић 2012: 213; Делић 2010б: 679–680.

положено тело мртве учитељице доживе као улаз у подземни свет пун „сумпора и тмуше” (13), представљају сижејно преломне тачке у којима Симовић „са плана веристичке белешке прелази на план епифанијских обасјања и продубљења” (Аћимовић Ивков 2011: 223), а поетски субјект или лирски јунаци, трпећи егзистенцијални притисак граничне ситуације, доспевају до „духовних, откривењских сазнања” (Хамовић 2011: 316). Прожимајући реалистичко ткиво лирских слика суптилнијим нитима мистичког предива, песник је посредно наговештавао основна полазишта свог симболистички надахнутог уметничког виђења не само рата већ и целокупне стварности.

Примећујући да је „модернистичка дилема о односу видљивог и невидљивог” иманентна Симовићевом песничком светоназору, Предраг Петровић наводи да песник *Видика на две воде*, упоређен са представницима српског неосимболизма, наречено естетско питање разрешава на самосвојан начин (2011: 131). За разлику од Ивана В. Лалића, чије је стваралаштво „у знаку конституисања лирске слике стварности као праслике, као унутрашње менталне визије која се, иако опсена, указује као она права, суштинска слика виђеног”, или Јована Христића, који „у једном есеју одређује поезију као ’испаривање материје у смисао и симбол””, Симовић остаје, према Петровићевом тумачењу, „веран чулно-конкретном, али увек тражи у њему и присуство митског, историјског или антрополошког искуства, праслику која изворни песнички доживљај води пут спознаје гротескног и апсурдног у људском постојању” (2011: 131).

При испитивању значењских нијанси које израз *видик на две воде* задобија у различитим лирским остварењима Љубомира Симовића, посебну пажњу привлаче оне поетске творевине чији наслови садрже поменути мотив: „Видик у Аушвицу” и „Видик у слутњи”. У првој песми субјект своју перспективу – одсудно обележену сенком нацистичког концентрационог логора – најпре ослобађа присуства крупних пејзажних мотива, као што су планински венац или морска пучина, да би потом, остајући контемплативно замишљен и веран рефлексивном расположењу, на упражњено место и у средиште властитог фокуса поставио „голо, / ољуштено јаје, / на које веје / со” (1980: 21). Тиме тачка гледишта није сужена, већ је материјално незнатан, али симболички богат феномен јајета надрастао своје пропорције и снажним дејством субјектове имагинативности задобио својства предела. Видик, дакле, у овој песми није оно што се из Аушвица види, него оно што из Аушвица изводи, друкчије казано, видиком није репрезентована предметност коју субјект непосредно гледа, већ пуноћа што се иза видљивог тек назире. Реч је о симболичким језиком оваплоћеној чежњи за егзистенцијалном слободом, о манифестацији субјектове својеврсне, терминима Виктора Франкла речено, воље за смислом, која се, унутар логорског искуства али и у другим граничним ситуацијама, указује као једна од најдубљих и готово нераскидивих човекових спона са властитим животом (в. Франкл 2019: 67–69).

Почетним питањем „Видика у слутњи”: „Да ли је видљиво / маска невидљивог” (1980: 33) није испољена само субјектова тежња да некаквим гестом сазнајног самопревазилажења размакне засторе овоземаљског постојања и коначно угледа или макар на тренутак назре хоризонт трансценденције, већ је истовремено посведочен и трепет његове трагичне свести о човековим епистемолошким лимитима. Управо у тачки сусрета распростраирућег порива за знањем са спознајном ограниченошћу људске природе сабрани су главни чиниоци субјектове егзистенцијалне драме, чији токови уобличавају духовну подлогу на којој се, попут епифеномена, пројављује: видик у слутњи. Окончавши ову песму својеврсним зебљивим упозорењем да уколико иза копрене појавности не пребива стварност невидљивих суштина, онда човек мора с муком

егзистирати у свету смисаоно сведеном на пуко предворје ништавила: „тешко нама ако није / овај кромпир / варка / која крије / нешто од кромпира хранљивије!” (33), лирски субјект као да је према феномену видика у слутњи успоставио однос по својој унутрашњој опречности сличан оном који је према тајновитој природи и пореклу мисли имао Његош: „Ако ми нијеси бесмртности свједок / а ти бич си мени и тирјанин љути” (2001: 549).

Како видимо, певајући о обичним стварима, попут јајета или кромпира, Симовић лирски поручује „да оне никако не могу бити мале, јер без њих ништа друго нема смисла: оне су залог пуног доживљаја света, знаци кроз које божанско улази у наше животе” (Јовановић 2011: 20). Међутим, у једном каснијем аутопоетички интонираном сведочанству, Симовић ће нагласити да се дубљи смисао свакодневних и наизглед неважних ствари не открива површним посматрањем, већ рефлексивно усредоточеним погледом:

Не знам тачно од када, можда од самог почетка бављења поезијом, али од књиге *Видик на две воде* сигурно, ја те обичне ствари, као што су капа, јаје, кокошка или риба, гледам с толиком усредсређеношћу, и с толиком пажњом, управо зато што покушавам да у њима препознам водиче који ме могу одвести у светове које не познајем (2008в: 326).

Говорећи о чину мисаоног усредсређивања као водећем поетскостваралачком начелу, које се, у његовом опусу пројављивало и раније, али дефинитивно обзнанило збирком *Видик на две воде*, Симовић је заправо назначио преломну тачку свог поетичког развоја, проузроковану напуштањем старинске идеје *инспирације* и прихватањем модернистичког принципа *концентрације*. Наиме, одговарајући на једну *Савременикову* анкету о тадашњој поезији, Симовић је 1971. године истакао да: „Песничко стварање није могуће без стања *перманентне инспирације*. Човек не мора да буде писмен да би био песник, али мора да буде *непрекидно надахнут* својим виђењима и световима” (1971: 444), али је деценију касније, непосредно након објављивања *Видика на две воде*, у разговору за *Књижевне новине* вођеном 1981. са Братиславом Милановићем, некадашње поетичко схватање преиначио поетским уверењем да: „Поезије нема без инспирације, а инспирација није само један тренутак... инспирација је *перманентна концентрација*” (2008в: 8; курзив Н. К.).

Описано поетичко преумљење није само симптом Симовићевог поступног уметничког сазревања, већ и знак одсудног преласка из једне стваралачке парадигме у другу, јер се, заменивши начело надахнућа принципом мисаоног усредсређења, песник приклонио становиштима оног низа француских песника друге половине деветнаестог и прве половине двадесетог века који су, попут Малармеа и Валерија – одбацујући инспирацију као застарелу и превазиђену категорију и водећи се Бодлеровим уверењем да право књижевног хероја представља „онај који је стално концентрисан” (1975: 29) – постулирали еминентно модернистичку идеју да поетскостваралачки процес не би требало да личи на ентузијастички занос, већ да буде одраз уметничког делатног откривања и луцидног, самосвесног конструисања (в. Баура 1970: 40; Марино 1997: 57; Фридрих 2003: 101, 122, 175–178). Симовић је, дакле, потискујући концепт надахнућа ослобађао свој песнички лик стереотипних и анахроних црта, а афирмишући творачку вредност поетске самосвести изнутра модернизовао властиту поетику.

Међу песме у чијим су се стиховима на поетички парадигматичан начин реализовале идеје *видика на две воде* неопходно је убројати још и „Јеремију”, „Ручак у кујни за сезонске раднике на пољопривредном добру у Турици” и „После ужаса”. Закључан у тамници, лирски субјект „Јеремије” је снагом духовног удубљивања овладао

специфичном рефлексивном вештином да тражи и нађе „у тесном ширину, / у плитком и ниском / дубину и висину” (1980: 38). Опевано умеће контемплативног превазилажења задатих димензија метафоричка је репрезентација духовне моћи да се слобода поима као инхерентно егзистенцијално својство, а не као спољашња околност подложна туђој вољи и одлучивању. Овим унутрашњим *скоком* субјект стиче довољно егзистенцијалне куражи да се у завршници песме, сведочећи слободу која, будући унутрашњи атрибут, пребива у бићу чак и када је човек физички ограничен затворским зидовима, тамничарима обрати пркосно интонираним речима:

Нек ме сада траже по тамници  
у коју су ме закључали,  
нек ме траже!  
И нек се надају да ће да ме нађу,  
нека се надају –  
умреће у тој нади! (1980: 38).

Певајући о сунчевој светлости што се, сукнувши кроз нагло отворена врата, у субјектовом лирском доживљају претвара у жену да би се, потом, задобивши накратко лик Виле Равијојле, обзнанила као Гина куварица, Симовић је песмом „Ручак у кујни за сезонске раднике на пољопривредном добру у Турици” предочио једно епифанијско искуство у којем су се видљива и наслућена стварност стопиле у јединствено привиђење (в. Божовић 2010: 69–73). Прожевши свакодневни приказ митским реминисценцијама, а реалистички конципирану слику разноврсним симболичким значењима, поетски субјект је успео да у кратком и неухватљивом часу унутрашњег озарења, сједињујући светлост, жену, вилу и куварицу у један епифанијском аурум објумљен лик, на тренутак раскрили унутрашње видике и досегне до егзистенцијално жуђене целине света.

Песма „После ужаса” припада оном низу лирских састава *Видика на две воде* у којима је – попут „Тамнице”, „Глади” или „Из конопаца” – искуство ратних недаћа предочено као својеврсни залог субјективног епистемолошког узрастања. Питајући се шта се то „од века дубље и моћније” оглашава сунцем упаљеним мирисом мирођије, субјект сугерише да се пред њим, у свету измењеном проживљеним ужасима, посредством наоко обичних и свакодневних ствари снагом епифанијског обасјања обзнањује нешто ново и дотад неискушано. Распростревши се читавим лирским бићем, тај зачудни чулни надражај измирује песничко Ја „са раном без лека” и, упркос неугасивој свести о безнадежности људског положаја, испуњава његов унутрашњи свет благим треперењем егзистенцијалног спокоја (1980: 46). Опчињен мирисним сублиматом сунца и мирођије, и у облаке понесен пројављеним прекусом трансценденције, субјект успева да разбијени свет на тренутак сагледа у метафизичком светлошћу озареној слици целине.

И друге песме, у којима је ужас конкретизован тамницом, глађу и конопцима, ратне потресе приказују као дебакл човечанских вредности под чијим дејством субјект стиче дубље увиде у истину света и праву природу стварности. Мотивима тамнице која расветљава и мрака што обелодањује, односно муке која поучава и страдања што духовно исцељује, спознајним видцима Симовићевих лирских јунака суптилно је

придат ореол мученичког искуства.<sup>67</sup> Отуда нимало не чуди што стихови „Ослобођења Ужица”:

очарани,  
велика блага,  
која из добра нису видели,  
не верујући, виде из несреће:  
жену,  
чашу воде,  
шајкачу трешања (1980: 43),

указују да прави епilog војевања није мир што уследи након освајање слободe, већ спознаја досегнута искуством ратног расула, а обзнањена хеуристички тријумфалним уклањањем копрене која је од погледа скривала сјај и лепоту свакодневних ствари.

Стекавши моћ да садржаје свакодневице сагледава непосредно и јасно, погледом непомућеним наносима ефемерног и тривијалног, лирски субјект у трећој и завршној целини *Видика на две воде* пева о готово егзистенцијално дубокој радости коју осећа кад се с кашиком у руци нагне над тањир врелог пасуља или кад у хладна зимска јутра у тигањ, док црче режњеви сланине, разбија јаје. У стиховима песама „Тањир пасуља”, „Снег на медведнику” или „Доручак”, храна задобија „митски смисао, не само зато што живот одржава и снагу враћа, већ и зато што биће, преко ње, несвесно успоставља везу са земљом, завичајем и прецима” (Ђорђевић 1982: 58). За субјекта би се стога могло рећи исто оно што је Симовић, пишући о *Животу и прикљученијима*, казао о Доситеју Обрадовићу: да „у јелу и пићу не ужива само као сладокусац, него и као човек који као да осећа сакралну вредност хране и обедовања” (2008б: 79). Слутећи да у сиру, луку и сланини не пребива само оно што је јестиво човеку, већ и оно што је хранљиво духу, песничко Ја окончава збирку *Видик на две воде* виталистички ведром мишљу да је и у тањиру пасуља – кад се хедонистички ужитак укрсти са егзистенцијално-сазнајним прегнућем – могуће изнаћи истински извор животног задовољства.

---

<sup>67</sup> Према завршни стихови песме „Глад”: „у ведрину / изнела ме не би / ни анђелска крила, / ни Хелијева запрега, / ни Мојсијева мишица и нога, / ал би / точак / сира ливањскога!” (1980: 29), не оповргавају субјектову чежњу за ведрином у њеном небеском значењу, жеља за храном је у толикој мери овладали лирским бићем да се, у свету очигледно поремећених пропорција, точак ливањског сира учинио моћнијим од неколиких метафизичких инстанци: анђелских крила, Хелија и Мојсија. Отуда читалачким доживљајем, након финалног и поентирајућег стиха, наставља да трепери упитаност да ли глад, попут вијоноvsке фигуре из „Послепоноћнице”, огољује стварнију слику света и раскрива оно што ливањски сир заиста јесте, или је, пак, ишчашена перцепција глађу измученог човека оно што ствари претвара у привиђења и преноси их у ранг којем не припадају, те и котур сира с прелесним ужитком бива уздигнут у ред божанских сила.

## 8. Ум за морем – није српски ћутати... о Косову

Преовлађујући тематско-мотивски правци збирки *Уочи трећих петлова* и *Видик на две воде* сведоче о Симовићевој све израженијој поетској заокупљености проблемима српске националне судбине (в. Зорић 1991: 107). Епитет националног песника аутор поменутих књига, према оци Тиодора Росића, „није заслужио романтичарском загледаношћу у „сјај прошлих времена”, већ спремношћу да се, запитан над горућим друштвено-политичким темама садашњице, поетски огласи као „критичар неких негативних моралних појава у своме народу” (1988: 129). Управо из стваралачког порива да на узнемирујући садржај текућих догађаја реагује својеврсним поетско-етичким гестом настаће обимом невелика, у приватном издању објављена, песничка књижица *Ум за морем* (1982).<sup>68</sup>

Главни подстицаји за настанак ове руковети политички ангажованих песама били су сурово насиље шовинистички настројених албанских сепаратиста којем су Срби на Косову деценијама били изложени, велике демонстрације одржане у многим косовским градовима и насељима, на којима су 1981. године под централном паролом „Косово република!” обелодањене тежње великоалбанских националиста не само за сецесијом, већ и за етнички чистим простором, неспособност политички инертних и саможивих властодржаца да се адекватно супротставе урушавању државног поретка, као и немилосрдно обрачунавање владајућег режима са појединцима довољно храбрим да на потенцијално трагичне последице савремених друштвених превирања на време упозоре.<sup>69</sup>

Револтиран јавним и циничним изругивањем „свим моралним, правним и осталим вредностима ове земље”, Љубомир Симовић је, сматрајући Косово једном „од оних драматичних тема о којима је неморално ћутати”, истакао да у песамама *Ума за морем* није писао „о онима који по Косову раскопавају гробља, трују бунаре и сакате стоку, који силују девојчице и старице, који пале цркве и летину, и који премлаћују и убијају, него [...] о онима који све то не виде, јер им видик, сликовито речено, заклањају бубрежњаци и розбратне. И којима је јако важна власт која им ту розбратну обезбеђује” (1995: 97–98).

Не губећи из вида да поетским одзивима на изазове актуелних политичких догађања уметничко биће песме може бити угрожено (в. 2008а: 166), Симовић је у подручје друштвено ангажоване поезије ступио заштићен *бедемима* два поетичка уверења. Прво је оличено ставом да би политичка песма, уважавајући магијско порекло лирских творевина, требало да има својеврсно апотропејско дејство, односно да буде стваралачки чин којим се човек истовремено од неког зла брани и неко добро призива; а друго проистиче из сентенциозно изражене метапоетске тврдње да у „поезији може да буде онолико политике колико у политици има трагедије” (1995: 99). Садржину ових Симовићевих накнадних аутопоетичких образложења уметничких циљева политички

---

<sup>68</sup> Реч је о издању несвакидашње и, како истиче Добривоје Станојевић, непретенциозно засноване библиотеке под називом „Д ’100 x 165’ Д”, коју је покренуо и уређивао српски прозаиста Мирослав Јосић Вишњић (1982: 26).

<sup>69</sup> О албанској иредентистичкој побуни 1981. године видети Богдановић 1990: 308–314.



инспирисаних песама текућа књижевна критика је одмах по објављивању *Ума за морем* препознала као иманентно својство наречене збирке. Тако је, рецимо, Добривоје Стојановић, желећи да истакне како верност властитој поетици чува ангажовану поезију од пада у поетско-памфлетски облик ауторског оглашавања, приметио да се стихови Симовићеве нове руковети „читају у полемичком оквиру само онолико колико то природа поезије допушта а да се не наруши конфигурација особеног поетског дискурса” (1982: 26).

Насловивши збирку првом половином пословичног израза „Ум за морем, а смрт за вратом” (СНП: 333), Љубомир Симовић је, користећи се поступком апосипезе (в. Самарџија 2011: 371), читаоцу препустио да у својој свести самостално призове недостајући члан народне изреке. Оприсутнивши извесни семантички садржај парадоксалним чином сугестивног неизговарања, песник је постигао да у читачевом укупном доживљају наслова значењски претежније постане не оно што је текстом непосредно предочено, већ оно што је стилогеним прећуткивањем суптилно евоцирано. Код апосипезе, међутим, није важан само смисао неизреченог дела реченице, већ и питање чиме је то говорник био мотивисан да властити исказ нагло прекине. Самарџија сматра да је у Симовићевом случају скраћивање пословичне фразе било мотивисано жељом да се, с једне стране, увећа „немир суспрегнуте емоције”, а са друге, спречи нехотично призивање зла изазвано кршењем старог и у традицијској културни дубоко укореваног табуа изговарања имена демона (2011: 371).

Целином насловне пословице оцртана је позиција оних који, не примећујући фаталну близину непосредно испољене претње по властиту опстанак, свој необазриво жудљиви поглед немарно и лакомислено упућују ка далеким и недоступним пољима наивне уобразиље. Антитетичком логиком народне изреке између опозитних категорија *овде–сада* и *некад–негде* успостављена је унутрашња веза посредством духовно дезоријентисаног и безнадежно сметеног, а егзистенцијалној опасности изложеног и животно угроженог појединца, који једним упечатљивим гестом умне недораслости трагично уклања самог себе са места на којем му се судбина одлучује. Љубомир Симовић је, дакле, изреченим и наговештеним сегментима насловне пословице, упутио оштру, али уметнички суптилним средствима испољену критику политичкој срачунатости нехајног и безобзирно конформистичког односа тадашњих власти према косовској кризи, али и зебљиво указао на очите симптоме једне општије друштвене равнодушности према горућим националним проблемима.

У поређењу са претходним Симовићевим књигама збирку *Ум за морем* другачијом не чини само њен значајно мањи обим, због чега би јој више пристајало одређење засебно публикованог циклуса песама, нити необичан формат, чије димензије открива управо наслов Јосићеве библиотеке „Д’100х165’ Д”, већ најпре ауторова одлука да поједине странице, напоредо са тисканим текстом, украси црно-бело штампаним фрагментима дечанског фрескописа. Отуда се уметнички упечатљив интермедијални ефекат постиже у часу када читалац на илустрацијама угледа управо оне мотиве о којима стиховима песме „Пред сликама Страшнога суда у манастиру Дечани” лирски субјект пева.

Поетски свет *Ума за морем* отвара се песмом „Сунчевићи”, која као да је настала песниковим стваралачким трудом да лирски стилизује, тематско-мотивски разради и симболички додатно усложни значење народног израза *продати веру за вечеру*. Сунчевићима је именован колективни субјект спреман да олако одбаци узвишене садржаје властитог небеског имена и соларног порекла како би заузврат, срозан у поље

животне приземности и моралне нискости, задобио „милост власти: / брашно, канту масти” (Симовић 1982: 5). Слично поворкама (само)деструктивном страшној понесених људи из „Храста на Повлену”, који ка своме светом дрвету, вертикалној оси света и симболичкој потки постојања, журе наоружани секирама и тестерама, лирско *ми* „Сунчевића” пара и спаљује сунчеве конце свога на плавом сукну извезеног имена, односно потиरे знакове властитог континуитета и растаче знамења некадашњег духовног достојанства. Стихови ове песме су отуда, уметнички дочаравши егзистенцијални распон што сеже од вршне тачке до понорног места, метафорички изразили управо оно што ће Симовић касније, говорећи о косовском проблему и поетици *Ума за морем*, отворено казати: „на Косову, с кога смо се некада пели у највише духовне просторе, данас силазимо испод граница правног, цивилизованог света. [...] У збирци *Ум за морем* ја говорим о тој данашњој, доњој тачки на којој смо се нашли” (2008а: 129).

Предочивши првом строфом песме не само чин већ и сврху духовног самоизневеравања, песник је – користећи се карактеристичним сликама откровењског имагинаријума и тиме потврђујући поетички афинитет према апокалиптичким визијама зачет збирком *Уочи трећих петлова* – у наставку „Сунчевића” указао на трагичне последице одрицања од небеске димензије властитости и сликовито упризорио крајњи метафизички епилог колективног етичког посрнућа. Завршним сценама Страшног суда, „кад по небу које се пролама / и отвара, ветрови понесу / брзе пљускове / који се пале и гасе, / а из тих пљускова судија загрми”, биће до краја огољен исход самоскривљене егзистенцијалне деградације, односно поетски оглашено уверење да се оно што започиње моралним изопачењем неминовно окончава онтолошким поништењем: „ми, што имадосмо сунце у имену, / на пасје ћемо се име одазивати” (1982: 5).

Почетном песмом *Ума за морем* мотив изневереног завета установљен је као тематски сржно место читаве збирке. Песник ће, међутим, проблему прекршене речи и критици конформистичко-опортунистичким разлозима мотивисаног моралног лицемерја повремено приступати једним комуникативнијим и, за разлику од „Сунчевића”, симболичким значењима знатно сведенијим лирскојезичким стилем:

Ал знам ја докле ће ко  
овај завет да носи:  
гладни до меса,  
жедни до потока,  
озебли до ватре,  
до цокула боси (1982: 11).

Иако их песнички проседеи чине поетички прилично разноврсним, песме „Храст, „Једина врата”, „На једном примерку *Горског вијенца* године 1982. записано”, „Пред сликама Страшног суда у манастиру Дечани” или „Судњи дан”, могле би се читати као својеврстан низ засебних лирских прилога који, мозаички склопљени у јединствен делокруг, представљају Симовићеву целовиту поетску визију света лишеног основних моралних оријентира.

У средишту песме „Храст” налази се фигура господара који, седећи под обесвећеном и симболички развлашћеном крошњом некада прослављаног и божанском ауром заоденутог дрвета, не само што влада земаљским добрима него и преузима на себе моћ да попут неке небеске силе, грмећи и севајући, суди људима. Заборавивши на своје корене, опевани господар се, како интерпретативно запажа Александар Јовановић, „осамосталио, осилио, издигао изнад себе и људи”, а изобиље ствари којима управља више сведочи о прекомерној владарској самоуверености, „а мање – или нимало – о

његовој стварној моћи” (1993: 133). Отуда кључни морални преступ властодршца није пука жеља за владањем, већ час у којем је, ширећи домет великашке снаге, прекорачио опсег људске мере.

Онај народ што је у „Храсту на Повлену” одасвуд хитао ка светом дрвету да га посече као да је тек у овој песми коначно испунио циљ, јер „отац олује, „шумни бог, / бог коме сунце изгрева из круне” сада „освиће у неком зимском јутру / као нарамак дрва крај фуруне” (Симовић 1982: 12). Читалац стога на јасан и непосредан начин увиђа да се последице оваквог вулгарно утилитаристичког господарења распростиру путањом темељне десакрализације и, чини се, неповратне профанизације света, односно линијом превођења светог у приземно, а симболички вредног у практично употребљиво.

Превелики распон владаочеве моћи надилази једино поглед лирског субјекта, у чију визуру не улази само оно што се у садашњици одвија него и оно што ће се у будућности збити. Пружајући се, попут *видика на две воде*, ка обема странама временске осе, перспектива песничког гласа се указује довољно широком да обухвати догађаје, али и ритам њиховог протицања, односно да сведочећи поступцима рушења истовремено антиципира и потоње чинове обнављања. Утемељена на субјектовим дубљим увидима у цикличност света, а оспољена завршним и поентирајућим мотивом сађења новог храста, ову песму семантички заокружује сугестија да господари вода и људи, „ма колико се уплашеним људима чинило супротно”, нису ништа друго до кратка и „жалосна појава свога времена” (Јовановић 1993: 133).

Свет ослобођен моралних обзира нарочито упечатљиво дочаравају финални стихови „Јединих врата”: „Та врата воде у разјапљена / уста смуђа, кога гута / штука, коју гута / сом”, у чијој сликовитости Тихомир Брајовић препознаје једну такозваним *mise en abyme* ефектом предочену „’прераду’ древног мита о воденој архи-немани” (2011: 203), премда поентирајућа коначница ове песме неодољиво подсећа на алегоријску и познатом латинском изреком мотивисану слику, Симовићу естетички блиског, Питера Бројгела Старијег „Велике рибе једу мале рибе”.

Ваљало би приметити да почевши од *Шлемова* где војници нестају у чељустима гробова, преко песама *Уочи трећих петлова* у којима свет уништавају незајажљиве немани, затим команданта из *Видика на две воде* што се гости не само месом животиња, већ и људи, па све до *Ума за морем* и „Јединих врата”, у чијим стиховима штука једе смуђа, а сом гута штуку, Љубомир Симовић мотиве силовитих испољавања деструктивне моћи врло радо упризорује користећи се гротескно стилизованим метафорама гутања и прождирања.

У двама песмама ове збирке – „Пред сликама Страшног суда у манастиру Дечани” и „На једном примерку *Горског вијенца* године 1982. записано” – субјект слику света у којем обитава уобличава на основу самеравања садашњице прво са библијском представом есхатолошке правде, а потом са епским виђењем главних разлога косовске пропасти српског царства.

Лирска опчињеност средњовековним фрескописима, пред чијом лепотом и старином субјект не проживљава само тренутке естетског ужитка, већ и часове духовног и културноисторијског самопознања, у традицији српског послератног модернизма усталила се, захваљујући поетским достигнућима Васка Попе и Бранка Миљковића, као честа тема и готово неизоставни мотив. Следећи назначену модернистичку нит, Симовићев субјект се пред дечанским призорима Страшног суда, користећи се делимице поступком екфразе, преноси у визију Судњег дана, односно у време када грешник

дочекује заслужену казну, а страдалник жуђено спасење, да би потом, упоредивши фрескама посредоване призоре метафизичког тријумфа Истине са стварносним садржајима сопственог доба и правдом што се по овоостраним законима дели, стекао поразно сазнање да земаљске прилике, свладане демонским силама изопачавања и дејством карактеристичне ђавоље антилогике, представљају директну инверзију небеског поретка, јер у свету из ког се лирски оглашава: „Не гори онај који криво мери / већ онај ком је криво измерено. / Не обавија змија клеветника, већ оног ко је оклеветан” (1982: 14).

Прва књижевна реминисценција на чијој је подлози изведена песма „На једном примерку Горског вијенца године 1982. записано” активирана је, како видимо, већ њеним насловом. Отуда не чуди што стихове који уследе читалачка свест доживљава као сажети израз Симовићевог спонтаног лирскорефлексивног одзива на садржину Његошевог пева. Међутим, значење двеју кратких строфа ове поетске творевине засновано је на субјектовом поређењу прошлости и садашњости, односно самеравању појединих чинилаца усмене епске традиције са доживљајем епохе којој припада, из чега на крају, као и у песми „Пред сликама Страшног суда у манастиру Дечани”, проистиче хиперболисано осећање моралне деградираности савременог света:

Некад беше један  
Вук Бранковић,  
а било је девет Југовића.  
Југовића данас  
ни једнога,  
Бранковиће  
до мрака и бројо (1982: 18).

У збиркама *Видик на две воде* и *Ум за морем* храна, гозбе и обедовање усталили су се као једни од водећих и чак тежишних, али семантички веома амбивалентних мотива. У Симовићевој поетској визији слике трпезе, било да су богаташки изобилне или сиромашки сведене на једно јаје или тањир пасуља, представљају својеврсне позорнице под чијим светлима се, посредством човековог доживљаја хране и односа према јелу, раскривају поједина дубоко запретена, а суштински важна својства људске природе. У старијим песмама попут „Видика у Аушвицу”, „Снега на Медведнику” или „Доручка” мотивима јајета, сланине, сира и лука приписана су готово мистична својства, јер су опевани као посредници који, уколико човек у чину обедовања наслућује искре сакралног искуства, поседују моћ да појединца изведу из задатих оквира овоземаљског живота и приближе непојамним пределима божанског света. Међутим, у песмама *Ума за морем* као што су „Јагње”, „Балачко војвода” или „Розбратна” апетит је извитоперен у облапорност, те испољавање сладострасног и готово нихилистичког односа према јелу лирска бића не срзава само у нискост животињских порива, већ знатно дубље, у канибалистичким мотивима посредно наговештен понор демонске изопачености. Стога храна у свету Симовићеве песничке имагинације, сходно богатству њених амбивалентних значења, поприма смисао својеврсне нулте тачке од које човеково егзистенцијално кретање, као у завршним стиховима песме „Из гвожђа”, може да се упути само у два правца: ка Богу или ка звери.

## 9. Источнице – сукоб са ревносим чуварима комунистичког поретка и смутни часови вунених времена

Премда су песме *Ума за морем* имале карактер политички ангажованог уметничког израза и обилувале нескривеним критичким жаокама упућеним укупном односу владајућег режима према све тежем положају Срба на Косову, Љубомир Симовић је тек објављивањем *Источнице* (1983) ступио у непосредан сукоб са немалим бројем вечито будних и идеолошки ревносних чувара комунистичког поретка. У првим годинама након смрти Јосипа Броза Тита одвијао се, саобразно разноврсности политичких збивања, врло богат, динамичан и на моменте чак буран књижевни живот. Осим најкрупнијег „случаја”: подизања оптужнице против Гојка Ђого због „непријатељске пропаганде” извршене збирком *Вунена времена*,<sup>70</sup> због чега је, ради одбране песника, у оквиру Београдске секције Удружења књижевника Србије формиран Одбор за заштиту уметничких слобода,<sup>71</sup> културну јавност тога времена суморним бојама репресивно-бирокарских притисака обележавале су идеолошки мотивисане критичке осуде књига *Трен 2* Антонија Исаковића, *Нож* Вука Драшковића, *Стварно и могуће* Добрице Ћосића, али и забрана извођења позоришне представе *Голубњача* Јована Радуловића и укидање емисије *Београде, добро јутро* Душана Радовића (в. Зубановић 2010: 19, 21). Миодраг Перишић је недуго потом, описујући панораму новије српске поезије, међу главне чиниоце који су градили „укус осамдесетих” убројао политичку самосвест, побуњеност и изворну уметничку субверзивност (в. 1986: 16–17).

*Источнице* Љубомира Симовића, заједно са шеснаест цртежа Марија Маскарелија, првобитно је требало да објави нишка *Градина* у марту 1983. године. Непосредно пре договореног штампања, песнику је испоручен завршни отисак књиге ради исправљања евентуалних грешака, али и сугерисано да из нове збирке уклони „Песму о ношењу одсечене главе Душана Радовића Кондора кроз села и преко планина западне Србије” и стихове под насловом „На тридесетосмогодишњицу битке између партизана и четника на Јеловој гори месеца септембра године 1944”. Након одбијања да се повинује овом дискретном цензорском предлогу, Симовићу је неколико дана касније из Ниша пристигла вест „да су ’графички радници’ одбили да штампају *Источнице*, да је слог растурен, и да од књиге неће бити ништа” (Симовић 2010: 64–66). Чувши за судбину ове збирке, песник Милутин Петровић је у својству главног и одговорног уредника *Књижевних новина* Љубомиру Симовићу понудио да *Источнице* буду публиковане у наредном броју листа као сепарат. Наглу промену става *Градине* о

---

<sup>70</sup> *Вунена времена* су објављена крајем априла 1981. године, комисијски уништена 25. маја, а песник је ухапшен четири дана касније и убрзо осуђен на две године затвора за кривично дело непријатељске пропаганде. Врховни суд је пресуду преиначио и осудио песника на годину дана затвора због повреде угледа СФРЈ. На издржавање казне Гојко Ђого је у „Падинску скелу” упућен 28. марта 1983, а због погоршаног здравственог стања пребачен је у болницу 12. маја исте године. На предлог управника Окружног затвора у Београду, Републички секретаријат за правосуђе одобрио је прекид издржавања казне до окончања кућног лечења. Одлуком Председништва СФРЈ, 9. маја 1984, Гојко Ђого је ослобођен (в. Ђого 2011: 69).

<sup>71</sup> Одбор за заштиту уметничких слобода основан је 19. маја 1982. године на редовном изборном састанку Београдске секције Удружења књижевника Србије, а за чланове су предложени, а онда и већином гласова изабрани: Десанка Максимовић, Борислав Михајловић Михиз, Стеван Раичковић, Предраг Палавестра, Милован Данојлић, Раша Ливада и Биљана Јовановић (в. Зубановић 2010: 12).

Симовићевим песмама Одбор за заштиту уметничких слобода назвао је обликом спутавања и гушења књижевне производње, и културну јавност упозорио да: „Овакви поступци према рукописима много су чешћи од судских и административних забрана, а исто толико погубни за слободу стваралаштва” (Зубановић 2010: 67). Због велике литерарне и политичке пажње коју су *Источнице* задобиле и пре објављивања, цео тираж 668. броја *Књижевних новина*, у чијем подлиску су 7. априла штампане Симовићеве песме, био је „истог јутра кад се појавио на киосцима [...] напосто разграбљен” (Симовић 2010: 66). Због велике, критички оштре и, чинило се, добро оркестриране идеолошке хајке којој су поједини стихови *Источница* били изложени, о новој лирској објави Љубомира Симовића се у књижевној јавности врло брзо почело говорити као о новом „случају Ћого” (в. Аноним 1983: 35).

Иако је уследио позамашан број негативних оцена наречене збирке, политичка садржина јавно изречених оптужби није била разноврсна, јер се углавном сводила на сумњичење песника за антикомунистичко деловање остварено историјском релативизацијом садржаја Народно-ослободилачке борбе и за национализам испољен поетским рухом овлаш прекривеном апологијом четништва. Упозоривши да *Источнице* представљају „један опасан политички памфлет, националистички, антикомунистички, који у име слободе уметничког стварања напада хуманизам и слободу човека” (1983: 2), Драгољуб Милановић је првом негативном реакцијом на Симовићеву збирку задао својеврсни идеолошко-интерпретативни такт, који су остали критичари потом стилски варирали, али садржински ревносно следили. Отуда неколико дана касније Бранислав Милошевић текстом објављеним у *Борби* истиче да је „набој мрачне националистичке страсти” у Симовићевој плакети песама прогредирао „до свог делирантног излива” и да је стога неопходно да се песниковој „мрачној визији историје и још опскурнијој пројекцији будућности” одлучно каже „не” (1983: 12), док се на крају анонимног написа у *НИН*-у, ради додатног поткрепљења негативног суда о *Источницама*, узгред напомиње да је Љубомир Симовић „пре месец дана брисан из евиденције СКЈ” (Аноним 1983: 35). Да идеолошки острашћена књижевна критика није само склона огрешењима о књижевне чињенице и интерпретативним кривотворењима песничког текста, већ да повремено прекорачује границе основне пристojности и доброг укуса, речито сведочи текст „Национци не знају да мисле истинито и да говоре коректно матерњим језиком”, у којем је Оскар Давичо Љубомира Симовића назвао писцем „клерикално-национског идеолошког опредељења” и сврстао у групацију „претенциозних удварача нацији у буржоаском кључу”, а у његовом песништву препознао „подсвесно подригивање ућутканих и прегажених остатака савести и националне самосвести”, „чежње о дестабилизацији прилика у нас, и узалудне покушаје повратка на дубоке, старе, мудре експлоататорске прилике” (1984: 122–123).

Наглашено негативним набојем, у чијој се слојевитости и интонацијској оштрини могу препознати чак и примесе личне увређености, били су прожети критички судови о новој Симовићевој збирци које су на састанку одржаном 21. априла 1983. године изнели чланови Издавачког савета *Књижевних новина*. Мелодрамски расположена Драгиња Урошевић излагање је започела признањем да се након читања проскрибованог подиска осетила погођеном „и као човек и као интелектуалац”, јер *Источнице* нису само „љага на нашој књижевности” већ и израз књижевном формом заоденутог политичког примитивизма чије замисли о „квазинационалном јединству” представљају „напад на социјалистичку идеју у Србији, на идеју СФРЈ” (Зубановић 2010: 106). Негирајући Симовићевим песмама било какву уметничку вредност, Васо Милинчевић их најпре назива памфлетским и четничком идеологијом надахнутим покушајем „да се

стави знак једнакости између жртве и крвника”, да би потом нешто хладнијим и утолико злокобнијим тоном напоменуо: „Тужилац има овде за шта да се закачи” (2010: 107–108). Сумирајући излагања осталих чланова, председник Издавачког савета Милош Немањић је на крају састанка истакао оно што ће бити поновљено и у званичном саопштењу овог органа: „Наш основни став је да је Љ. С. најозбиљнији издавачки промашај *Књижевних новина* до сада” (2010: 117).

У јеку политичких обрушавања на неколико површно протумачених песама нове збирке, књижевна судбина Љубомира Симовића обележена је печатом својеврсног иронијског обрта. Изналазећи духовно порекло *Источница* у дугој традицији „бесловесног обожавања” гусала и косовских божура, крсног имена и манастира, Светог Саве и лозе Немањића, чије је континуирано распрострањање потхрањивано ни мање ни више него „философијом ’крви и тла’” (sic!), Бранислав Милошевић је тој омраженој и лажним фашистичким предзнаком маркираној баштини, чији су последњи изданци исписани руком Љубомира Симовића, супротставио идеолошку линију оцртану делима Светозара Марковића, Димитрија Туцовића, Мирослава Крлеже и Марка Ристића, „која читаво једно столеће већ чини ону граничну црту између свести и не-свести, између митоманије и разумевања историје, између лажи и обмане и истине” (Милошевић 1983: 12). Милошевићева аргументација, која почива на зазивању идеолошког ауторитета Мирослава Крлеже и Марка Ристића како би се у славу владајућег комунистичког поретка књижевно и морално осудио један неоснованом оптужбом за фашизам оклеветани писац, неодољиво подсећа на методу литерарног и идеолошког оспоравања коју је управо Симовић, пишући „Дневник о Црњанском”, спровео над уметничком и политичком физиономијом писца *Итаке и коментара*. Како видимо, након објављивања *Источница*, Љубомир Симовић је – присиљен некаквим зачудним и подсмешљивим дејством животне ироније – јавно био позван да се брани пред судом оне идеолошке формације у чије име је две деценије раније и сам био спреман не само да књижевнокритички напада, већ више од тога – да политички и морално суди.

Поводом низа тешких политичких оптужби које су због такозване идејне ретроградности *Источница* изношене на рачун Љубомира Симовића, формиран је читав фронт књижевних критичара што су на страницама *Књижевних новина*, а касније и *Савременика*, *Дела* и *Књижевности* настојали да песникову стваралачку аутономију прво одбране од насртаја идеолошки острашћеног и интерпретативно површног тумачења, а потом критички третман књижевног текста поврате у оквиру естетског односа. Тако је, рецимо, Љиљана Шоп указала да Симовићева визија света не проиходи из некаквог притајеног антикомунистичког сентимента, већ из осећања „трагизма на појединачној, посебној и општој равни” (1983: 9); Алек Вукадиновић истакао да необичним спојем „фантазије и реалистичке опсервације” *Источнице* представљају песников лирски „обрачун са злом и његовом коби на овој нашој црној земљи” (1983: 9); док је Павле Зорић нагласио да Симовић није написао „пасквилу у стиху”, већ уметнички снажно „песничко дело које не садржи никакву антихуману поруку”, а затим подсетио на чињеницу да: „Нема значајнијег књижевног дела које ће бити отпорно на извесну критику која детективски трага за ’идејним грешкама’ (1983: 10). У наредном, мајском броју *Књижевних новина* Александар Петров је нарочито истакао да историја „улази у Симовићеве песме али се у њима преображава у средство за тражење вечитих истина и ’природних’ закона”, као што је у суседном тексту и Богдан А. Поповић нагласио како песник *Источница* „универзалним објашњава национално и, *vice versa*, националним потврђује универзално” (1983: 6, 8). Посебно значајним чини се излагање Драгише Витошевића на *Савремениковој* трибини посвећеној *Источницама*, у којем је указао да

политичка критика, упркос погрешним тумачењима заснованим на упрошћавању и кривотворењу стихова, ипак може бити и корисна: „Мислим да је она овога пута учинила услугу једном врло добром песнику и једној врло доброј збирци песама – што је на њих скренута пажња критике и читалаца” (1983: 221).

Иако је политичка хајка на *Источнице* трајала неколико месеци и изазивала велику пажњу културне јавности, овај књижевно-идеолошки спор није, као у случају Гојка Ђога, резултирао судским процесом и затворском казном за песника, већ је разрешен једном знатно блажом бирократско-репресивном мером: привременим гашењем *Књижевних новина*. Наиме, након што су почетком јуна сви чланови Издавачког савета поднели оставке и тако спречили редовно излажење листа, Уредништво је, немајући другог избора, на седници одржаној 12. јула једногласно поднело оставку на чланство у овом телу (в. Зубановић 2010: 206–207, 277). Наредни број *Књижевних новина* појавиће се тек 1. октобра 1984. године.

Разлог због којег су се ова два по садржини претрпљених политичких оптужби сасвим сродна случаја Гојка Ђога и Љубомира Симовића окончала на толико различит начин, могао би се пронаћи у простој чињеници да оштрица идеолошког оспоравања *Источница* није, за разлику од *Вунених времена*, погађала само песника, већ се у значајнијој мери дотицала и других учесника овог културног сукоба – Уредништва *Књижевних новина* и Одбора за заштиту уметничких слобода. Истрошене идеолошким спорењем са Ђоговом збирком, силнице бирократског притиска су се у окршају са *Источницама* распростирале ка различитим инстанцама и, расипајући снагу у више праваца, додатно слабиле.

### 9.1. Жене – истински хероји Симовићеве лирике

Као што је странице *Ума за морем* испунио фрагментима дечанског фрескописа, чија улога није била да украсе штампани текст, већ да у значењској симбиози са стиховима творе својеврсни синкретички уметнички израз, тако је и *Источнице* Љубомир Симовић прожео цртежима Марија Маскарелија, који не представљају ни графички декор књижевног сепарата, нити пуку илустрацију поетских слика, већ самосвојни ликовни одзив на сензибилитетски сродну песничку реч. Стога би се, уз мало интерпретативне слободе, могло рећи да су *Источнице* дело настало специфичним интермедијалним коауторством Љубомира Симовића и Марија Маскарелија.

У првим књижевним приказима ове збирке критичари су на различите начине наговештавали да *Источнице* представљају поетичко кристалишући тренутак дотадашњег Симовићевог стваралаштва. Иван Шоп запажа да се, настајући на појединим нитима „из разних фаза његових песничких тражења” као што су склоност „ка митском уопштавању”, критички однос према „човековом несавршенству” и „иронијска дистанца”, нова песникова објава органски уклапа „у развојни лук његовог певања од прве збирке *Словенске елегije* и од познатих *Епитафа са Каранског гробља* па до најновијих остварења” (1983а: 211, 216), док Алек Вукадиновић примећује да су „све најбоље песникове особине по којима га знамо, и којима је утемељио своје присуство у нашој поезији” дошле „до пуног усијања у стиховима који су пред нама” (1983: 9). У сличном интерпретативном духу ће и Павле Зорић нагласити да Симовић „*Источницама* наставља да гради једну моћну епску грађевину давно започету” (1983:



10), као што ће и Богдан А. Поповић знатно касније истаћи да двадесет и две песме овог циклуса „природно финализују низ његових песничких књига организованих око ратних и историјских тема”, због чега би се могле читати као својеврсни „епилог песникове националне епопеје” (Поповић 2017: 54).

Већ летимичним погледом на наслове нанизаних песама може се уочити да унутрашње устројство *Источница* сачињавају три релативно одељена тематска делокруга. Збирка се отвара певањем о свакодневним радостима земаљског живота што проистичу из чулног уживања у укусу и мирису хране са изобилних јесењих трпеза и из осећања љубавне присности са топлим, живахним и еротски бујним женама и домаћицама. Тријумфални врхунац описаног хедонистичко-виталистичког принципа огледа се у слици богова који, привучени лепотом и благодетима живота не земљи, напуштају небо и облаке и насељавају пределе оностраног света. Према интерпретативном увиду Александра Петрова, почетне песме *Источница* нуде идиличне призоре „неких општих и вечних вредности: мир и срећу међу људима и између неба и земље” (1983: 6).

Међутим, песмом „Долазак команданата” отпочиње средишњи сегмент збирке, који је у целини посвећен осликавању света свладаног нихилистичким дејством изненада приспелих ратних сила и континуирано разараног разноликим еманацијама зла. Команданти, попут некаквих малих божанстава ауторитарне власти, представљају бахате и простачке, а милитантно настројене и изразито самовољне фигуре, које владају страхом, пресуђују брзо и кажњавају крвнички, а колективну несрећу злоупотребљавају зарад беспштедног остваривања личне користи и суровог задовољења најнижих порива.

Завршницу збирке обележавају песме које у први план изводе једине истинске хероје Симовићеве лирике: плодне и стваралачки потентне женске ликове, што се, одреда прожете снажним виталистичким набојем и чистотом непосредног односа према свету, директно супротстављају силама уништења и доследно пркосе општем духу светског расапа. Источнице су, како Петров наводи:

жене које оличавају изворне, истинске вредности овог света и оне жељи за осветом и убијањем супротстављају исконско осећање материнства, мржњи љубавничку страст, утопијским сунцима жар с огњишта, сјајним државним симболима (круна на глави) скромне симболе свакодневне среће: со на печеном кромпиру (1983: 6).

Стиховима „Копилуше”, „Сточанице”, „Мркле јесени”, „Викалице Живане са Субјела али која је из облака зинула на њене штале амбаре воћњаке усева куће и гробља”, „Домодржница” и „Шваље”, формирана је Симовићева обликом досад најцеловитија, а смислом најпродубљенија визија жене, јер су одликама женског бића, осим ранијим објавама истицаних својстава еротске привлачности и присне везаности за свет природе, овде придодате и знатно претежније моћи: неприкосновена стваралачко-животворна снага и готово надљудски етос моралног универзализма.

Премда већина књижевних критичара ову Симовићеву поетску објаву најчешће назива омањом збирком или шире заснованим циклусом песама, поједини тумачи су настојали да *Источницама*, имајући у виду њихову сложену композициону структуру и готово фабуларном логиком надахнут унутрашњи след тематских кругова, одреде прецизнији и теоријски прикладнији жанровски предзнак.

Ослањајући се на специфичне сужејне одлике Симовићевог лирског остварења и нагласивши постојање једне фабулативне нити „која спаја од почетка до краја овај низ песама”, Иван Шоп је *Источнице* назвао поемом о „човековом паду из древно, невиног, митског доба у историјско доба сукобљавања”, односно поемом о „разграничавању неба и земље, о губљењу искомских веза са небом, о сећању на златна паганска времена када су богови силазили да се жене и још о низу других подтема” (1983а: 211, 213). Препознавши у структури Симовићевог дела најпре постојање пролога, затим драме проистекле из судара супротних принципа, и коначно, епилога уобличеног „неком врстом песничког коментара”, Николај Тимченко је *Источнице*, не презајући од слободнијих интерпретативних судова, назвао „малом драмском етидом” (1983: 322). У прилогу објављеном у првом научном зборнику радова о поезији Љубомира Симовића, Мирко Магарашевић је, позивајући се на одлике садржаја и форме, *Источнице* одредио као антихеројски еп, „чији је главни јунак сам српски народ, пре свега узајамно трагично десеткован и морално уназађен у својој верској сусталости и расцепљености на више војних и политичких струја” (1995: 28).

## 9.2. Између силаска богова и доласка команданата – нестанак човека

Песму „Преображење”, а тиме и читаву збирку, отвара афективно интонираним изразима дочарана слика субјектове опчињености раскошним мирисима поврћа што с јесени допиру из домаћих, топлих и присуством „бујних” домаћица обасјаних кухињских простора:

Како лепо пред јесен миришу кујне!  
Мирише парадаиз који се кува,  
миришу бабуре које се пеку на плотни,  
мирише купус који ври, мирише лук  
који сецкају домаћице бујне (1983: 2).

Омамљујуће дражи поврћа су формално наглашене анафорским понављањем презентског облика глагола „мирисати”, али и пластично предочене описом онога што се с јесењим плодовима чини: „парадаиз” се кува, бабуре пеку, купус ври, а лук сецка. Оваквим поступцима Симовић изнутра динамизује песничку слику, а субјектов укупни чулни доживљај чини живљим и сугестивнијим.

Другом строфом, чији стихови представљају једну развијену хиперболу којом се додатно истичу вредности првобитних призора, раскривен је прави смисао насловом наговештеног преображења. Наиме, за разлику од истоименог хришћанског празника, посвећеног часу када је Христ на Тавору, претворивши се у светлост, пред тројицом апостола обзнанио своју божанску природу, Симовићеви стихови осликавају својеврсно преображење у инверзији: богове што се, омамљени преимућствима земаљског живота, одричу божанских атрибута, и претварају у овчаре:

Омамљени мирисима земаљским,  
или пред хладноћама небеским бежећи,  
богови силазе с неба и облака,  
божанско за овчарско мењају име и презиме,  
бацају муње у трње, узимају овчарски штап  
и, планинама лутајући, траже

зимницу и жену уз коју ће да презиме (1983: 2).

Певање о нестанку границе између неба и земље и успостављању хармоничних односа међу бићима што припадају различитим равнима постојања, навело је поједине књижевне тумаче да у почетним песмама *Источница* препознају „дивну паганску идилу” којом је песнички ревитализован „мит о првобитној невиности и изгубљеном рају (утопији)” (Глушчевић: 1983: 209; 1984: 1184), или да, говорећи о плодном споју богова и домаћица, закључе:

Реч је о митском венчању земаљског и небеског, венчању бога и жене, венчању вечног и пролазног – дакле, о спајању два принципа који су у таквом митском облику могли да постоје у свести, а чије раздвајање доводи касније до другог, историјског доба, о коме песник говори сасвим другачије (Шоп 1983а: 211).

Вредносно акцентујући конкретне, телесно-чулне и материјалне феномене, Симовић је нареченим стиховима испевао не само апологију, већ и својеврсну апотеозу виталистичко-хедонистичког погледа на свет, али не тако што је опипљиву стварност у потпуности претпоставио узвишеним и апстрактним садржајима оностраности, већ управо тиме што је урађајући у искуство чулног задовољства наслућивао духовну димензију земаљских појава. Отуда у стиховима „Бога олује у лугарници” чиновни умакања „залогаја хлеба у жуманце”, сркања, сољења и жвакања нису прожети тек осећањем насладе или страшћу стомакоугађања, већ нечим егзистенцијално дубљим: искуством радости (в. Симовић 1983: 2). Како видимо, као што се претходним збиркама поступно кристалисало поетско сазнање да се до универзалног и општег доспева стазом локалног и појединачног, тако је и у првим песмама *Источница* до лирског врхунца доведена песникова ранијим објавама посведочена слутња да су чулно и земаљско истински посредници ка духовном и божанском. Наведена уверења представљају две средишње поетичке осе Симовићевог укупног уметничког погледа на свет.

Премда се већи део песме „Гост из облака” развија на подлози песниковог поигравања са народним обичајем да се према непознатом госту, као оваплоћењу виших сила, ваља опходити брижљиво, не би ли се посредством испољеног гостољубља кући прибавила божанска заштита (в. Кулишић 1970: 102), завршни стихови ће нам, карактеристичним симовићевским поступком поентирајућег обрта, открити да је дотадашњи сужејни ток лирском субјекту послужио као контрасна основа на којој ће упечатљивије дочарати свој нови и незавидни егзистенцијални положај:

Док се он греје, док једе и пије,  
и док, једући и пијући, слуша  
њихове молитве, које не разуме,  
ја, бос и гладан,  
кроз прозор гледам у мрак:  
снег завејава кубик дрва (1983: 3).

Силазак богова у људски дом није, како видимо, резултирао пуном хармонијом земаљских и небеских сфера, јер на ведри свет „паганске идиле” пада сенка неповратно скрајнуте и из властите куће потиснуте, вредносно маргинализоване и духовно обестемељене фигуре обичног човека. Загледавши се, гладан и бос, у мраком обујмљен и снегом завејан кубик дрва, лирски субјект није само спољашњим гестом обзнанио осећање егзистенцијалне потиштености, већ је и симболички предочио нигдину у коју ће се његова стварност ускоро суновратити. Стиховима наредне песме, насловљене „Долазак команданата”, читалац стиче целовит утисак о онтолошкој неуравнотежености и моралној изопачености света у којем више нико: ни богови, ни команданти, ни човек,

не заузима место које му припада и приличи. Ујахивањем дијаболничних командантских фигура и последичним бекством богова митско-утопијски свет тоне у историју и вредносно се преобраћа у властито наличје: „Освештани ред је укинут, нови наказни поредак потура негативну верзију бившег космичког режима, свет осигуране свакогодишње обнове снага и живота бива претворен у простор историјске дисхармоније, нереди и поништења” (Хамовић 1996: 55). Сагледане у међусобној семантичкој кореспондентности, ове две песме показују како се између *силаска богова* и *доласка команданата* у Симовићевој хуманистички надахнутој поетској визији света испотиха одиграло нешто још важније: нестанак човека.

### 9.3. Партизани и четници: страхота братоубилачке коби

Иако смештени у саму завршницу збирке, стихови „Погледа са Тометиног поља према ваљевским планинама” могли би се разумети као својеврсни симболички увод у Симовићева историјским реминисценцијама прожета и политичким садржајима обојена лирска остварења, попут „Песме о ношењу одсечене главе Душана Радовића Кондора кроз села и преко планина западне Србије” и „На тридесетосмогодишњицу битке између партизана и четника на Јеловој гори месеца септембра године 1944.“, због којих су *Источнице* изазвале велики одијум представника идеолошки једностране и комунистичком догмом задојене књижевне критике. Нашавши се на, како ће се касније показати, сазнајно повлашћеном видиковцу Тометиног поља, лирско Ја ка ваљевским планинама упућује поглед што се распростире не само у просторној, него и у временској димензији стварности. Сећајући се хармоније митског доба, када су падине служиле као степенице којима су јунаци у облак носили овнове и вино, а богови силазили у село да се ижене (в. 1983: 15), песнички субјект самерава прошлост и садашњост надахнут елегичним осећањем да је у једном тренутку смене временских периода нека велика и значајна вредност неповратно изгубљена. Тежња ка рефлексивном узношењу изнад сужених оквира просторних и временских датости, односно чежња да се духовно превладају затворени хоризонти епохе, не би ли се с неспутаном слободом и универзалном моралном осетљивошћу сагледала природа великих историјских кретања и тако дубље разумело устројство савремености, управо представљају конституенте оне лирске позиције са које је Симовић у политички проскрибованим песмама настојао да изнова субјективно проживи и објективно етички просуди парадигматски важне догађаје и идеолошки деликатне сукобе из Другог светског рата.

„Песма о ношењу одсечене главе Душана Радовића Кондора кроз села и преко планина западне Србије” и „На тридесетосмогодишњицу битке између партизана и четника на Јеловој гори месеца септембра године 1944.” сичејно су изведене уобичајеним спојем Симовићевих поетички препознатљивих стваралачких поступака: ширење лирске експозиције уз помоћ набрајања која фактури дају специфичан реторички замах послужило је као нарастајућом семантичком тензијом прожета увертира за коначно смисаоно разрешење песничког састава једном стилски ефектном и дуго ишчекиваном, језгровито израженом и моралистичко-дидактички интонираном поентом. Осим испољених сличности у равни лирског проседеа, ове две песме изнутра још чвршће повезује песникова намера да поетском обрадом историјских догађаја и личности које сматра епохално значајним или парадигматски битним за токове

националне судбине дочара трагику српске повести и изнађе поуздане етичке оријентире којима ће се егзистенцијално руководити у вредносном метежу садашњице.

Почетни и завршни стихови „Песме о ношењу одсечене главе Душана Радовића Кондора кроз села и преко планина западне Србије”: „Душан Радовић Кондор је заклан / јер је клао / [...] / А одсечена је глава, косе плаве, / више од живе говорила главе: / да се нисмо одмакли од пакла / ако је стрелац стрељан, ако је кољач заклан” (1983: 7), показују да је овлашно оцртану судбину четничког команданта Златиборског корпуса Симовић употребио као полазишну тачку једног значењски прилично једноставног етичког уопштавања, којим се делање по начелу *око за око, зуб за зуб* означава као злокобни *circulus vitiosus* једног превазиђеног морала.

Иако је готово документарно прецизно насловљеном песмом „На тридесетосмогодишњицу битке између партизана и четника на Јеловој гори месеца септембра године 1944.” Симовић евоцирао један од значајнијих момената из историје партизанско-четничких сукобљавања, у поентирајућој завршници овог лирског остварења није дошло ни до каквог историјског ревалоризовања или вредносног преоцењивања идеолошки зараћених страна, већ је на темељу надидеолошки засноване, хуманистичком и моралноуниверзалистичком осећајношћу надахнуте перспективе истакнута страхаота братоубилачке коби:

Широм ових шума и ливада,  
по јаругама и по јендецима,  
нико не зна колико хиљада  
и хиљада погинулих има.  
Ал зна се да нема  
ни једног од ових које трава крије  
ко од руке кума, оца, сина,  
или брата, погинуо није (1983: 14).

Љубомир Симовић овом песмом несумњиво напушта оквир комунистичког наратива о Другом светском рату, у чијем средишту пребива мит о моралној неприкосновености социјалистичке револуције, али не зато да би, прешавши на супротну страну, испевао апологију националистичких идеја или испотиха аболирао четнички покрет, већ да би закорачио у међупростор двеју крваво завађених групација, и заузевши идеолошки неутралну позицију, своме поетском гласу прибавио дубљи морални легитимитет. Четнике и партизане песник, дакле, не изједначава у идеолошкој равни прокламованих вредности, већ у моралном пољу стечене кривице. Остављајући питања политичких разлика по страни, Симовић на плећа обеју сукобљених формација полаже терет етичког преступа који проистиче из кобне и трагички далекосежне одлуке да се зарад постизања идеолошког циља: *ослободити се непријатеља*, суспендује виши морални налог: *не убити брата*.<sup>72</sup> Тиме песник као да имплицитно поручује да се до

---

<sup>72</sup> Љубомир Симовић ће касније, пишући романескно стилизовану хронику свог родног града, *Ужице са вранама*, значајну приповедачку пажњу посветити управо догађајима који су се одиграли пре и уследили након борби на Јеловој гори. Реч је одсудном и епохално важном окршају, јер је коначним исходом ове златиборске битке оглашен коначни слом четничког покрета и отпочело комунистичко војно и политичко овладавање читавом земљом. У поглављу што у ужичкој хроници потом уследи, последњи стихови песме „На тридесетосмогодишњицу битке између партизана и четника на Јеловој гори месеца септембра године 1944.”, којима је гласом надидеолошки позиционираног лирског субјекта сажето изречена етичка рефлексија о трагедији братоубилаштва, задобиће својеврсно накнадно и другачијим уметничким

националног помирења не може стићи релативизацијом идеолошких супротности, већ само обновом укинутог етичког начела. Због тога Богдан А. Поповић, сумирајући Симовићеве моралне напоре, песника *Источница* назива „апстрактним хуманистом” и „самарићанином”, „јер са историјске дистанце као последицу апокалиптичних сукоба види само хиљаде мртвих људи, апсурдност међусобног непрекидног убијања и људе као браћу бар у смрти” (1983: 9).

У акустици владајућег поретка Симовићева идеолошки неутрална песничка реч не само да није могла бити схваћена као израз духовног труда да се ка комплексним садржајима историјског искуства упути морално истанчанији и вредносно универзалнији поглед, већ је превасходно протумачена као знак одмицања од комунистичке парадигме у правцу националистичких светоназора, и поетским рухом перфидно заоденут покушај да се оправдавањем четништва компромитује званична интерпретација прошлости, делегитимизују тековине социјалистичке револуције и тиме директно подрију идејни темељи новог друштва (в. Милановић 1983: 2; Милошевић 1983: 12; Зубановић 2010: 149, 151). Иако су у књижевну јавност приспеле као песничка збирка, *Источнице* су са наведених разлога у политичком пољу одјекнуле као књижевноуметничким изразом артикулисан ударац у идеолошко срце државног поретка.

Комунистичка визура однос партизана и четника није представљала као сукоб супротстављених политичких идеологија, већ га је, поједностављујућим пропагандистичким превођењем у домен бинарних опозиција, приказивала у светлу борбе непомирљивих етичких категорија: добра и зла, части и издаје, жртве и крвника. Инсистирајући на нерешивости овог моралног антагонизма, унапред је онемогућавано да се о историјској улози партизанског и четничког покрета расправља као о односу двају политички супротних, али вредносно подједнако легитимних идеолошких концепција. Отуда се Драгиња Урошевић, реагујући на политичкоидејну садржину *Источница*, на састанку Издавачког савета *Књижевних новина*, упитала: „Хоћемо ли да сведемо покрет партизана на победнике, а не на социјални, етички покрет” (Зубановић 2010: 106), као што је и лист *Комунист* Симовићеву нову збирку оценио као „чудну авантуру брисања граница између добра и зла, истине и лажи, части и љаге, издаје и борбе за слободу, крвника и ослободилаца” (Зубановић 2010: 151).

Да је Симовићево певање у *Источницама* лишено било каквог идеолошког предзнака, односно утемељено на стваралачкој тежњи за аутентичном поетичком синтезом историјске свести и моралних начела, показује начин на који су у песничковој визији стварности уобличене фигуре команданата. Не приписујући им амблематска обележја чијим би се интерпретативним дешифровањем посредно могла раскрыти припадност неком од сукобљених покрета, Симовић их је устројио првенствено као симболичка оваплоћења злих сила и политички безличне еманације бестијално

---

поступцима артикулисано прозно образложење. Наиме, Симовић је, желећи да ефектно сумира моралне исходе нареченог идеолошког сукоба, створио мистично-фантастични лик старца, којег, док певајући пролази кроз обе војске, прво партизани стрелају као четничког провокатора, а сутрадан, након што чудесно оживи, четници убијају као комунистичког агитатора (в. 2008е: 550–553). Дакле, наративно уобличеном фигуром путујућег певача, као и поентирајућим стиховима песме, аутор је симболички дочарао не само ужас братоубилачког страдања, већ и дубоку сенку моралне кривице која подједнако пада на представнике обеју међусобно закрвљених идеолошких групација.

деструктивних снага. Због тога је различит однос књижевних тумача према идентитету команданата попут некаквог лакмус папира показивао у чијој интерпретацији средства идеолошког читавања имају примат над начелима херменеутичког разумевања.

Тако, рецимо, Зоран Глушчевић, тумачећи стихове „Командантуше”, сматра да би погрешно било мислити да „ова песма даје само апстрактну шему насиља чији је носилац и извршилац неки универзални историјски или ванисторијски мушкарац”, јер у њој постоји „низ локалних ознака које апстрактну шему приземљују за наше тло, који општу формулу насиља везују и конкретизују за минуле године и доживљаје, за четнички кољашки синдром у Србији”, и потом крајње логички неутемељено закључује: „Митраљез, срез, бесплатно бријање и храна, па одбрана перјем од мува – то је један лексички и материјални слој конкретизације и везивања за поменуте наше услове, чиме се локализује не само географска него и временска димензија насиља и насилника” (1984: 1188). Мирко Магарашевић ће знатно касније, користећи се сличним интерпретативним поступком, најпре истаћи да Симовићеви команданти нису само карикатуре нехеројског принципа, јер поседују обележја „персонификације трутова револуције”, а затим реторички упитати: „А шта су друго слични наступи таквих ’команданата’ него комбинација носилаца смрти и страво-патетичне театрализације какву смо у овом XX веку видели у здепасти појавама и наступима Мусолинија, Хермана Геринга или Јосипа Броза” (1995: 30, 33).

#### 9.4. Плодотворна женска бића: фигуре страсног опирања ништавилу

У претходним песничким збиркама Љубомир Симовић је визију жене најпре уобличавао описима страсних путених доживљаја и сензуалних телесних стапања, смештених махом у љубавно надањујуће окриље природе и мистични ноћни амбијент, затим је, остајући у пољу еротског искуства, сласти плотског живота заодевао угодном заштитничком ауром кућног простора, оплемењивао лепотом домаћих трпеза и прожимао истовремено хедонистичком и духовном радошћу обедовања, да би у *Источницама* поетску представу о жени значајно проширио и доживљајно продубио обогаћујући је разноврсним митско-симболичким слојевима значења. Певајући о конкретним фигурама сточанице, ћуталице или домодржница, Симовић је поетски предочавао различита, али истовремено једносушна оваплоћења женског начела, којем је, насупрот ратном, рушилачком и смрћу обузетом мушком принципу, приписивао моћи свеколиког стварања, вечне плодности и животног обнављања (в. Јовановић 2002: 8).

У стиховима „Копилуше”, песме која би се могла сматрати семантички сржном тачком Симовићеве визије источница, жена је приказана као земаљско отелотворење космогонијских сила, чија изворишта стваралачке снаге не само што су, потичући из праискони, старија од света, већ су и, будући примордијално дубока, смештена у подручје с оне стране добра и зла. Рађајући увек, свима и све (како синове, кћери, мајке и мужеве, тако и облаке, планине, реке, храстове, лађе и ласте), и у завршним стиховима екскламативно обзнањујући једноставне принципе на којима почива природа њеног стваралачког делања: „нек је и зло, / само да није ништавило, / нек је и грех, / само не јаловина, / нек је и мука, / само не пустиња!” (1983: 10), копилуша се пред читаочевим очима јавља у лику омнипотентног бића што, плодно као *magna mater* (в. Поповић 2017: 59), а креацијски моћно попут богиње Геје (в. Срејовић, Цермановић-Кузмановић 1989:

92), вредност живота и опстанка поставља не само изван, већ и изнад моралних категорија.

У разговору са Александром Јовановићем Љубомир Симовић је на сликовит и књижевно евокативан начин образложио етичке светоназоре жена спремних да своје домодржничке дужности претпоставе сваком злочину и греху:

*Источнице* би, на пример, могле да дају сасвим ново значење Његошевом стиху „Не зна жена ко је какве вјере”... Ту особину, неразликовања људи по вери, коју је Његош сматрао негативном, и која у контексту у коме је он посматрао и јесте била негативна, у једном другом контексту, у *Источницама*, може да се открије као нешто што је у жени најпозитивније и најживотније. *Источнице* жену посматрају у некој ситуацији пре било какве етичке и идеолошке диференцијације. Те жене обележавају, и бране, једино диференцијацију од јаловости, пустоши и ништавила. Оне се баве голим постојањем, и боре се на некој далекој граници на којој се не зна ни за какве друге разлике осим разлика између живота и смрти (Симовић 1995: 93–94).

У овој збирци се, како видимо, упоредо са померањима тематског средишта, смењују две донекле различите поетске визуре. Наиме, певајући о судбински важним догађајима из националне историје, поетски субјект настоји да успостави надидеолошку и на темељима хуманистичких вредности засновану моралну тачку гледишта, на чијем ће се политички непомућеном обзорју жигосати грех братоубилаштва, док у песмама посвећеним женском начелу посредством лирских јунакиња бива уобличен један надморалан, на митској традицији утемељен, а ауром виталистичког ентузијазма обујмљен поглед на свет, у чијем се средишту плодотворно сустичу љубав према животу, страшно опирање ништавилу и опчињеност непролазном лепотом стварања.

Командантуша, сточаница, домаћица из „Мркле јесени” и Живана са Субјела, могле би се разумети као својеврсни копилушини симболички деривати, јер од изворног богатства њеног бића преузимају поједина митска својства, али их на самосвојан начин реализују у свакодневици. Одвојивши се не само од тескобе и безнадежности мрака, већ и од претпостављене присутности других људи, и прихватајући на своја плећа бреме апартног положаја и тежину егзистенцијалне самоће, домаћица из „Мркле јесени” иступа пред тмину и ништавило како би им се светлим делокругом невеликих, али властитих моћи, храбро супротставила. Клекнувши пред отвореним шпоретом, она се у једној прозаичној ситуацији свакодневног живота симболичким гестом преображава у фигуру хероја и лицем на махове озареним жаром „у који дува, да га разгори” (1983: 11) обзнањује као персонификација сила довољно снажних да усред мрака створе извор светлости. Као што је у „Копилуши” женско начело уздигнуто у ред божанско-стваралачких моћи, тако је и у стиховима „Мркле јесени”, применом сличне логике смисаоног транспоновања, домаћица опевана као носилац херојског принципа.

У „Викалици Живане са Субјела али која је из облака зинула на њене штале амбаре воћњаке усева куће и гробља” читалац се, као и у претходној песми, сусреће са једном „варијантом хероине која се одупире свемоћном злу” (Поповић 2017: 60). Међутим, Живанина борба је, за разлику од прилично уопштеног митског сукоба осликаног стиховима „Мркле јесени”, у потпуности уроњена у српски фолклорни садржај. Отуда примордијална сила свеколиког уништења није посредована сликом мрака, већ демонским бићем што проистиче из народне уобразиље, те јој се Живана не може супротставити распиривањем жара, већ само спровођењем усменом традицијом унапред утврђених магијско-апотропејских радњи. Због тога задизање пртене сукње изнад главе и претеће показивање обнаженог полног органа нису опсцени гестови, већ



снажни ритуални чинови, којима женски лик задобија улогу „културног јунака, медијатора, од чије моћи зависи опстанак свега што симболизују штале, амбари, воћњаци, усеви, кућа и гробље” (Самарџија 2011: 384).

Композиционо промишљеном, структурно уцелињујућом и значењски готово поентирајућом чини се Симовићева одлука да *Источнице*, збирку у чијем срцу почивају сукоби и расколи што се попут одјека распростиру пољима историјске, идеолошке, моралне, али и митске равни опеване стварности, оконча стиховима посвећеним не само међуљудски измирујућој, већ и метафизички избавитељској фигури шваље. С једне стране, дрешећи мртве чворове и надовезујући прекинуте нити, она прикупља расуто, сабира разорено и, обнављајући континуитет дубоко разграђеног света, испољава снажан *стваралачки импулс*, а са друге, пришивајући не само „рукав за кошуљу”, него и „браћу за рођаке, / земљу за облаке” (1983: 15), спајањем разједињених и помирењем растављених манифестује подједнако интензиван *морални импулс*. Због својеврсне унутрашње осећености измиритељским духом, наречени лирски састав би се могао читати као некакав светли наставак оних мраком кржаве завађености прожетим стиховима којима се затвара песма „На тридесетосмогодишњицу битке између партизана и четника на Јеловој гори месеца септембра године 1944.”, али би се, такође, због сугестивно назначених сотериолошких црта шваљине духовне физиономије, довољно широке да сопственим распоном обухвати земаљско и небеско начело, могао разумети и као наговештај симболичке споне са песниковом непосредно пре *Источница* објављеном молитвом *Десет обраћања Богородици Тројеручици Хиландарској* (1983).

Последњом и семантички закључном песмом збирке, Љубомир Симовић је, посредством стваралачког и греховно искупљујућег духа шваље, потврдио да у основном поетичко-моралном науму *Источница* не пребива жеља ни за каквом политичком рехабилитацијом или историјском ревалоризацијом четничког покрета, већ тежња да се, упркос или упоредо са силама континуиране идеолошке антагонизације, обзнани заборављена могућност друштвеног измирења, утемељеног на идејама универзалног и доследно хуманистички заснованог морала. *Источнице*, дакле, не позивају на идеолошки преокрет, већ на моралну катарзу, не подривају државно устројство, него подстичу етичку обнову социјалног поретка.

## 10. Десет обраћања Богородици Тројеручици Хиландарској – врхунац песникове религиозне осећајности

Иако су *Источнице* објављене свега месец дана након што је Симовић у издавачкој сарадњи са Мирославом Јосићем Вишњићем као засебну књижицу штампао песму *Десет обраћања Богородици Тројеручици Хиландарској*, њихов настанак претходио је, према ауторовом сведочењу, писању стихова упућених Богомајци (в. Поповић 2017: 106). Дакле, молитва *Десет обраћања Богородици Тројеручици Хиландарској* према датуму штампања претходи публиковању *Источница*, али по тренутку стварања и месту које заузима унутар песниковог поетичког развоја заправо следи након њих.

Објавивши песму чијим стиховима није посредовано само обраћање Богомајци, већ и знаменитој хиландарској икони, „једном од симбола српске традиције и културе” (Јовановић 1993: 26), Љубомир Симовић је стваралачки допринео традицији српског песничког даривања Богородице Тројеручице, чији су важнији представници Васко Попа, Матија Бећковић, Иван В. Лалић (в. Зорић 1995: 146–151), али и други савремени песници попут Петра Пајића, Адама Пуслојића, Слободана Зубановића, Зорана Милића или Братислава Милановића (в. Вукашиновић 2010: 61).

Молитвено зазивајући Пресвету Дјеву, Љубомир Симовић је значајно проширио палету својих дотадашњих поетскоизражајних средстава, али и до тачке коначног симболичког уцелињења довео властиту књижевноуметничку визију жене, која се у песниковом доживљају поступно преображавала од еротски заводљиве и ауром интензивног чулног задовољства обележене фигуре, преко гозбено-хедонистичком светлошћу обасјане домаћице и митско-фолклорном снагом осењене хероине, па све до узвишеног религиозног обличја неприкосновене заштитнице свеколиког људског рода – Мајке Божије. Отуда Богдан А. Поповић истиче да песма *Десет обраћања Богородици Тројеручици Хиландарској* на „специфичан начин обједињује, па и врхуни” *Источнице*, као што и Љубомир Симовић с развијеном и рефлексивно кристализованом аутопоетичком свешћу сведочи да је објављивање молитве Богомајци значило стварни довршетак књиге коју је започео „у педесетим годинама ’Баладом о обичном човеку’ и ’Епитафима са Каранског гробља’” (в. Поповић 2017: 61, 106).

Интерпретативно самеравајући паганску имагинативну подлогу *Источница* са хришћанском основом на којој почивају песникова молитвена обраћања Богомајци, Миодраг Павловић се најпре упитао: „Да ли је раздаљина између ова два реда женских оваплоћења, између пра-жене, копилуше, и девичанског праматеринства Тројеручице превелика, неспојива? Да ли међу њима зјапи празнина међусобног одбијања, несагледања?”, а потом, изналазећи начин да у дубљем смислу судара двају оштро супростављених принципа препозна тренутак досегнуте синтезе, истакао да плодност, симболична и буквална, представља „спасоносни плод” који „доносе обе фигуре женског логоса”, и на крају закључио: „Копилуша и Богородица стоје напоредо као две мајке истог племена” (1985: XXIX). Прихватајући Павловићев херменеутички увид, потоња критика ће у примордијалној сили источница и трансцендентном лику прамајке препознавати Симовићева – у спољашњем односу антиподна, али по суштини истоврсна – поетска уобличења идеје о рађању и опстанку света (в. Јовановић 1993: 140; Клетников 1996: 32; Шеатовић Димитријевић 2011: 295).

У „Есеју о обестрашћености” Предраг Драгић Кијук је последње три песникове објаве: *Ум за морем, Десет обраћања Богородици Тројеручици Хиландарској и Источнице* разумео као „јединствену проблемску целину која за разлику од његових досадашњих књига има склоност испитивања вечне стварности” (1983: 188). Међутим, прве назнаке отварања Симовићеве поетске имагинације ка просторима *вечне стварности* ипак би се могле уочити у неколиким песмама незнатно раније објављене збирке *Видик на две воде*, у којима субјект, чезнувши за егзистенцијалним избављењем из оностраности и спасоносним ступањем у метафизички свет слободе, свест о властитим сазнајним лимитима оглашава једном реторички ефектном, а снажним религиозно-есхатолошким набојем прожетом недоумицом: „Има ли игде пута, који води / из ове таме / до облака, пуног Бога / истинога?” (1980: 20). Песничко Ја које у *Видику на две воде* пред титрајима идеје о Богу, односно о могућности егзистенцијалног пресељења из овоземаљског света патње у метафизички жуђено подручје идеалне трансценденције, остаје трајно запитано, стиховима неколико година касније обзнањене молитве Тројеручици биће преображено у колективни лирски лик што подједнако страда, али верује.

Пројављивање религиозне осећајности на обзорјима стваралачке поетике неутралисаће Симовићеву некадашњу склоност ка иронијском третману молитве – карактеристично испољеном у пародијски интонираној „Молитви” из *Веселих гробова* или у сатиричној „Молитви на двору” из збирке *Уочи трећих петлова* – и омогућити му да жељу за скрушеним обраћањем Богородици реализује уметничким средствима блиским традиционалној црквенопоетској изражајности. О крајњем уметничком резултату овог Симовићевог тренутног и сасвим благог померања ка стилској старини религијско-књижевних жанрова сликовито говори следеће ауторово сведочанство:

највеће узбуђење као песник доживео сам кад ми је у фоајеу Југословенског драмског позоришта пришла једна непозната жена и казала ми да „Десет обраћања Богородици Тројеручици” употребљава као молитву! Она, дакле, ту песму не чита као литературу, него као нешто што јој је од литературе важније и потребније! Песма је, дакле, изашла из оквира разговора о метафори, песничким сликама, интонацијама и стилловима, из оквира историје и теорије књижевности, критике и естетике, и почела је да учествује, као жива чињеница, у нечијем животу. Можда је тај ванлитерарни живот песме мој највиши естетички идеал (2008а: 133–134).

Заоденувши се граматичким облицима множине, односно рухом колективног субјекта, лирски глас се Богородици обраћа у име заједнице обједињене дубоким егзистенцијалним осећањем угрожености (в. Зорић 1995: 150). Пребивање колектива у својеврсној граничној ситуацији, непосредно предоченој стихом „док нам се броје последњи дани”, дочаравано је мотивима чамца у олуји, казана пуног олова што кључа, брава које безбројне руке закључавају и капија што се „пред смрадом наших грехова и рана” безнадежно затварају (1983а: [4–5]). Стиховима „Док кишу проткива суснежица, и вук, / риба и врана крећу на нас, у лов” нису само описана бестијална обличја демона који прогањају обескућени људски род, већ је и упризорена слика наопако устројеног поретка у којем животиње лове човека, чиме је посредно обзнањено да су релације унутар овоземаљске стварности запечаћене злокобним знаком дијаболичке инверзије односа (1983а: [4]).

Доследно апострофирана последњим стихом сваког катрена, Богородичина трећа рука лајтмотивским понављањима непрестано шири распон својих значења и, представљајући „мост између два свијета, средство спасења, изласка из времена и

средство повратка у првобитно јединство” (Радоњић 2011: 152), узраста у „симбол трајања и опстајања, утехе и – највише – наде, онда када све друге наде буду изневерене” (Јовановић 1993: 26). Завршном прозбом: „нек нас из ове црне земље у облак / понесе хрст, засађен трећом руком!” (1983а: [6]), у којој је књижевна критика препознала специфичну синтезу поетског дивљења једној од најсветијих фигура хришћанске иконографије и модернистички истанчаног уметничког осећаја за семантичко богатство словенско-паганских симбола (в. Шеатовић Димитријевић 2011: 299), није се окончала само ова молитва, већ и једно од Симовићевих далекосежних поетичко-егзистенцијалних трагања, јер трепет оног са згаришта постојања и из таме и пепела овоземаљског живота постављеног питања: *има ли игде пута?* (в. Симовић 1980: 20), песниковим финалним обраћањем Богородици бива коначно умирен благим сјајем „првог обоженог људског бића”, односно лирски посведоченим поуздањем у светлост Оне која „рађа Пут и представља ’сигурни правац’” што „води ка Новом Јерусалиму” (Евдокимов 2001: 216).

# МАТИЈА БЕЋКОВИЋ

## 1. Рана поезија – златоусти нарцис на жеравици постојања

Поткрај педесетих година двадесетог века, на страницама *Младе културе*, *Младости*, *Видика*, *Књижевних новина* и *Студента*, по први пут се, у поетички разноликом хору младих песничких гласова, зачула и поетска реч Матије Бећковића. Стиховима „Прелудиума”, песме којом је 1957. зачет песников стваралачки опус, на позорницу књижевне јавности није само закорачио већ је готово хрупало један разбарушен и наметљив лирски субјект, који, настојећи да изнађе одговор на питање „Где сте се загледале планине?” (1957: 5), не преза да се самоузнесе изнад људске мере и, уврстивши властиту жудњу у ред елементарних сила, објави као равноправан саговорник камене горе и громава.

Оно што је „Прелудиум” започео обзнањивањем једне гордељиве и патетичне лирске фигуре која, уроњена у питања о крајњима животним сврхама, захтева ни мање ни више него да се камена гора громовима одазове на њене „жудње магнетне”, у „Пустој песми”, објављеној две године касније, биће развијано потпуним преношењем тематског фокуса на изразито динамична и не мање драматична дешавања у унутрашњем свету песничког бића. Опхрван мучним комешајима властите крви: „Превиру у крви три мача зелена / [...] / Крв оболелу запаљује свраб” (1959а: 4), а споља угрожаван различитим присилама и тлачењем: „Остајем на гвожђу висим о алкама / [...] / Одјекују сабље о зглобове” (4), грозничави субјект ове песме се у последњим стиховима дотиче границе умног растројства: „О полудећу измеђ слепоочница / Разноси ме сунце на снопове” (4). У Бећковићевом младалачком и јогунастом лирском егоцентризму (в. Хамовић 2012: 162), проистеклом из нестрпљиве ауторске жеље за поетским самоиспољењем, односно из стваралачког настојања да „свом генију, бури својих емоција и мисли” да маха и властиту личност учини предметом уметности (Поповић 1966: 269), није тешко распознати назнаке романтичарског поетичког концепта.

У темпераментној и енергичној, чак самовољној и помало жустрој појави Матије Бећковића Бранислав Петровић је, руководећи се интерпретативно благонаклоним осећањима према свом генерацијском и поетичком сроднику, видео пре свега творца песама пуних „ватре, снега и сјаја”, које су му одмах по објављивању обезбедиле легитимацију песника (Петровић 1963: 8), док су поједини опрезнији књижевни критичари у том „зајапуреном шампиону [...] литерарно-поетске реторике” увиђали превласт песничке амбиције над уметничком вредношћу, односно препознавали опште ознаке „литерате који жели по сваку цену да не буде као остали свет, да остави утисак, да засени, макар и тренутним, блеском егзалтације, повишеном емотивном температуром, усиљеном духовитошћу” (Егерић 1962: 6).

У потоњим, провокативно-аутоиронично насловљеним „Иживљаторским сонетима” (в. Брђанин 2012: 403), који по формалном устројству наликују крхотинама недовршеног сонетног венца, узнемиреност и плаховитост песничког Ја, претходно оглашене стиховима „Пусте песме”, не само што постају интензивније него и прерастају у водеће компоненте поетске осећајности. Због усплахиреног говора и вербалне еруптивности, односно махнитих покрета, непредвидљиве смене емоционалних стања и

афективних одзива на свет који га окружује, лирски субјект у читалачком доживљају задобија ореол човека што, растакан деструктивном жестином унутрашњих енергија, с муком претрајава на жеравици властитог постојања: „По мени мравињак тече / Стојим јурим падам / Заплачем крикнем страдам / Живци ко струне звече” (1959б: 6). Управо склоност ка неумереном коришћењу појединих стилских средстава, односно поетички недовољно култивисано настојање да се поступцима преувеличавања што упечатљивије дочара егзистенцијални положај лирског бића, навели су Николу Кољевића на закључак да Матија Бећковић у раним стиховима „самога себе и све што му се дешава непрестано види кроз метафору као кроз повећало” (1978: 233).

Обузет разорним праскањима унутрашњег живота и високим напонима сапетих страсти, лирски субјект Бећковићевић раних песама настоји да се ослободи притиска сопствене енергичности тако што хаотичним кретањем и насумично заподенутим обрачунама вишак властитих сила разобручује преводећи их у домен спољашњих артикулација. Реч је, дакле, о поетском бићу преплављеном романтичарски жудљивим трагањем за сензацијама (в. Баура 1970: 68), односно о једној трепетној и узаврелој индивидуалности оптерећеној грозничавом потребом да се што пре и без остатка испољи у свету, чак и по цену да нестрпљивост и пренагљеност буду плаћене суновратом.

Стиховима попут: „Кренем па станем пут Аљаске // Главом о камен о зид / Телом на нож на брид / Напред назад па куд” из трећег, или „Напред па опет напред / Северном мору топим лед / [...] / Без циља у вртлог мајем / Верем се уз цер” из четвртог *иживљаторског* сонета (1959б: 6), дочаравана је делирантност субјектовог бесомучног, махнитог и у основи бесциљног кретања, које нам открива да је пламен његовог порива за спољашњим покретом разбуктаван жаром темељне унутрашње дезоријентисаности. Символички дотицај или покушај стварног контакта са удаљеним тачкама земаљскога шара, попут Аљаске и Северног мора, не служе, као што би се на први поглед могло учинити, простом разубивању географских координата Бећковићевог лирског света, већ посредно сведоче о размерама и интензитету унутрашњих енергија којих би субјект желео да се ослободи.

Са сличних разлога – завршавајући други катрен петог сонета осорним речима на граници вулгарности: „Ко је то од мене јачи / Мајку вам милу пружите ми отпор” (6) – јаросни субјект позива друге да му се супротставе, али не због тога што је мотивисан жељом да некога победи или надјача, већ зато што се руководи идејом да борба, која увек има смисао (*само*)*одмеравања* и *огледања*, представља брз и поуздан, мада ризикантан начин да се лирско појединство, користећи отпор супарника као референтну тачку властите индивидуалности, егзистенцијално потврди и конституише. Отуда у „Иживљаторским сонетима” конфронтација није резултанта пуке конкуритивне настројености, већ представља симболичко поприште на којем се пред субјектом, посредством надметања, пружа јединствена могућност да без обзира на коначни исход сукоба, дакле, макар и у поразу, освоји сопство. Због тога не чуди што су неки од првих критичара Бећковићеве поезије стекли утисак да песник, инспирисан пустињском жељом за тучом и сударом, „не објављује своје стихове него показује своје мишиће пред неки, готово физички обрачун” (Мирковић 1963: 348), односно истицали да је реч о ствараоцу који поезију подређује еманацијама властитог темперамента и „тежи да се остварује у напону и напору савлађивања отпора, у жестини, гневу, полемици” (Бандић 1962: 2).

Главна поетичка хтења Бећковићевих раних песама концентрисана су, како ће неколико деценија касније приметити Александар Јерков, око потребе лирског

појединства да „објави своје постојање”, при чему питање одређења песничког субјекта није поетски уобличавано као суптилни спољашњи израз деликатне уметничке самозагледаности, већ је с извесном екскламативном робусношћу и немалим нарцисистичким набојем постављано „као свемирска загонетка, као да васколики свет у чуду пита ко је он и шта је са њим” (1995: 89–90). У Бећковићевој младалачкој опсесији поетском славом и властитом изузетношћу Милосав Мирковић – као један од првих песникових критичара – није препознавао рефлекс „романтичарског мита о песнику” нити „дисовског мита о проклетству”, већ је, негирајући јој дубљу поетичку укорененост и измештајући је у домен савремених естрадних феномена, свео на „један уистину урбани спортски афиш сопствене личности!” (1963: 347).

Ваљало би, међутим, истаћи да се у најранијим Бећковићевим лирским објавама могу препознати дискретни мотивски замеци песникових будућих великих тема и трајних стваралачких преокупација. Наиме, евоцирање орфејске горчине на почетку „Сонета” – објављеног 1959. године, а прештампаног и на страницама *Метка луталице* (1963) – субјекту је послужило као прикладна сензибилитетска увертира певања о врту „црног цвећа” што „под пепелом цвета”, а потом и нечег знатно важнијег: почетка болне, поетским творевинама посредоване, упорне колико и безнадежне, потраге за мртвим и безгробним оцем: „У туђини туги гроб мог оца свира” (1963: 30; в. Пијановић 2012: 201–202, Хамовић 2012: 167). Отуда није тешко препознати да је стихове истоимене песме из 1960. године Бећковић испевао, тематски се надовезујући на претходну објаву, луталачком патњом скрханим и душевно несмиреним гласом свога у туђини пострадалог оца: „Нигде ми гроба после смрти нема. / Мајка ме пред ноћ чека поред пута. / Свака туђа земља туга је голема” (1960а: 10). Дакле, у овим двама „Сонетима” испотиха је зачета линија Бећковићевог тематизовања трагично недостајуће очинске фигуре, која ће се, стекавши у песниковом потоњем опусу статус једне од поетичких константи, гранати ка општијим историјским мотивима, апокалиптичним визијама и „актуализацијама старог српског мита о вуку” (Делић 2012: 13), али и уливати у шири контекст „породичне лирске повеснице која у себи сабира и теме о оцу, мајци и сину” (Пијановић 2012: 201).

Сумирајући уметничке особености Бећковићевих најранијих лирских оглашавања – која ће из поља критичко-интерпретативне пажње бити трајно потиснута великим успехом „Вере Павладољске”, поеме чији ће стихови у књижевној јавности врло брзо задобити смисао не само ауторовог одсудног литерарног пробоја, већ и стваралачког почетка – у водеће поетичке елементе могли би се убројати: снажни дамари романтичарског сензибилитета, који се огледају у пренаглашеном осећању личне посебности, бунтовничком расположењу и емоционалној разузданости; затим порив да се спољашњим кретањем, односно динамичким покретима великог замаха артикулише и припитоми незадрживи набој унутрашњих енергија; потом субјектови покушаји да борбу, отпор и супротстављање употреби као методе егзистенцијалног самоконституисања; вишесмерна потрага за основном мелодијом сопственог гласа и прихватање екскламативности као веродостојног интонативног одраза уметничког темперамента и трајног чиниоца властите песничке дикције (в. Пантић 1995: 188); као и прве назнаке и дискретна мотивска помаљања будуће велике теме *синства* и *очинства*. Једноставније речено, песник „Иживљаторских сонета” покушавао је да вишком поетског ентузијазма, срачунатом уметничком набуситошћу и вербалним експлозијама лирског ексцентризма надомести или барем забашури оно што је у његовим раним песмама било очигледно: непостојање довољно чврстих поетичких темеља и мањак поетскојезичке оригиналности. Присећајући се својих стваралачких почетака, Матија

Бећковић је у разговору са Милошем Јевтићем 1990. године, не презајући од строгог самокритичког расуђивања, истакао да у младости није успео да одоли опасностима модерне поезије, која је „пружала заклон да се са својом неписменошћу не суочим, него да је прогласим за аутентичан песнички говор”, и потом, као илустрацију властитих почетничких илузија, додао:

Никада о себи нисам тако добро мислио и тако озбиљно себе узимао као у тим годинама. Да је читалац видео у мојим стиховима оно што сам ја видео – то би била нова земља, откриће, један нови космос. Наравно, ничега осим таквих заблуда није било у мојим раним стиховима (1998: 17).



## 2. Вера Павлодољска – час поетичке кристалације Бећковићевог поетског гласа

### 2.1. Нагли песнички успех и опречна реаговања књижевнокритичке јавности

На самом почетку седме деценије двадесетог века, у размаку од свега три године, Матија Бећковић је чак три пута штампао стихове „Вере Павлодољске”. Поема је првобитно објављена у часопису *Видици* (1960), потом је две године касније публикована као засебна, библиофилски и луксузно опремљена књига, а затим се нашла и у последњем, љубавно интонираном, циклусу збирке *Метак луталица* (1963). Премда је „Вера Павлодољска” одмах након првог објављивања изазвала немалу читалачку пажњу и стекла изванредан углед у ужем кругу песничке јавности, због чега је, како критички негативно настројени Божо Вукадиновић наводи, Бећковић „у очима естраде нагло постао вредност” (1962: 16), потоње публикавање ове поеме јединственим обликом слова на изузетно скупој, ситастој и кадићеној хартији великог формата, украшеној ненаметљивим али упечатљивим графикама Радомира Стевића Раса, учинило је да песников првенац – књига која је због својих позамашних физичких димензија и несвакидашње библиофилске израде заузела доминантно место у излозима најзначајнијих београдских књижара тога времена – поприми размере истинског књижевног догађаја. Штампана у свега педесет потписаних примерака, *Вера Павлодољска* је, упркос чињеници што је продавана по изразито високој и готово неприступачној цени, не само брзо распродата, већ се и нашла на полицама Гутенберговог музеја у Немачкој и Музеја модерне уметности у Њујорку, а аутор поеме је са непуне двадесет и три године доживео да му фотографија уз прикладан похвални текст буде објављена на страницама најтиражнијег вечерњег листа (в. Бећковић 1990: 119; Поповић 2009: 38).

Књижевнокритичка оглашавања поводом Бећковићеве поеме била су прилично бројна, а по изреченим вредносним судовима врло разноврсна, на тренутке чак и диспаратна. Критичари су се махом веома афирмативно изјашњавали о новом, луксузном издању „Вере Павлодољске”, сматрајући је „не само највишим дометом уметничке опреме наше књиге, него и једним од највиших домета наше савремене графике” (Јеремић 1962: 4), односно импресивном и инвентивном „синтезом ликовног и звуковно-емоционалног елемента” (Јовановић 1962: 649). У самом лирском остварењу увиђали су аутентичан дар (Егерић 1962: 6), „плод младалачког ентузијазма” (Јеремић 1962: 4) и препознавали једну од „најлепших љубавних песама после рата код нас” (Шћепановић 1962: 9), не губећи притом из вида да је ипак реч о свежем и полетном таленту, али не и зрелом песнику (Јеремић 1962:4), односно о ствараоцу пред којим ће се тек отворити „складни пут брзог сазревања” (Јовановић 1962: 651).

Међутим, о библиофилском издању *Вере Павлодољске* могао се чути и незанемарљив број изразито негативно интонираних, повремено осорних и ниподаштавајућих, а каткад и подсмешљивих књижевнокритичких реаговања. Тако, рецимо, у песниковој жељи да „по сваку цену ликује, па макар му то дошло главе”, односно у његовом настојању да буде на површини, „у моди, на устима лепог света”, Божо Вукадиновић уочава симптоме погубног преношења књижевности у пространо царство забаве, док у својства уметничке опреме књиге убраја свечану комичност и велики труд декоратера да се не удуби у поезију, због чега свој критички напис и завршава једним циничним узвиком: „Какав карневал у излогу те књижаре!” (1962: 16).

Мање строг није ни Милош И. Бандић, који *Веру Павлодољску* сматра недовољно карактеристичном поемом, у којој су „љубавне лирске трице и кучине” непревладане, а „егзистенција деградирана на егоцентрични, болећиво-раскалашни љубавни лелек и цијук”, док у опреми књиге уочава раскорак „са суштином, са битним послањем и смислом поезије која презире луксуз и, насупрот библиофилском баршуну и тишини, настоји да буде гласна, људска, јавна” (1962: 1962: 2). Умеренији од претходна два критичара, Радомир Ивановић ће нагласити да синкретизам књижевног и ликовног, на којем почива Расово издање *Вере Павлодољске*, „донекле одвлачи пажњу од чисте поезије, од уметничке речи, јер је наша пажња распоређена на више уметности”, те читалац, „у овом случају посматрач, запада у изобиље уметничких ефеката, осећа презасићеност” (1963: 91), а потом ће у наставку текста нареченој поеми признати извесне дражи, што проистичу из Бећковићевог самосталног израза ослобођеног „свакодневних песничких реквизита”, али и истаћи да у субјектовој младићкој разбарушености, дечачкој раздраганости и искрености има не само безбрижне снаге, већ и „претенциозне ароганције која делује као поза” (1963: 92).

Уколико истраживачки фокус преместимо са утисака које је у књижевној јавности изазвала несвакидашња уметничка опрема Бећковићеве књиге, и ако у други план потиснемо различите врсте пажње и публициитета чијем су дејству аутор и његово дело били изложени, дакле када поглед на лирско остварење ослободимо од свега што долази споља и тексту природно не припада, онда пред нашим очима, које на песников стваралачки развој гледају са довољне историјске дистанце, искрсава херменеутички једино важно питање: постоје ли унутрашњи поетички разлози који би могли оправдати књижевни значај што је стиховима *Вере Павлодољске* почетком шездесетих година био придаван? Могући одговор на ово питање проистиче из чињенице, а могло би се рећи и повољне историјске коинциденције, да нареченом љубавном поемом није само обелодањен крупан корак напред у процесу поетичке кристализације Бећковићевог поетског гласа већ је и ткиво српске поезије тога времена изненада, и то управо на оним тачкама на којима се осећало засићење постојећим изражајним матрицама, прожето новим и стилски свежим стваралачким нагласцима.

Наиме, претходне песме Матије Бећковића одликовале су се непрекидним ерупцијама вербалне енергије, која се, не нашавши збирно место или тачку усредсређења, расипала и разливала у многим правцима, чинећи лирску творевину исувише дифузном и структурно некохерентном да би могла постићи значајнији естетски учинак. *Вера Павлодољска* у том смислу представља час у којем су се неконтролисани унутрашњи набоји лирског субјекта сабрали око једне теме и једног имена, и не губећи интензитет првобитног полета, али задобивши јединствени правац артикулације, обезбедили поеми конкретнију значењску физиономију, виши степен стилске уједначености, и на концу, учинили је уметнички снажнијом и убедљивијом.

Укратко описани стадијуми Бећковићевог раног стваралачког развоја примећени су и детаљније образложени у појединим огледима академске књижевне критике. Ослањајући се на студију Петра Милосављевића (в. 1995), Ранко Поповић је модел *бокорења* издвојио као један од песникових начелних принципа при обликовању поетске грађе, и нагласио да такав начин организовања песме „дозвољава неограничен број дигресија, а тиме и максималну стиховну експанзију”, што је Бећковићу, с једне стране, отварало пут ка већим формама, односно поемама, али у оквирима раног љубавног песништва, с друге, није представљало довољну гаранцију лирске аутентичности (2012: 265). *Вера Павлодољска* се отуда указује као лирска творевина која је, снагом некаквог

поетичког контраудара, принципу *бокорења* супротставила силу *жижног места*, које попут магнета што „окупља вишеструко диспаратну стиховну материју”, има моћ да сабере „нехајно разгранате силнице, и то и значењски, и еуфонијски, и ритмички” (2012: 266, 268).

Међутим, ослушкујући одјек који је *Вера Павлодољска* имала у акустици савременог књижевног тренутка, Мирослав Егерић је закључио да она представља „колико податак о једном аутентичном дару, толико и податак о неоспорном прогресу сензибилитета у општим токовима наше поезије”, јер њену изражајност одликује „древни и нагонски чист говор слика, без иједне лажне ноте у гласу, без оног блазираног, манекенског и посувраћеног, неприродног ’сликања’ љубави која код многих значи све друго само не крвну, земну, непатетичну људску страст” (1962: 6).<sup>73</sup> И други писци текуће критике изрицали су смисаоно сродне похвале оним особеностима Бећковићевог лирског гласа у којима су уочавали сјај поетичке инвентивности и дах стилске свежине. Тако, рецимо, Милосав Мирковић истиче велику вербалну лакоћу и раскалашну и сензуозну интонацију (1962: 1266), Миливоје Глишић „реченичке склопове и обрте” што одударају „од уобичајеног сувог или, обрнуто, плачљивог пресипања љубавних јада у колосек речи” (1963: 544), док Бранимир Донат потцртава „напукли, робусни, безобразни, хулигански, халбштаркерски менталитет који тежи апсолутном посједовању свег оног што га узбуђује и одушевљава” (1963: 7).

Желећи да творцу *Вере Павлодољске* доделе одговарајуће место на мапи савремених песничких појава, критичари су покушавали да га сврстају у уже или шире засновани круг поетских стваралаца са којима је, како им се у том часу чинило, у већој или мањој мери делио како поглед на свет тако и основна поетичка уверења. Уврстивши Матију Бећковића у братство са Браниславом Петровићем и Божидаром Шујицом, Божо Вукадиновић је, не кријући свој књижевни анимозитет према њиховој поетици, истакао да је реч о наметљивој и нападној поетској групи стваралаца што „трубе на сав глас”, језички израз умотавају у „у скупоцене снагаторске паролe, хумор, досетку”, заузимају позу уклетих песника и примењују рембоовске идеје о растројству чула само да би оправдали своју боемију и кафанска искуства, али и забашурили чињеницу да им стваралачка снага копни „ако немају горива, ако не падну у занос, физиолошки умор, халуцинацију која ослобађа говорне моћи и скида их свеже са језика” (1962: 16). Бранимир Донат је, насупротив Вукадиновићу, у истим песницима препознао лирске заметке онога што је српском песништву, замореном беживотношћу извештаченог интелектуализма и засићеном сентименталним гласовима срозаним до грцања, било неопходно, а то је снажан удар младалачке, чулне и пенушавим животним соковима опијене поезије, која ће, не презајући од комуникативног језика, страшћу непосредног обраћања пробити „оклоп наше склеротичко интелектуалистичке подозривости”, „лажне церебралности или најодурније плачљивости” (1963: 7). Одајући се искушењу

---

<sup>73</sup> Говорећи о раном стваралаштву Матије Бећковића, Никола Кољевић ће, читаву деценију и по касније, упутити једну накнадну полемичку реплику закључцима Мирослава Егерића, и истаћи да се прогрес који је песник унео у токове српске поезије огледа пре свега у враћању „епском сензибилитету наше традиције од које су се модернисти брзоплето одвојили”, јер се „бујица слика” садржана у стиховима *Вере Павлодољске* одржава „пре свега на епском осећању надметања и малтене мегдана” (1978: 233–234). Иако Кољевићева књижевнокритичка визура у тумачење стваралачких почетака Матије Бећковића уноси нови интерпретативни хоризонт, на овом је месту неопходно запитати се колико је заправо херменеутички оправдано да се једној љубавној поеми на основу субјективног доживљаја заљубљености као борбе надене ни мање ни више него предзнак епског сензибилитета?

личније интонираног изражавања, Донат ће, не устежући се, открити садржину својих естетских преференција: „Желим понекад читати пјесника који куне, и једе и спава као и остали људи, а да му ипак при томе његова поезија не постане банална и искључиво заокупљена ефемерним атракцијама” (7). Ваљало би напоменути и то да је Мирослав Егерић срдачним тоном књижевнокритичке добродошлице поздравио Бећковићево прикључивање Љубомиру Симовићу и Браниславу Петровићу, у чијем је раном стваралаштву наслућивао „враћање изворима чисте воде, лепоти једноставног људског говора, вере и преданост *моћи говора*” (1962: 6).

Објављивање *Вере Павлодољске* као засебне и библиофилски опремљене књиге имало је, како видимо, велики одјек у културној јавности, и, изазвавши знатан број књижевнокритичких реакција, учинило да се глас о младоме Матији Бећковићу надалеко чује. Због тога је ова поема врло брзо – како са спољашњих, ванпесничких, тако и са унутрашњих, поетских разлога – постала заштитним знаком песникове љубавне лирике, али се исто тако, мада са много мање интерпретацијске оправданости, с протоком времена почела сматрати и главним поетичким сигнумом његовог целокупног раног стваралаштва. Наиме, уврстивши у песниково почетно стваралачко доба *Веру Павлодољску* и *Метак луталицу*, и Јован Деретић и Предраг Палавестра ће, књижевноисторијски сумирајући место и значај Матије Бећковића, истаћи да његов развој у првим збиркама протиче у знаку ведре љубавне лирике, иако су странице *Метка луталице* већим делом испуњене песмама сасвим другачије поетике и сензибилитета (в. Деретић 2007: 1176; Палавестра 2012: 231). Тиме, разуме се, Бећковићев књижевни портрет није кривотворен, али поетички спектар његових раних лирских објава јесте неправедно сужен на један тематско-мотивски оквир и једну врсту поетске осећајности.

## 2.2. Чудесни свет раскрыљен тајновитом лепотом једног женског имена

Премда на основу формалних одлика, композиционих својстава, дужине и специфичне структурне уређености *Вери Павлодољској* сасвим пристаје ознака поеме, у књижевној критици се може наићи на читав низ међусобно различитих, махом дескриптивних и интерпретативно прилично слободних, жанровских одређења. Божо Вукадиновић је, рецимо, назива „песничком комедијом са гротескним хумором” (1962: 16), Ивко Јовановић „љубавном симфонетом” (1962: 650), Драган М. Јеремић тврди да је, због „тренутних и брзих смењивања радости и патње у љубави”, ова песма час панегирик, час тужбалица (1962: 4), док је Петар Пијановић – више из жеље за књижевним вредновањем него прецизним жанровским дефинисањем – сматра „похвалном песмом или нашим модерним словом љубве” (2012: 200).

Иако Матија Бећковић у интервјуима радо истиче да се нико пре њега, или барем унутар песничког нараштаја којем је припадао, није усудио да у једној љубавној песми употреби стварно име, и с неким притајеним поносом наглашава како то „до тада није био обичај, а после тога је настала читава инфлација имена у песмама” (Бећковић 1990: 118; 2001: 423), довољно је сетити се Давичове Флоре и Хане, Марије Славка Вукосављевића или подсетити се Ане о којој су певали Љубомир Симовић, Бранислав Петровић или Драган Колунџија, па увидети да именовање лирске драге (додуше без презимена) није било само чест већ и готово типичан поступак у нашој послератној љубавној поезији. Поетички је, чини се, ипак важнија чињеница што је оваквим поступком именовања вољеног лирског бића посредно оцртан „удео нефикционалног у

профилисању света песме” (Пијановић 2012: 199), односно дискретно оглашена склоност песника да биографске чињенице инкорпорира у ткиво поетских творевина, што ће се на још евидентнији начин очитовати у потоњим објавама, у којима ће властито име и презиме Бећковић истицати како у насловима тако и у стиховима лирских остварења. Непостојање или замућивање границе између емпиријске личности аутора и фиктивне инстанце поетског субјекта нужно побуђује асоцијативну везу са карактеристичним стваралачким манирима романтичарских песника, те би се могло разумети као настојање младог и уметнички још увек недовољно стасалог Бећковића да учврсти темеље својих лирских светоназора, односно у чиниоце властите поетичке формуле укључи или барем алузивно призове и поједине елементе старијих поетских традиција. Заставши пред истим питањем, Никола Кољевић је, рецимо, указао на то да циљ аутобиографских буквалности у стиховима *Вере Павладољске* није откривање садржаја „сићушне и мучно индискретне надреалистичке приватности”, већ пројектовање доживљаја љубави „на планетарну ако не и космичку раван” (1978: 233).

Доспевши у лирски свет из вантекстовног поља и објективне реалности, име Вере Павладољске није послужило само пуком ознаковљењу бића о којем се пева, већ је у унутрашњим пределима поеме задобило естетски многоструку и није претерано рећи главну – композиционо-структурну, ритмичко-мелодијску и тематско-мотивску – улогу. Наиме, након наслова, ово „чаробно име-асонанца” јавља се, као класични рефрен, на крају сваке од укупно дванаест строфа – од којих првих једанаест имају по седам, а последња броји петнаест стихова – и тако постепено постаје не само „централна тачка звуковно-језичке фасцинације” него и „опсесивни мотив неког наслућеног смисла” (Поповић 2012: 268).<sup>74</sup> Уколико, пак, посматрамо метрички поредак појединачних строфа, увидећемо да је почетним низањем дужих стихова стваран „снажан делотворни полет”, да би потом нагло скраћење шестог стиха послужило као ритмичка најава „изузетно звучног стиха-рефрена и оне коју тај стих именује” (Јовановић 2012: 284–285). Отуда се интерпретативно умесним чини следећи закључак Петра Милосављевића: „Цела песма прављена је као један гест да би се ваздигло име једне женске особе. Све што се у стиховима пре рефрена говори има значење, али оно је секундарно у односу на циљ: да се подвуче, истакне оно име” (1995: 165).

Опчињеност лирског субјекта бићем Вере Павладољске започиње већ од самог наслова фасцинацијом њеним именом, тим двама речима чија је природа таква да се другима не могу саопштити, већ је у њихово постојање „непознате људе” неопходно убеђивати (1963: 52). Међутим, уместо да упоредо са развојем песме и субјектов спознајни лук прогредира од речи којима је драга именована ка суштини бића за којим се жуди, дешава се нешто сасвим супротно: вољени лик чили иза све непрозирнијег вела тајновитости, док му се у имену непрестано рађају нови слојеви мистичности. Иако је од почетка до краја поеме певано и рефренски понављано, њено име је, опирајући се поимању, све више наслута, а све мање сазнање, јер му слова, како нам финална строфа открива, не припадају ниједном живом ни стварном језику. То је име које не изговарају

---

<sup>74</sup> У основном принципу текстовне организације *Вере Павладољске*, у којој низање строфа једнаког броја стихова врхуни финалном строфом двоструке дужине, Александар Јовановић је интерпретативно наслутио својеврсну „композициону цитатност најпознатије песме Лазе Костића „Santa Maria della Salute” (2012: 304).

човечја уста нити чује људско ухо, него га тајновито обзнањује рукопис звезда по води, или оглашава сјај самогласника „Које птица кука” (1963: 55).

У чињеници да је тајну самогласника њеног имена лирски субјект препустио „сазнајним моћима птица”, и тиме им омогућио да постану „средишње спознајно место” поетског света, Александар Јерков је препознао једно од општих места симболизма и моменат Бећковићевог подлегања „навикама свога времена”, односно тренутак пада у заблуду оних „српских песмописаца који су птицама и пернатим јатима замрачили небо своје поезије” (1995: 91–92). Сагледавајући поетички развој Матије Бећковића у широком распону од „Иживљаторских сонета”, *Вере Павладољске* и *Метка луталице*, чије би симболичко знамење могла представљати фигура птице, све до ровачке трилогије, у којој је „чоек” постао кључна поетска инстанца, а аутор досегао зенит уметничке зрелости, Јерков је приметио својеврсни услов песникове стваралачке еволуције: „све док се то песнички повлашћено пернато јато не пресели у крајеве подаље од идеалног станишта субјекта, места његовог порекла и тла коме припада, стих ће остати наиван, једно тешко а понекад гротескно спорење аутентичног песничког хтења и „пернате” метафорике” (1995: 91).

Уколико до краја остаје непознато место где пребива оно што је средиште поетског интересовања, а то су слова и самогласници њеног имена, шта нам ова поема говори о просторима у којима обитава и о правцима куда се креће љубавничком узнемиреношћу свладана фигура песничког Ја? Грозничаве кретње младалачки уплахиреног субјекта, које – као претходно у „Иживљаторским сонетима” – представљају само спољни рефлекс неподношљиве унутарње пренапрегнутости, одвијају се у окриљу природе, шуме, завичаја и птица, али и у социјално осенченим радничким амбијентима: рудницима, радилиштима, теретним камионима, пред лицима глувонемих младића и неписмених жена.

Биће чудесног имена што је, попут некаквог темељног егзистенцијалног потреса, нагло овладало унутрашњим светом лирског Ја, у значајној мери је изменило и његов доживљај појава којима је окружен. Отуда не само што су слике природе онеобичене и динамизоване: „Пунио се месец у августу ко локва / Испаливане пуне дуге преко језера и глава”, већ је дошло и до извесног поремећаја у поретку ствари, у уобичајеном току догађаја, односно до својеврсног извитоперења елементарних односа у животињском свету: „Грешиле су пијане птице у простору / Препелица је кљуном горе окретала / [...] / Певао је славуј са грлом грлице” (1963: 52–53). Уз то, неколики стихови посведочавају да се опчињеност жуђеним женским бићем у толикој мери разбуктала и разрасла да је лирском субјекту постало готово немогуће да некуд упути поглед, а да му пред очима не затитра лик Вере Павладољске: „У завичају ме једно дрво на те подсећало / [...] / У теретном камиону који јури снегу усред лета / Биле су све усне неписмених жена / По угледу на твоје” (53–54). Ваљало би, такође, поменути и Бећковићеву поетичку склоност да након говора заснованог претежно на слободној симболизацији љубавног искуства и обилатој употреби хиперболе при стилизацији мотива, песничку ситуацију изненада прожме топонимском конкретношћу, придајући јој валере изразито локалног колорита, као у стиховима: „Удварао сам се непознатој девојци / У кањону Таре код Колашина” (53). Тим неочекиваним додиром двеју крајности, наглом сменом фантазијског и стварносног, апстрактног и дословног, Бећковић разуђује регистар естетских ефеката и поетске слике чини живљим и упечатљивијим. Међутим, песникова имагинација се повремено упућује другачијим правцем и оглашава потајним митопоетским тоновима: „Чезнуо да цео дан пролазиш крај мене / Па да се не окренем / Вера Павладољска” (54).

Дискретно евоцирајући фрагмент познате старогрчке приче, Бећковић са орфејским митом ипак не успоставља дубљи симболички однос, већ га овлашно икорпорира у љубавну поему као опште и књишко место тадашње поезије, не желећи да с интелектуалном озбиљношћу песника неосимболистичке оријентације кореном свог поетичког стабла дотакне животворни извор античке старине, већ да, испољивши романтичарски нехај према освештаним вредностима, алузијом на Еуридику стилски онеобичи репертоар љубавних комплимената и искористи је као средство еротског освајања.

Љубавно интонираним говором у руднику боксита, међу силовитим физичким радницима задивљујуће сировог апетита алузивно су призвани неки од кључних топоса поезије социјалистичког реализма, у којој су, према строгим поетичко-идеолошким наложима саопштаваним са конгресних говорница, пругашко-кубикашки подвизи, колективни заноси послератне обнове и изградње, и непоколебљиви комунистичко-револуционарни елан младића и девојака неретко били прожимани радосним и ведрим мотивима међусобног удварања. Премда Александар Јерков сматра да ови стихови „читани из перспективе социјалне мотивације издају самога песника и његова колебања из доба социјализма” (1995: 90), ипак је несумњиво да су наречени мотиви у довољној мери уметнички преосмишљени да, ослобођени идеолошких наноса, служе само као радничко-социјална амбијентација субјектовог љубавног доживљаја. Руднички простори, руде боксита и огрубели људи нису само чиниоци једног специфичног поетског штимунга, већ представљају елементе мрке подлоге на којој ће се контрастном стилизацијом убедљивије упризорити светла и етерична визија Вере Павладољске. У сировој конкретности радничког амбијента лик вољеног бића не истиче се само као нешто феноменолошки друго и другачије, већ се указује у сјају немогућег и надстварног. Због тога се субјект физичким радницима не обраћа, већ моли за њихов слух, зато непознатим људима не говори о њој, већ их убеђује у постојање њеног имена. Песничко Ја, дакле, обитава на граници двају светова: између далеких, непознатих, али не мање стварних предела Вере Павладољске, у чију га егзистентност уверава снага властите љубави, и приземног, прозаичног простора радилишта, у којем субјект није ни рудар ни радник, већ својеврсни лутајући апостол једног очаравајућег имена.

Уколико у друштво тежака, глувонемих младића и неписмених жена лирско Ја ступа као проповедник идеалне љубавне вредности, и ако дотицаје с другим људима користи као начин да оприсутни жуђено биће претварајући га у тему разговора: „Хвалио сам се да си луда за мном / Цела плажа да ти се узалуд удвара / [...] / молио пролазнике / Да те не замишљају да те оставе на миру” (53–54), како би онда ваљало разумети подједнако заступљене мотиве удварања другим, случајно сусретнутим, женама? Непознатој девојци из Колашина субјект је заиста „Говорио истине на свим језицима / Жарио и палио да их поверује”, али само да би се, док је ћутала, сећао како му је жељена драга чудесног имена „најкрупније лажи веровала”, као што је и многе сапутнице у возовима без реда убедио да су му све што има у животу, али само да би, на подлози удварања другима, мислио на Њу (53). Како видимо, бројна вербална љубавна освајања случајних познаница представљају заправо облик посредног општења са једним и јединственим објектом фасцинације. Дакле, као што су динамична спољашња кретања израз интензивних унутрашњих емоционалних превирања, и као што при погледу на завичајне пределе или туђе усне субјект препознаје контуре лица драге, тако је и спољна и насумична комуникација са непознатим девојкама у ствари вид смераног, али индиректног унутрашњег додира са Вером Павладољском.

### 2.3. Етерична женска фигура, пунокрвна лирска јунакиња или име без бића: ко је Вера Павладољска?

Пишући о односу лирског субјекта према драгој и тумачећи природу њеног бића, то јест сагледавајући опевану љубав у хоризонту читаве песничке традиције, писци текуће критике имали су не само различита, већ неретко и сасвим супротна интерпретативна гледишта. Радомир Ивановић, рецимо, истиче да изабраница песничког Ја „није Лаура нити Јулија Примицова”, већ „свакодневна појава” (1963: 93), док Богдан А. Поповић, насупрот томе, тврди да је Вера Павладољска „нека врста инкарнације вечног женског” (1963: 5). Тако и Ђорђије Вуковић, с једне стране, читаву поему назива „чулно набубрелом, натопљеном устрепталима и јарким бојама” (1963: 614), а Александар Петров сензације којима је жена представљена одређује као „нимало чудне ни еротичне” (1964: 219). Одгонетању ових херменеутичких недоумица касније ће се у једном огледу студиозно посветити Петар Пијановић. Напомињући да песникова љубавна струна „није разнежена и сентиментална”, већ „лирски заталасана једрином живота и младости, неукротива и распукла”, поменути критичар је нагласио да је Бећковићева драга, као и у делима великих „претходника, Дантеа, Петрарке или Лазе Костића”, сасвим конкретна жена, која, попут Беатриче, Лауре или Ленке Дунђерски, „преображајем постаје идеална драга или еманација узвишене и чисте духовности” (2012: 199). Препознајући у слојевитости Бећковићеве поеме песников модерни стваралачки одзив на ренесансну и романтичарску љубавну топику, Пијановић закључује да је Вера Павладољска „биће од овога и онога света, умна и заумна, конкретна и симболична”, односно „колико стварна жена и вољено биће, толико и идеална драга” (2012: 200).

Сагледана у поетичком обзорју песниковог дотадашњег опуса, *Вера Павладољска* се, с једне стране, од претходних, вербалном снагом издашних, али семантички прилично расплнутих песама, разликује постојањем раније помињаног *живног места*, које је све стваралачке силнице – у мотивском, ритмичком и структурном смислу – сабрала у једну тачку, чиме је достигнута естетска равнотежа између набоја елоквенције и напора тематске фокусираности, а са друге стране, у њеним стиховима настављен је „Иживљаторским сонетима” започети труд лирског појединства да изнађе прикладног противника како би, схвативши борбу не као могућност потврде властите надмоћности, већ као поприште самоодмеравања, успело да се, макар и у дебаклу, егзистенцијално утврди и конституише.<sup>75</sup> Од првим стихом израженог

---

<sup>75</sup> Промотрена, пак, у светлости Бећковићевог потоњег стваралаштва, *Вера Павладољска* се указује као својеврсни лирски беочуг са којим ће се у наредним деценијама посредством имена јунакиње, љубавне теме, фигуре идеалне, а потом и мртве драге, као и многим другим мотивским и семантичким сродностима, уланчати и готово органски срати поеме „Кад дођеш у било који град” и „Парусија за Веру Павладољску”, због чега ће овај низ поетских остварења у књижевној критици с правом бити називан песничким триптихом (в. Пијановић 2012: 201; Јовановић 2012: 284; Поповић 2012: 274–275). Ове чињенице нам, као и када је реч о мотивском комплексу израслом из ауторовог доживљаја очинства и синства, откривају да поједине теме у опусу Матије Бећковића представљају, историографским речником казано, процесе дугог трајања, којима песник, испредајући различите нити унутрашњег, значењског континуитета, премрежава своја дела, чинећи властити поетички рукопис садржински уједначенијим и стилски препознатљивијим.



предосећања: „Лукавица је хтела да ме надлукави” до једним од завршних стихова изреченог уверења: „Ти ћеш ме издати, Вера Павладољска” (1963: 52, 54), одвија се љубавни однос што започиње као игра задиркивања и надмудривања, у чијим се алузивним подтоновима интерпретативно наслућује рефлекс својеврсног у модерно поетско рухо преобученог лирског, народног *надњежавања момка и девојке*, а развија се као дуга и неизвесна борба на чијем хоризонту поетска свест назире могућност пораза. Зато Никола Кољевић и закључује да љубав у овој поеми „није усхићење добровољног предавања, већ изгубљена битка од ’лукавице’” (1978: 234).

Међутим, осим Vere Павладољске, али у притајеном симболичком савезу са њом, у поеми је присутна још једна *непријатељска* фигура, односно додатна референтна тачка субјектове егзистенције, која је, будући непредвидљива и смртоносна, истовремено и извориште лирског осећања угрожености. Реч је о непојамном метку луталици, што непрестано кружи око земље и вучен тајним магнетима трага за челом песничког Ја:

Пита за мене метак луталица  
Сада ме погрешно тражи око земље  
Вучен тајним магнетом мога чела  
Напија месец да покаже где сам  
Злоставља мора куша ваздух и подмићује  
Ти ћеш ме издати  
Вера Павладољска (1963: 54).

У самом субјекту је, како стихови јасно указују, кобно присутно оно што метак ка његовом челу призива, као што је и фигура издаје фатално нераздвојива од бића које се воли. Вера Павладољска и метак луталица се отуда, у једном слободнијем симболичком смислу, најпре указују као поља егзистенцијално самоконституишућег надметања, а одмах потом преиначавају у нуминозном сенком обележена знамења субјектове трагичне судбине. Дакле, претпоследња строфа ове поеме светлост љубавне наде у извесној мери помрачује кобним садржајима предосећане будућности.

Иако је, судећи по наслову, рефрену и читавој семантичкој структури поеме, Вера Павладољска без сумње у самом средишту свеколике поетске пажње, не би се могло рећи да се лирско Ја због тога повлачи у други план. Песнички субјект је исувише заокупљен самим собом да би певање о жени којом је, парадоксално, опчињен могло да га уклони или барем потисне са позорнице лирског света. Овакав поетски егоцентризам, што се афирмише „необуздатим говором, читавим наплавинама вербалног материјала, ријечима које се умножавају слиједом разноликих, и логичких, а још чешће алогичких веза и асоцијација”, Ранко Поповић разуме као Бећковићево „ефикасно средство ведро иронијског отпора лирској патетици романтичарског штимунга” (2012: 267).

Интерпретативна замишљеност над питањем на који је начин – као пунокрвна и самосвојна лирска јунакиња или као *име без бића* – Вера Павладољска присутна у свету поеме, једно је од сталних места у књижевнокритичким радовима посвећеним Бећковићевом лирском првенцу. Већ у првим приказима зачула су се запажања попут: „Ви не видите и не чујете девојку о којој се пева (Мирковић 1962: 1266–1267) или: „Песник првенствено говори о својој љубави, о свом односу према њој. Нема ни једне опаске која би се односила на личност Vere Павладољске” (Ивановић 1963: 93), која ће Александар Петров потом смисаоно објединити и херменеутички разјаснити закључком да је лирска јунакиња Бећковићеве поеме присутна „као песничко осећање”, односно да је „сва саздана од његових немира, од таласа које изазива и који одјекују у песничком слуху, од динамичности његових емоционалних реакција, асоцијација, од пометње коју

ствара у песнику и која се тако пластично оцртава у језику” (1964: 219). Наредни интерпретативни помак учиниће, знатно касније, Ранко Поповић, када буде, савјерујући резултате дотадашње књижевнокритичке мисли о *Вери Павлодољској*, устврдио:

Много више него *болни љубавни зов*, поема је облик пренаглашеног апострофирања самог лирског субјекта и његове *моћи говора*, при чему се *објекат* пјесме не указује у свјетлу класично лирски постављене љубавне теме, већ је прије метонимијски *повод* пјевања, звук без лика, име без бића (2012: 267).

Поетски преображај стварне жене у идеалну драгу протицао је истом путањом којом је њено име из објективне реалности ступало у пределе поетске фантазије, а потом се, силом уметничке мистификације, преточило у етеричну појаву и неухватљиву твар, о којој посредно сведочи тек рукопис звезда по води или сјај оглашен кукањем птице. Реч је о *драгом бићу* које се најпре обзнањује наивношћу удварања што се, помало старински, одвија као ведро надмудривање, затим о *противници* наспрам које се субјект, посредством надметања, егзистенцијално изграђује, али и о *супарници* која, фатално стопљена са симболичким значењима метка луталице, отеловљује песникову животну коб. Без обзира на то да ли се пред читаочевим оком указује као идеализовано женско биће, чудесно име, симболички такмац или ознака судбинског трагизма, Вера Павлодољска се, у дијалектици модернистичког поигравања категоријама присуства и одсутности, пре свега рађа и живи као семантички богат и разноврстан имагинацијски плод субјектове младалачки упорне, ванредно елоквентне и вербално разбарушене лирске самозагледаности.

### 3. *Метак луталица* – песничка реч у крвотоку мастила<sup>76</sup>

#### 3.1. Пуцањ у празно или обнова љубавне поезије? Токови књижевнокритичке рецепције

Објављивање збирке *Метак луталица*, чији је рукопис по препоруци Оскара Давича предат Нолиту, било је, како наводи Радован Поповић, одлагано због политичке неподобности песниковог током Другог светског рата страдалог оца, чија се тамна сенка, у очима владајућег поретка, по некаквом аутоматизму идеолошке подозривости и логици такозване комунистичке будности, незаслужено пренела и на сина. Стога ће Матија Бећковић – о којем се у то време говори као о „даровитом сину четника” – своју другу песничку књигу понудити Просвети, где ће је 1963. године, опремљену вињетама Стојана Ћелића, за штампу одобрити уредници Скендер Куленовић и Стеван Раичковић (в. Поповић 2009: 42).

У бројним, а по садржини не толико разноврсним књижевнокритичким реаговањима на појаву Бећковићеве прве праве збирке песама<sup>77</sup>, похвалне оцене изрицане су опрезно, док негативним вредновањима најчешће није недостајало жара и оштрине. Признајући песнику свежину коју је унео у савремене књижевне токове оптерећене прекомерном продукцијом „бесмислено и бескрајно замуљених и закукуљених стихова”, али не сматрајући те новине трајном вредношћу, већ само пролазном фазом стваралачког развоја, Богдан А. Поповић је истакао да збирку *Метак луталица* највећим делом чини „естрадна поезија”, то јест „веома звучно и веома бучно низање стихова, погодније за рецитовање у нешто ширем кругу слушалаца него за мирно читање”, у којем љубитељ рефлексивне лирике и значењских нијанси „нема шта да тражи” (1963: 5).<sup>78</sup> Имајући разумевања за неопходност да се млади песници у извесној мери стваралачки угледају на значајне претходнике, овај критичар је Бећковићу замерио што се ритмом, метафорама и идејама епигонски уподобљавао Бранку Миљковићу, а потом га, у завршници приказа, посаветовао да „облик идентификације с великим примером доведе до разумне мере” (1963: 6).<sup>79</sup> Премда се и Николај Тимченко, попут

---

<sup>76</sup> У овом и наредном поглављу коришћени су у нешто измењеном облику делови нашег ранијег објављеног текста о поезији Матије Бећковића: в. Каровић 2019а.

<sup>77</sup> Будући да су на листовима библиофилског издања *Вере Павладољске* били штампани стихови само једног лирског остварења.

<sup>78</sup> Против изречених критичких закључака полемички се већ у наредном броју *Књижевних новина* побунио Божидар Шујица, називајући Поповићев текст примером „како се једна изванредна књига може минирати”, и „како не треба писати о поезији” (1963: 10).

<sup>79</sup> Иако су, осврћући се на песме *Метка луталице*, готово сви критичари, са мање или више интерпретативних симпатија, указивали на Бећковићево подражавање Миљковићеве поетске дикције (в. Донат 1963: 7; Глишић 1963: 545; Мирковић 1963: 349; Радоњић 1963: 96; Егерић 1963а: 9; Вуковић 1963: 611), приказ Рада Брајовића се, по нарочитој посвећености поетичком самеравању ових песника, издвојио од осталих. Наиме, одабравши следеће стихове као пример: „’Миљковић: Мислећи о њој ми смо је заборавили’ – Бећковић: ’Мислећи на тебе гле заборавили смо те’; Миљковић: ’Није будућност само оно што ће доћи’ – Бећковић: ’И нису будућност сати преостали’; Миљковић: ’Срећан је онај ко своју поезију не плати главом’ – Бећковић: ’Главом ћу платити своју поезију’; Миљковић: ’Једна страшна болест по мени ће се звати’ – Бећковић: ’Једно дрво по мени ће се звати’”, Брајовић је илустровао „феномен епигонства и кривотворења интелектуалне поезије”, а потом творца *Метка луталице* прогласио „најнеобазривији[м] и најбрзоплетији[м] у том погледу”, јер не само што је поетски опонашао другог

Богдана А. Поповића, осврнуо на Бећковићево „неспретно и некритичко примање и усвајање” Миљковићевог утицаја, његова кључна примедба *Метку луталици* происходи из интерпретативног осећања да песник „визију данашњег времена није засновао на дубљим мисаоним дијалектичким односима у њему, већ их је исказао као субјективну импресију која нема шире размере” јер представља „покушај да кажемо о себи и о ономе што нас мучи или одушевљава, али само нас, а не наш спој са светом” (1963: 59). У Тимченковој аргументацији негативног суда о збирци може се, за разлику од Поповићеве, препознати својеврсно стапање естетских и идеолошких разлога, односно уочити одраз социјалистички настројене критике, која – чинећи процену уметничких домета поетског дела зависном од његове употребљивости за одржање владајућег поретка – у израженијој лирској субјективности најпре види гест недруштвености и назнаку отуђености, а потом, уколико је песничко Ја доследно закупаљено властитим унутрашњим светом, солипсистичко застрањивање и притајену субверзивност. Почевши од наслова „Метак у празно”, али и током читавог текста, Веселко Тенжера је испољавао приличан анимозитет не само према Матији Бећковићу, чију поезију доживљава као испразну игру метафора и рима, то јест „звечкање, лишено сваке поетско-мисаоне вриједности”, односно „патетично и банално псеудомудровање, зачињено узвицима (о, куку леле), који понекад дјелују врло комично”, већ и према претходним панегирички интонираним тумачењима *Вере Павладољске*, што су, будући лишена „озбиљнијег критичког приступа”, за објективну публику били „дезинформаторска” (1963: 11). Тенжерин изразито негативан суд о песмама *Метка луталице* врхуни у реторички ефектираној завршници следеће реченице: „сада [...] када смо директно сукобљени с пјесниковим поетским донетима, намеће се питање: колико је Матија Бећковић заиста пјесник?” (1963: 11), којом овај одвећ самоуверени аутор властито интерпретативно гледиште није учинио нимало херменеутички убедљивијим, али јесте успео да прекорачи границу између неповољне критике и неоправданог ниподаштавања.

Међутим, критичари *Метка луталице*, чак и они који су већини песама ове збирке одрицали било какву стваралачку вредност и називали их разузданим карамболима речи, шупљим интелектуалистичким егзибицијама и усијаноглавим разметањем (в. Тимченко 1963: 60, 61), били су сложни у оцени да је уметнички домет завршног циклуса, испуњеног стиховима љубавне осећајности, вредан похвале. Отуда у критичким написима читамо да је у последњем одељку књиге, насловљеном „Она коју волим”, сабрано неколико „добрих и страховито кондензираних пјесама” (Мајдак 1963: 5), које су младеначком распеваношћу импресионирале Николаја Тимченка (1963: 61), а Богдана А. Поповића уверавале „у дар песника” и „наду у његово напредовање чини[ле] основаном” (1963: 5). „Целовитије и смирености” од осталих поетских састава збирке, а оплемењене „знатно већом дозом лиризма и емоционалности” (Вуковић 1963: 613), ове песме – према суду домаће критике – не само што представљају „надахнуту обнову љубавне поезије” (Петров 1964: 220), већ и „спадају међу најособеније, најлепше стихове те врсте написане код нас у последње време” (Бандић 1963: 16).

---

песника, чиме је себе учинио неоригиналним привржеником туђе поетике, већ се и, како сматра овај критичар, „често потписивао испод дословних Миљковићевих стихова”, чиме је начинио преступ који песничке поступке изводи из области стваралаштва и преноси у домен плагијаторства (Брајовић 1963: 17).

### 3.2. Дух романтизма и парадокс песничке егзистенције

Када се песме завршног циклуса упореде са садржином претходних сегмената књиге, уочава се да збирку *Метак луталица* одликује не само очигледна тематска већ и незанемарљива поетичка подвојеност. Наиме, у стиховима одељака „Дежурно уво света”, „Муке по Матији” и „Пропаганда поезије”, поетски субјект је, на подлози једне широко засноване лирске самозагледаности, заокупљен аутопоетичким питањима и метапоетским рефлексијама, а при артикулацији песничких садржаја склон употреби неосимболистичких топоса и миљковићевске метафорике. Реч је о деловима књиге у којима су традиционални песнички облици не само присутни већ и доминантни, али у исто време неговани на нетрадиционалан начин.<sup>80</sup> Отуда се читалац сусреће са мноштвом сонета конципираних астрофично, или са песмама у дистисима, катренима, секстинама и септимама, које осим начелне формалне уређености краси и песников метрички слободнији однос према организацији поетског материјала. Међутим, последњим сегментом збирке, насловљеним „Она коју волим”, сабрано је пет песама у потпуности посвећених љубавној тематици и прослављању имена вољеног бића. Осим заједничког мотивског језгра, ове лирске творевине одликује слободан стих, повишен тон и склоност реторским афектацијама, као и помало нехајан однос према уметничкој форми. Због тога се стиче утисак да је циклус „Она коју волим” заправо „својеврсна варијација и даље развијање тема и начина певања оглашених” (Пантић 1994: 76) у раније објављеној *Веру Павлодољској*.

Снажном пориву за реторички ефектним оглашавањем властитих метапоетских уверења субјект је у првим трима циклусима збирке удовољавао певајући о парадоксалној природи песништва, срцу као стваралачком средишту лирског бића и фасцинацији идејом метка луталице. Стиховима астрофичног сонета којим се отвара *Метак луталица*: „Срећан је само песник кога снађе / Рана, да нико не упозна тежу” (2013: 7), еминентно романтичарска идеја о дијалектичкој вези певања и страдања није само модернистички реafirмисана већ је истовремено обзнањена као битан чинилац парадоксалне логике песничке егзистенције, према којој страдалништво, метонимијски означено раном, није тек неопходан услов песничког *рођења* него и разлог потоњег досезања среће унутар поетског постојања. Како видимо, у субјектовој метапоетској визији људска и песничка егзистенција су, с једне стране, стопљене и међузависне, будући да се корене и почивају у истом бићу, а са друге, представљају две оделите и донекле супротстављене равни, у којима владају другачији животни закони и важе засебни вредносни пореци. Отуда постаје могуће да оно што се у једном домену пројави као несрећа и патња, у другом засија жаром творачке потентности. О сличним противречјима лирског стваралаштва говоре и бројни други Бећковићеви стихови расути у песмама прва три циклуса *Метка луталице*: „тешко ономе кога мимоиђу / Несреће које су му биле намењене” (7) „Неправда само лажном дару смета / Док право семе под теретом цвета” (22); „Најлепше пева коме је најтеже” (25); „Свуд ми је добро ал’ у злу најбоље / Конфузна птицо на моју душу пала” (43).

---

<sup>80</sup> Сања Париповић Крчмар запажа да Бећковић, у складу са савременим поетским струјањима, „не преузима технички правилан образац” сонета и „одбацује ригорозност захтева облика”, јер метричка правила не доживљава као законитости, већ као подстицај при „рађању сопственог обликовног идентитета” (2012: 382–383).

Читалац може бити збуњен пред стиховима прве целине „Пропаганде поезије”: „Да ми је страдати на јавној ломачи / У срце ледну капљу призивам” (2013: 43), у чијем се значењу на први поглед уочавају само садржаји субјективног зачудног и експлицитно израженог аутодеструктивног порива. Међутим, сагледана у перспективи претходно изложених чинилаца песничковог метапоетског *вјерују* – према којем се животном унесрећеношћу стиче легитимација стваралачке аутентичности – жеља за јавним страдањем раскрива се као спољашњи рефлекс страсне и нестрпљиве чежње за песничким сазревањем. Сами поетскостваралачки чинови – како нам открива једна песма из „Мука по Матији” – нису резултанта субјектове воље, већ манифестација некаквих нагонски снажних и незадрживих унутрашњих енергија, чијем навирању у спољни свет – које се одвија као природан и готово органски процес, по својеврсном диктату уму недосежних закона нужности – препреке могу мењати путању, али не и умањити моћ еруптирања: „Проговорићу на леђа кад ми уста / Запуше крпом / [...] / Кад ми навре на језик камење / Попут сока што се у биљкама пење” (25). Певање је, дакле, нужност, јер: „Оно што не може да проговори је оно што мора да говори” (Јерков 1995: 94).

Збиру феномена који, према Бећковићевом лирском поимању, песничку егзистенцију чине парадоксалном, могло би се додати и песничково контрадикторно осећање да поезија истовремено ослобађа човека од мука и јада, односно лишава негативних унутрашњих садржаја: „Неписмен како ћу мука да се решим / [...] / Нек се јади моји у стихове сруче!” (25), али и лепотом свога језичког уобличења у људску судбину призива нову опасност, пошто: „Ко запева лепше мање живи” (45). Дакле, у свету наречених метапоетских фантазија важи следећи принцип: што је више несреће и неправде, то је поетски дар зрелији и прекаљенији, а што је песничком делу већи уметнички домет, то је у људском бићу мање живота.<sup>81</sup> Фигуративно казано, да би засијао светлошћу поезије, човеку је неопходна смелост да, попут свеће, гори с оба краја.

Сусревши се са аутопоетички интонираним стиховима четвртог сонета „Дежурног ува света”:

О силе нејасне  
Што ми диктирате у перо ове риме  
При врућој грозници посестрими зиме  
Удри ме најгорим, о унесрећи ме  
Свете, нек крв моја тоне и огрезне  
У изокренуте слике које чезне! (10),

који откривају да стваралачки импулс у поетску свест доспева из непознатих и сазнајно недокучивих извора, односно да је песник подвлашћен нејасним силама властите творачке воље, због чега исијавање лирске енергије задобија својства грозничавог заноса, а песничко биће, спремно да моћи певања жртвује личну срећу, бива обузето осећањем властите егзистенцијалне изузетности, читалац у мутном лику Бећковићевог

---

<sup>81</sup> Међутим, пример песме „L’Espoire”, која се, након стихова осенчених дискретним политичким конотацијама: „Куку војсци која изда отаџбину / Поражени траже начин да изгину”, окончава речима: „Лоши гласови ме са свих страна бију / Главом ћу платити своју поезију” (2013: 24), показује да код Бећковића, за разлику од Миљковића, лирско остварење не излаже песника само опасностима што производе из мистичне егзистенцијалне везе творца и творевине, већ и претњама проузрокованим сасвим конкретним и знатно приземнијим разлогом: сукобом репресивног поретка и идеолошки потенцијално субверзивног појединца.

субјекта – обележеног недовољно сједињеним наносима различитих песничких традиција – као најупечатљивија обележја препознаје контуре романтичарске поетичке физиономије.

Дух романтизма се у песмама *Метка луталице* препознаје и, с једне стране, у чињеници да срце није само задобило повлашћени статус сталног мотива и неизоставног предмета лирских рефлексива, већ је и представљено као ћудљиви владар емоционалног живота, тајанствено извориште стваралачке енергије и центар песниковог унутрашњег космоса, а са друге, у Бећковићевој склоности да, инкорпорирајући поједине биографске конкретности у свет уметничке фикције, релативизује границу између емпиријске личности аутора и имагинарног гласа лирске субјективности.

Наиме, узношење идеје о дијалектичкој повезаности страдања и стварања у ред главних координата поетичког система рефлектовало се и на распоред инстанци у унутрашњем свету лирског Ја и резултовало проглашавањем срца средиштем песничког бића, језгром осећајности и носиоцем сабраног бола, али и аутономном области духовног живота, чијим је снажним и самовољним ритмовима подвлашћен и сам поетски субјект: „Седим у срцу и пишем по мењави / О зрну што не уме да се заустави”; „Љубави тражим те по дану са свећом / Срце не прекида везу са несрећом”; „Моје срце ме држи у затвору и води пред њену кућу” (2013: 11, 21, 62). Поступак *лирске аутофикционализације*, односно поистовећивања ауторске инстанце и лирског гласа, крајем педесетих и почетком шездесетих година, заступљен и у поезији Милована Данојлића и Бранислава Петровића, а реализован увођењем *стварног* песниковог имена у домен *нестварног* поетског света, код Бећковића је – најављен ранијим певањем о Вери Павладољској – оприсутњен на различитим нивоима текста, како у појединачним стиховима, тако и у насловима песничких целина: *Тако је говорио Матија*, „Муке по Матији”, „Матија Бећковић”, „Метак луталица зове о Матија” (2013: 24).<sup>82</sup> Никола Кољевић је тим поводом приметио: „Нико од наших савремених песника није у тој мери свој идентитет (алфу и омегу своје личности, а не поједини доживљај) преобратио у предмет своје поезије и себе прометнуо у њеног књижевног јунака” (1978: 235). Осим што сведочи о набоју младалачке егоцентричности и у песме уноси дах романтичарског поимања природе лирског стваралаштва, овај поступак би се, поред осталих значења које поседује, у контексту преовлађујућих метапоетских усмерења Бећковићеве ране поезије могао протумачити и као први корак у процесу поступног израћања аутопоетичке свести на површину поетског израза.<sup>83</sup>

---

<sup>82</sup> Аутофикција је термин Сержа Дубровског првобитно употребљен 1977. године на унутрашњој корици књиге *Fils*. У потоњим теоријским разматрањима примењиван је махом у области аутобиографског, мемоарског и романеског стваралаштва, а често разумеван на прилично контрадикторан начин (в. Душанић 2012). Овај флуидни теоријски појам користимо ван изворног окружења, и то у суженом и конкретним песничким текстовима прилагођеном значењу поетски интенционалног релативизовања границе између фикционалног и фактографског. У историји модерне поезије на примере увођења песниковог имена у садржај стихова, односно изједначавања емпиријског и лирског Ја, може се наићи унутар стваралаштва поетички веома различитих песника као што су Волт Витмен, Владимир Мајаковски или, рецимо, Ђузепе Унгарети.

<sup>83</sup> Сматрајући истурање ауторовог имена и презимена у стихове и наслове песничких објава нарцистичким испадом, Драган Хамовић истиче да се „самоопседнутост онога који се исказује као да је ’над милионима душом и тијелом’ украшен” не може другачије разумети него као „бунтовна маска појединства које трага за идентитетским ослоном, јер је ослонац ненађен, или пољуљан, или пак измакао” (2012: 160).

Уколико издвојене поетичке компоненте сагледамо у контексту основних токова развоја модерне поезије, или ако их, сузивши интерпретативни ракурс, самеримо у светлости савремене неосимболистичке парадигме, репрезентоване првенствено Миљковићевим књижевностваралачким уверењима, лако се може уочити да поетском реafirмацијом срца и стапањем емпиријске личности и лирске субјективности Матија Бећковић корача супротним правцем оне путање која је од романтизма, следећи процес такозване деперсонализације песништва, водила ка модернизму. Конституисање модерног субјекта, односно његово поетичко еманциповање од уметнички превазиђених елемената романтичарског сензибилитета, било је, између осталог, условљено управо потискивањем срца и личног Ја са хоризонта песничке осећајности. Почевши од жеље Едгара Алана Поа да субјективну инстанцу преобрази у некакво „ентузијастичко узбуђење” које „неће имати никакве везе са личном страшћу, али ни са *'intoxication of the heart'*” (Фридрих 2003: 36), преко Бодлерове идеје да поезију оправдава способност „да неутралише лично срце”, Рембоове изреке: „Моја надмоћ састоји се у томе да немам срца” (72), или Малармеовог настојања да поезијом не посредује „своја осећања и страсти” већ „динамику свога духа”, односно „стваралачку акцију своје песничке интуиције” (Манојловић 1987: 104), песничка фигура је – поступно се ослобађајући бремена романтичарског сентимента – престала да буде „средиште приватног универзума” и постала „нешто велико изван себе” (Баура 1970: 32–33). Отуда се стиче утисак да се Матија Бећковић – који у раној фази стваралаштва не само трпи него у значајној мери прихвата утицаје неосимболистички настројених савременика, то јест песника чија се поетика темељила на основним принципима модерне поезије – стваралачким ревитализовањем срца као доминантне унутрашње инстанце и поступцима лирске аутофикционализације у извесном смислу опирао поунутрашњеној миљковићевској парадигми, односно настојао да изнова, на романтичарски начин, персонализује песнички исказ. Нашавши се на размеђи двеју међусобно диспаратних књижевних концепција, а немајући довољно стваралачке снаге и оригиналности да их у своме делу измири, песник *Метка луталице* није успео да еклектичким спајањем романтичарских и симболистичких чинилаца уобличи аутентичну поетску изражајност, већ само да укупан поетички профил својих првих песничких књига осенчи дискретним знаковима уметничке дезоријентисаности.

### 3.3. Поетичка знаковитост идеје о *метку луталици*

Ради обухватнијег и херменеутички поузданијег разумевања ране поезије Матије Бећковића, изразито је важно не губити из вида да метак луталица није само насловна синтагма збирке, већ и лајтмотив, што се, у мањој или већој мери, протеже кроз све циклусе (в. Поповић 2012: 260), главни адресат субјектовог лирског обраћања, имагинарни саговорник једног широко постављеног поетског дијалога, језгро стваралачке фасцинације, феномен о којем се филозофски мисли и рефлексивно пева, фантазам чијим је противречностима опседнута песникова уобразиља, референтна тачка у односу на коју се све ствари самеравају и вреднују, једном речју, кључна, иако изразито динамична, координата представљеног поетског света.

Бројни су, рецимо, стихови попут: „Још једино лута и мисли својом главом / Зрно које ми прети заборавом” (1963: 8), који нам сугеришу да, поред мноштва других симболичких значења, метак луталица пре свега представља метафоричку ознаку



неизвесне, али присутне претње што се, налик Дамокловом мачу, над људском егзистенцијом надвија као смрт, док над песничким постојањем лебди као заборав. У сложену и слојевиту семантику овог мотива утиснута је, како видимо, субјектова интензивна слутња животног свршетка, односно лирско предосећање присутности и извесности онога што је истовремено неприсутно и неизвесно. Кобно дејство метка луталице је непорециво, пошто представља једини сигуран чинилац будућности, али је и временски неодређено, јер је моменат његове коначне објаве непредвидљив. Ова опасност је присутна, због тога што се може пројавити било где, али је и одсутна, јер не припада домену субјектове чулне перцепције. Реч је, дакле, о фигури *извесне неизвесности* и *присутне одсутности*, односно феномену који управо својом иманентном контрадикторношћу привлачи пажњу на подједнако парадоксалним темељима засноване песничке егзистенције. Лирски субјект се отуда указује као биће што се, опчињено алогичним својствима појава, а пуно епистемолошке жудње, труди да осветли појединачне противречности света и живота, не би ли закорачило у интуитивно наслућену област дубљег и утолико притајенијег смисла ствари. Међутим, у значењски прилично прозирним стиховима неименоване песме из „Мука по Матији”:

Кад ми је једна страна одузета  
Осећањем смрти – осећањем света  
И једног зрна што сад у висини  
Испреда причу о мојој судбини.  
[...]  
(Као да не знам да ме је погодио  
Онога дана кад сам се и родио.) (33),

метак луталица се, остајући богатством свог симболичког смисла и даље „тајанствени лирски куршум” (Поповић 2012: 260), пред читаочевим очима обзнањује и као знамење људске судбине, односно инкарнација песникове коби, због чега „наслућивана могућност судара појачава напетост и драмски интензитет ове поезије” (Вуковић 1963: 612). Метак што се не креће праволинијски, већ тајновито и непредвидљиво, и узнемирани субјект који трепетно ишчекује дамаре сопствене судбине, учинили су Бећковићеве ране песничке слике изразито динамичним, а тоналитет читаве збирке прожели дискретним, али каткад веома осетним, титрајима егзистенцијалне напетости.

#### **3.4. Под сенком миљковићевских неосимболистичких апорија: рана метапоетска свест Матије Бећковића**

Уколико у подручју поетичких постулата Бећковићеве ране поезије страдање задобија смисао предуслова певања, а срце метафорички присваја својства жиже унутрашњег живота, у коју с једне стране утиче бол, а са друге извиру поетске сублимације, онда је посве очекивана, премда уметнички не толико инвентивна, појава стихова значењски заснованих на фигуративном поистовећењу *крви* и *мастила*. Издвојени трочлани след аутопоетичких замисли у средишњој целини сонетног триптиха „Муке по Матији” пројављује се у очигледности једноставног мотивског низа: „Правим од срца мастило и пишем / И нећу одустати док се угљенишем. / Неправда само лажном дару смета / Док право семе под теретом цвета. / Са срцем у грлу једак и огорчен / У нужној одбрани са собом суочен” (2013: 22).

Иако би се испољени садржаји Бећковићеве ране метапоетске свести могли контекстуализовати у различитим областима песничке традиције, књижевноисторијски целисходнијим се чини превасходно самеравање са поезијом непосредно претходеће друге генерације српских послератних модерниста, будући да се издвојени аутопоетички ставови у односу према поетици неосимболиста, а нарочито у поређењу са Миљковићевом поетско-естетичком синтезом симболистичког и надреалистичког наслеђа, указују као сасвим опречни. Додатни разлог је чињеница да се у књижевној историји и критици Бећковићев песнички нараштај, којем припадају још и Љубомир Симовић, Бранислав Петровић, Мирјана Стефановић, али и Милован Данојлић и Драган Колунџија, готово доследно оцењује као опозитан, односно превратнички настројен према поетичкој парадигми песника окупљених око Бранка Миљковића (в. Лукић 1973: 152; Палавистра 2012: 226; Негришорац 1999: 43; Пантић 1999: 100). Истовремено, појединачна појава творца *Метка луталице* се често сагледава у озрачју препознатих неосимболистичких утицаја (в. Милосављевић 1995: 163–164; Делић 2012: 11; Поповић 2012: 262; Јовановић 2012: 286; Париповић 2012: 380), а у почетној стваралачкој фази чак и сврстава у шири круг неосимболиста (Ракитић 1984: 11). Очитоване разлике у књижевноисторијској рецепцији проистиче из чињенице да је збирке објављиване шездесетих година Матија Бећковић градио на разноврсним песничким искуствима, како романтичарским, тако и модернистичким, али не придајући ниједној оријентацији значај темељног поетичког опредељења. Реч је, дакле, о књигама што почивају на једној широко заснованој и надасве отвореној поетској осећајности, која је довољно слободна да у окриљу поетичке једначине укрсти бројне и разноврсне линије песничке традиције, али и одвећ самосвесна да би иједној придала значај апсолутног поетског начела. Тако, рецимо, у метапоетском слоју значења стихова VII сонета „Дежурног ува света“: „Младости моја цвete у рукопису / још праве птице запевале нису” (Бећковић 2013: 13), метафора младости означава еволутивни стадијум једне поетике, а правом мада незапевалом птицом оцртана је жива, али још неостварена жудња за коначним досезањем лирског стајалишта саобразног природи субјекта. Отуда не чуди што Михајло Пантић у *Метку луталици* распознаје „многоликог Бећковића, побуњеног лирчара и лирског реторичара, који искушава свој глас на стотину различитих начина” (1995: 188).

У кључној – а појединим Бећковићевим стиховима евоцираној – поетими Миљковићеве гласовите „Баладе“: „Кад мастило сазре у крв, сви ће знати / Да исто је певати и умирати”, као и у њеним завршним стиховима: „Нек срце не оклева. / Исто је певати и умирати” (1997: 132–133), није тешко уочити како мотиви певања/умирања, срца и мастила/крви сложеним међусобним односима сачињавају поредак испуњен метапоетским значењима, те да се из законитости на којима је мотивско устројство засновано могу интерпретативно ишчитати нека од маркантних обележја Миљковићеве поетике. Песник, наиме, певајући ступа у поље егзистенцијалног ризика и излаже се опасности губитка властитости, будући да, како Миљковић образлаже у тексту „Орфејско завештање Алена Боскеа”, песма постиже пуну зрелост у часу када се „окренула против песника” (1972: 199). Песма изнутра разара и егзистенцијално празни онога који је ствара, јер га суочава са „настајућом Празнином или Понорима које носи у себи” (Јовановић 1994: 95). Сажето и оштро изражен врхунац настојања лирске творевине да уништи свог творца Радивоје Микић препознаје у језгровитој јасности „познатог епитафа ’уби ме прејака реч’” (2003: 287). Стога и Миљковић тврди: „Поезија се пише властитом крвљу”, али имајући притом на уму крв насталу од мастила преобраћеног песничким чином и „болом писања” (1972: 199). У аутопоетичким слојевима значења раних стихова Матије Бећковића, како видимо, обзнањене су истоврсне идеје, али у инверзном поретку, јер код млађег песника страдање не започиње

певањем, већ му претходи, те се и крв упоредо са настајањем и сазревањем песничке егзистенције преиначава у мастило. Песник *Метка луталице* у своје стихове, дакле, призива садржаје неосимболистичког искуства, али их користи као подлогу на којој ће, слободно и самоуверено – не либећи се да, парадоксално, пружи стваралачки отпор управо ономе на шта се традицијски ослања – обзнанити независност и аутономност властитих поетских хтења.

Да поједини поетички аспекти Бећковићевог почетног стваралачког раздобља повремено успостављају сасвим опречан однос према Миљковићевим поетским постулатима, с упадљивом очигледношћу потврђују супротности које ови песници испољавају према конотативним значењима испреденим из мотива срца. Подсетимо се, естетички руковођен Валеријевим идеалом чисте поезије, Миљковић је тежио да пропевалом *патетиком ума* и неговањем имперсоналних рефлексивних свет ослободи чулности и конкретности, то јест очисти од присуства непоетских елемената. Следећи Хераклитову идеју о разарајућем дејству срчаности на грађевине духа и Бодлеров презир према „томе толико осетљивом ткиву међу ребрима, које цеди бол и сузе” (Џацић 1965: 61), песник „Ариљског анђела” је потискивао срце као знамење рањиве људскости из властитих унутрашњих лирских обзорја и одбацивао одвећ „романтичарско прожимање песме осећањима” (Новаковић 2003: 52): „Јер ако крајности исто сунце доји / Сувишно је срце где песма постоји” (Миљковић 1997: 86). Дакле, управо разлози са којих је симболика овог мотива постала непожељна унутар Миљковићевог песничког универзума, учинили су да се срце у дотицају са романтичарским слојевима Бећковићеве лирске осећајности не само поетски ревитализује већ и да задобије статус повлашћене поетичке фигуре.

Међутим, да би се стекла прецизнија и целовитија слика о каткад до противречности сложеној природи раног песништва Матије Бећковића, неопходно је имати у виду и приличан број песама у којима преовлађујући поетички концепт, попут клатна, постепено напушта домен романтичарских топоса и приспева у поље поетских претпоставки и мотивских комплекса симболистичке провенијенције. Оцртана линија поетичких осциловања зачета је већ стиховима *Метка луталице*, али се значајније развија у песамама наредне збирке. Ваља, међутим, нагласити да наведена путања не представља правац песниковог поетичког еволуирања нити некакву коначну и неопозиву транзицију из једне стваралачке фазе у другу, већ сведочи о процесу сукцесивног смењивања и повременог прожимања међусобно често диспаратних поетских искустава, при чему појединачни поетички чиниоци од песме до песме, из циклуса у циклус, бивају час осетнији, а час потиснутији. У томе се, дакле, огледа континуитет Бећковићевог еклектичког односа према разноврсним песничким идејама, због чега би Џацићево запажање о логици Миљковићевог комплексног поетско-естетичког становишта било, условно говорећи, сасвим прикладно и у случају млађег песника: „Бранко жудно прелистава велику књигу песничких искустава, пребира по слојевитом репертоару поетика, захвата широко, не би ли у пресеку тих бројних, мудрих линија пронашао право место за заставу свог става” (1965: 25).

Отпочевши четврти сонет циклуса „Дежурно уво света” речима: „Знаће се једном све што не говори / о чему ћути” (2013: 10), песнички субјект је, загледан у далеку и неодређену тачку будућег времена, изразио веру у долазак тренутка прожетог есхатолошком пуноћом, који ће објавом смисла закривеног ћутањем ствари утолити епистемолошку жудњу света. Овим стиховима Бећковић као да се одазива Миљковићевој неосимболистичкој уверености да „у песми и за песму није довољно

ћутати. Мора се знати о чему се то ћути” (1972: 116). Поетска фасцинираност антиципираним часом апсолутне спознаје уочава се и у трећем дистиху друге целине „Птице преко радија”: „Престаће истине да буду метафоре / Кад под притиском мртви проговоре” (2013: 33). Иако изрази метафизичке наде представљају битан моменат Бећковићевог лирског осећања света, поетички претежније значење задобија чињеница да је у садашњици песнички субјект имплицитно истакнут као биће које истанчаном осетљивошћу у „свему што не говори” наслућује присуство недокучивих садржина дубљих од језика и ширих од мисли. Управо суптилно поетско упризорење *речитог ћутања ствари*, сведочанство је субјектовог предосећања, Миљковићевим речником казано, „онтолошког корена песме”, у чему би се могао препознати ненаметљиви позни рефлекс симболистичког идеала *поезије без речи* (в. Миљковић 1972: 114, 116). Модернистичка тема (не)изрецивости интуитивних спознаја тако постаје једно од незаобилазних поетичких питања ране Бећковићеве поезије.

Непосредније испољавање метапоетске свести проналазимо у завршници деветог сонета „Дежурног ува света”, и то унутар стихова који упечатљивост дугују семантичким титрајима једне модернистичке апорије: „Вода је ништа, али песма шта је / Оно што је или што јој недостаје?” (2013: 15). Субјектом је, како видимо, овладао дух фундаменталне поетичке несигурности у часу установљавања *где* почива или *у чему* пребива биће песме: у језику стихова или у области језички неосвојивог смисла. У наведеним исказима као да је отиснут траг оне запитаности која се троструким одјеком<sup>84</sup> зачула у Миљковићевим „Трагичним сонетима”: „Шта је то што се у дну песме крије?” (1997: 41). Првом половином Бећковићевог хипотетичког одговора изречена је могућност да *је песма оно што јесте*, у чему се распознаје имплицитна поетичка визура оних песника који су, суочивши се са питањем како речима исцрпсти преобилни свет мисли и осећања, прогласили језик „једином поетском стварношћу” и устврдили „да поезија почиње речима и њима завршава, да о поезији изван речи не може бити ни говора” (Миљковић 1972: 225). Другом половином одговора наговештена је поетичка хипотеза да је биће песме настањено у ономе што песми недостаје, што је, дакле, у њој одсутно. Наведена мисао значењски је подударна језгреном месту Миљковићеве поетике, именованом негативном онтологијом, а утемељеном на идеји да је „поезија осет о томе да су ствари ишчезле. Или, тачније, поезија ствара осет одсутне реалности” (Миљковић 1972: 231).

Истоврсном дилемом поетске самосвести обележена је и рана поетика Љубомира Симовића, који са Матијом Бећковићем и Браниславом Петровићем сачињава круг најрепрезентативнијих песника треће етапе српског послератног модернизма. У првом издању *Веселих гробова* (1961), збирци објављеној две године пре Бећковићевог *Метка луталице*, песнички субјект мирним тоном самоувереног метапоетичког расуђивања открива: „Песма је пре и после речи / када се речи не знају и када се забораве” (1961: 13). Наведеном поетичком самоспознајом лирски је посведочена раслојеност песниковог језичког осећања, којом су маркирани они аспекти говорног искуства чијим потискивањем са унутрашњег хоризонта субјект стиче моћ да у властиту егзистенцију призове аутентичну поетску реч. Међутим, ваља имати у виду да су оваквим песничким опредељењем истовремено евоцирана два Миљковићева поетичка постулата. Први је

---

<sup>84</sup> Будући да се цитирани стих јавља на крају трећег сонета „Одбацивање сумње”, да би се потом, према логици уланчавања целина сонетног венца, поновио као први стих „Почетка путовања”, и коначно, последњи пут обзнанио у првом катрену завршног сонета „Магистрале”.

песник *Ватре и ништа*, говорећи о беспредметној природи поезије (која дематеријализује стварност, односно извесност замењује неодређеношћу, а постојеће могућним), дефинисао закључком: „У песми не сме ништа да се догађа, одиграва, развија, јер би то захтевало причање, нарацију, инвентарисање. Све што се догоди, мора да се догоди *пре песме*” (1972: 205 – Н. К.). Други постулат тиче се поетског феномена заборављања, који је на Миљковићевој лествици поетичких вредности достигао статус песничко-стваралачког почела:

Почетак поезије је почетак заборављања. [...] Метода заборављања у поезији је у томе да се непосредни квалитет изрази далеком, наизглед неприступачном алузијом. [...] Где је почетак заборављања? Тамо где стварност више није кадра да говори сама о себи језиком непосредности, тамо где се она преобратила у празнину јер се не може изрећи, јер саму себе у себи више не може дозвати по имену (1972: 92).

Модернистичким осећањем недовољности речи, односно наслућивањем постојања смисла који вапи за уобличавањем поетском речју, истовремено се опирајући значењским стегама језика, захваћена је поетика Бећковићевих песничких почетака. О изразитој важности назначене метапоетичке антиномије говори разноликост њених конкретних лирских артикулација, и то унутар битно другачије како тематски и емоционално, тако и поетички заснованих песама. Иако Матија Бећковић лирски баштини замишљеност над питањем изречивости, чиме у властити поетички лик утискује фундаментално становиште модерне поезије, у даљем песничком моделовању овог проблема неће следити ни симболистичку традицију херметизма достигнутог интензивним згушњавањем смисла нити надреалистичке тековине поетске неразумљивости остварене вербализовањем несвесних садржаја и уметничким поверењем у слободан след асоцијација *некомпромисованих* контролом разума. Уместо наведених модернистичких путања, песничко осећање недовољне изражајне потентности језика, нарочито присутно у Бећковићевим песмама о Вери Павладољској, срасло је са топосом класичне љубавне лирике према којем се женска лепота опева истицањем њене несместивости у тескобу ма колико значењски простране поетске речи: „Већ нема у српском језику речи на које се могу ослонити / Са којима бих поредио њене очи и онда мирно спавао” (2013: 56).

Сумња у поетске могућности властитог речника задобиће још израженије рефлексе у стиховима песникове потоље књиге, *Тако је говорио Матија* (1965). Наиме, осећање поетскојезичке недостатности у аутопоетички интонираној песми „Поново имам потребу да ћутим” задобија размере самопорицања:

Мој сиромашни речник замењујем природом  
И где год путујем / наилазим на њу  
И њена смела поређења [...]  
Она је дала облик птици  
Смелије но што се усудио иједан песник  
И ја се испод њених птица потписујем  
Не додајући им готово ништа (1965: 58).

Како у наведеним стиховима видимо, лирски субјект се одриче скромних експресивних домета сопствених речи ради приклањања стваралачки надмоћној и нејезичкој, али не мање песничкој изражајности природе. Побуна против семантичке *малокрвности* поетских речи врхуни у полемички осмишљеној песми „Поезију више нико неће писати”, где *кукавичка* немоћ поезије да *изрази* оно што жели да *опева* покреће устанак *недопеваних предмета* против значењског издајства њихових песничко-

језичких ознака: „Опевани предмети напустиће песме / Незадовољни како су до сада тумачени и препевани. / Све што је било предмет поезије / Устаће против ње и њеног кукавичлука!” (1965: 61).<sup>85</sup>

Амплитуда Бећковићевог поетичког односа према неосимболистичкој парадигми је велика јер се на једној вршној тачки песник стваралачки саображавао миљковићевском проседеу, док се на другој приклањао романтичарској поетској концепцији. Наречена осциловања сведоче о његовом колебљивом, али живом дијалогу са различитим песничким традицијама, о смелости упуштања у ризик спонтаних поетичких опита и „самоувереном осећању слободе” да, излажући се дејству разноврсних стваралачких утицаја, непрестано трага за изворима уметничке аутентичности (Кољевић 1978: 238).

### 3.5. Бећковићеви *невесели гробови*: певање с оне стране смрти

У многим песмама *Метка луталице* лирско Ја поглед ка свету упућује из, као што је био случај и у првим збиркама Љубомира Симовића, зачудне перспективе постојања с оне стране гроба. Приврженост пределима оностраности је не само дубока већ и непролазна, а виталистички импулс толико снажан, да се чак ни преласком преко границе смрти не прекида нит поетске загладаности у лепоте земаљског живота. Бића осенченог смрћу, али не и лишен постојања, субјект силаском под земљу не напушта свет, већ доспева у некакав непојамни простор егзистенцијалне апартности, у којем, не прихватајући коначност властитог свршетка, испољава жељу за даљим, па макар и посредним, учествовањем у токовима оностраног живљења. Мотиви биља и цветова се у том часу указују као елементи природе који песничком Ја надомешћују изгубљену моћ чулне перцепције и отуда задобијају улогу његове последње споне са надземним пределима:

Загушљиви цвете што ми уста спајаш  
Са оним светом са којим раздвајаш  
Нас што смо и мртви раздвојени  
Ал твојим посредством с ваздухом спојени  
[...]  
Цвете последња везо са ваздухом! (2013: 14).

Следом наречених песничких мотива у читалачку свест асоцијативно бивају призвани и сижеи појединих раних Симовићевих песама, изграђених на посмртној жељи лирског субјекта да макар цветом и травом, кад више не може сопственим чулима, посредно очува пуноћу контактеног односа са материјалним светом: „Да ми цвет буде чуло вида трава чуло слуха / да удишем мирис жита и ваздуха” (Симовић 1961: 42). Шири књижевни контекст ове врсте поетске имагинације, или чак директан стваралачки подстицај за настанак интерпретираних лирских слика, могао би се пронаћи или бар наслутити у стиховима Бранка Миљковића – песника чијој су поетичкој радијацији

---

<sup>85</sup> Темељну анализу сложеног интертекстуалног односа између Миљковићевог поетског предказања „Поезију ће сви писати” и Бећковићеве полемички интониране лирске реплике „Поезију више нико неће писати” видети у Стојановић 2003.

Симовић и Бећковић у почетним стваралачким фазама били прилично изложени – у којима се на семантичкој подлози идеје оглашене речима: „Под земљом ће се наставити трајање започето / О све што прође вечност једна бива” (1997: 50), гроб не замишља као место коначног људског нестајања, већ као тачка својеврсне симбиозе човека и цвета, час успостављања тајновите заједнице духа и биља, односно моменат сусрета и мистичног спајања егзистенције и вегетације:

Биљна лепото дуго невидљива у семенци удаљена  
Нашла си под земљом моју главу без тела што сања  
истински сан  
[...]  
Зелени микрофону мога подземног гласа зово (110).

Премда људски дух у поетским световима Љубомира Симовића и Матије Бећковића опстаје на позорници живота и након потпадања под сенку смрти, представе о загробној егзистенцији ни код једног ни код другог песника неће бити прожете визијом трансценденције или идејом о постојању метафизичких светова. Док се у Симовићевим лирским представама о смрти читава присуство различитих слојева фолклорне традиције, пре свега идеја о цикличном устројству природе и из ње производећи анимистички доживљај посмртних метаморфоза, слика загробног постојања је код Бећковића обележена динамиком телеолошки неодређеног кретања и сугестијом бесциљности: „Тетовирам земљом овде доле / Живим без разлога и икакве школе”, док биље, у одсутности божанске инстанце или било какве друге сотериолошке фигуре, делимично преузима улогу својеврсне катарзично-сублимативне силе: „Биљко чији корен мртве искористи / Од властитог ме ђубрета очисти” (2013: 14). Раставши се од властите плоти, али остајући у оквирима материјалног света, дух се, потпомогнут перцептивном снагом цветова, у Бећковићевом лирском универзуму преображава у неку врсту магловите и нејасне подземне ауре саживљене са вегетацијом и елементарним ритмовима природе. Ваљало би нагласити и то да у подземном бићу Симовићевог субјекта преовладава жал за непроживљеним телесним задовољствима и снажно осећање еротске суспрегнутости, док се у Бећковићевој лирској фантазији – како сведоче стихови: „Сад имаш уста пуна земље, а у духу / слику птице која цвета у ваздуху” или „Видеће се под земљом каква ми је машта / У иловачи као папрат отиснута” (23, 35) – загробним животом људског и песничког духа, лишеног чулних осета, а приклоњеног егзистенцији биља, распростире још једино, еминентно поетска: моћ имагинирања. Разлози због којих је при певању о постхумним облицима постојања старији песник у први план истурао проблем еротског искуства, а млађи, бавећи се истом темом, био заокупљен првенствено феноменом имагинације, могли би происходити из чињенице да је Симовић питању смрти приступао унутар шире, пацифистички интониране, заинтересованости за рат и несрећне судбине младих војника што су живот изгубили не стигавши ни да га окусе, док су садржаји Бећковићеве визије загробног света били условљени лирско-рефлексивном опчињеношћу парадоксалном природом песничке егзистенције.

### 3.6. Циклус љубавних песама – лирска хроника једног нестајања

Разликујући се од претежно метапоетски оријентисаних песама прва три циклуса збирке, завршни одељак *Метка луталице* у потпуности је, како и наслов „Она

коју волим” наговештава, посвећен љубавној тематици и значењској слојевитости интимних осећања. Централно место овог циклуса заузимају раније објављени, књижевнокритички прихваћени, а у ширим круговима читалачке публике веома популарни стихови *Вере Павлодољске*, док се остале песме, иако међусобно разноврсне, по својој духу и карактеристичној лирској дикцији указују као својеврсни поетички деривати Бећковићеве прве велике љубавне поеме.

Основни тон песама „Оне коју волим” задат је гласним и непосредним, а каткад и декламаторски настројеним, обраћањем предмету љубавне фасцинације, при чему је темпо унутрашњег композиционог развоја диктиран динамичном сменом слика што, чини се, спонтано навиру из *усијане* главе размаштаног песничког субјекта који, *задихан* и обузет еуфоричним расположењем, „Са крвним зрнцима која сврбе и голицају / И венама до врха напуњеним динамитом” (2013: 49), жури да истог трена изрази или дочара оно што му се рађа у срцу и роји у мислима. Плаховитост и вербална еруптивност које су, подстицане младалачком енергичношћу и непредвидљивим праскањима унутрашњег живота, карактерисале „Пусту песму” или „Иживљаторске сонете”, у завршном циклусу *Метка луталице* су конкретније артикулисане превођењем у домен љубавних осећања и употребљене као семантичка потпора оригиналности једног удварања:

Волите ли јаке младиће девојчице  
Гравиране снаге сланим сунцем  
Са срцем у колу струје који могу  
Да неутралишу електричне шокове  
Са радиоактивним очима и мозгом  
[...]  
Ако волите померене снаге и негативна чула  
Дуге тунеле избушене главом  
Кроз каменоломе и кроз грмљавине  
возове који јуре из срца и успомена  
Младиће који пуше живце пију струју  
или желите знати колико могу да викнем  
У кањону Таре код Колашина (49, 50).

Лирско Ја се, како видимо, идентификује са младићима што изнутра кипте од сирове снаге, а у спољашњем се свету обзнањују необичним и ексцентричним гестовима, који служе завођењу, а проистичу из наглих пражњења притајених еротско-либидинозних набоја. Реч је, дакле, о једној динамичној и експанзивној субјективности која, не признајући ни своје ни туђе границе, жели да се успиње високо и слободно распростире читавим светом.

Премда је „Удварање у Колашину”, којим последњи циклус започиње, од почетка до краја изведено апострофирањем драге, у првом плану ове љубавне песме не налази се девојка којој се субјект удвара, већ младићи о чијим необичним особинама у њеном присуству говори. Кад се, међутим, узме у обзир и то да момци „Који не знају како ће изићи из света али знају / Да поседују моћ хипнозе и моћ фикс-идеја” не представљају, како је наговештено стиховима: „Ако волите [...] / Младиће о чијим сам судбинама певао / Чије чело тражи један метак луталица”, групу којој песничко Ја припада, већ само метафоричку мултипликацију субјекта, односно синегдоху лирског појединства, онда нам се „Удварање у Колашину” – због тога што је са хоризонта егоцентрички конципиране поетске осећајности у значајној мери потиснут лик драге – указује не само као несвакидашња љубавна песма већ и као својеврсни облик песничког аутопортрета.



Међутим, у осталим песмама циклуса, а нарочито унутар поеме насловљене „Маленькая Верочка”, не само што ће главни семантички нагласци скоро у потпуности бити посвећени дочаравању лепоте и заводљивости вољеног женског бића већ ће се, под силовитим дејством љубавног искуства, одиграти темељни преображај лирске субјективности. Зачетак наречених процеса могао се наслутити већ у начину на који је Бећковић стилизовао и у ткиво модерне песме инкорпорирао класичан петраркистички мотив првог погледа:

Та жена тај гигант та држава у држави  
Кад сам је први пут видео рекао сам:  
Ето како треба да изгледа престоница једне земље  
Која остаје без светла када она склопи очи. (56).

Тренутак првобитног сусрета је хиперболизован и упризорен као час рађања субјектове непролазне фасцинације, моменат фаталног сусрета са жуђеним идеалом, то јест као егзистенцијално прекретна тачка од које је судбина поетског Ја неповратно променила своју путању. Међутим, оно што се лирским бићем испрва разлило милином љубавне опчињености, врло брзо се претворило у кобно осећање не само емоционалне зависности, већ и својеврсне животне потчињености:

Ја не знам за друго небо сем њеног кишобрана  
Кад ме она воли не знам од чега живим  
Не једем, заборављам да дишем и врло често умирем  
високо у небу сетим се да не умем летети  
Не знам како сам горе доспео и падам као у сну  
Прођем главом кроз зид и видим да сам погрешно  
Ал све је касно и не може се исправити (57).

Из песничког Ја, како видимо, постепено чиле снага и самоувереност оног енергичног младића што је некад поседовао *моћ хипнозе* и *главом бушио каменоломе*, а за собом остављају дубоки унутрашњи немир испољаван множином ирационалних и екстатичких кретања, која лирско биће, свладано љубавним жаром, чине слабашним, неслободним и егзистенцијално дезоријентисаним.

Нимало не чуди што је Бећковићевом песничком субјекту – чију изражајност осим повишеног тона и убрзаног темпа излагања одликује и жеља да се триковима елоквенције, поигравањем језичким обртима и низовима оригиналних метафора читалачка пажња привуче и освоји – хипербола једно од поетички дражих стилских средстава. Овај поступак најпре је био заступљен у песниковим покушајима својеврсног лирског аутопортретисања – односно у описима јаким младића што могу да изведу „спортски програм / Летећи икс минута кроз ваздух и кроз памет / не помичући се с места” (2013: 49), са којима се песничко Ја поистовећивало – али је, упоредо са премештањем фокуса са субјекта на вољено биће, постао главна фигура дочаравања разлога дубоке поетске фасцинираности ликом драге.

Гомилањем хипербола субјект је испољавао адоративан однос према природи девојке у коју је заљубљен: „Има једна земља велика као њена трепавица / Та неосвојива Русија коју је пак лакше освојити / Од њеног пољупца који ми је послала телефоном”, али је истовремено, откривајући самопоништавајуће наличје љубавног искуства, прекомерно умањивао властиту вредност: „Јер ја сам рођен са много више прљавштина / Но што их је она имала у животу” (56). Реч је, дакле, о једном од очигледних симптома процеса који ће, упоредо са све већим узрастањем женског лика на обзорју песничког доживљаја, резултирати субјектовим постепеним егзистенцијалним расипањем и, у

коначници, потпуним губљењем идентитета. Наиме, у наставку исте песме, сачињене од више засебних целина, субјект ће, лишен осећања самоутемељености и духовне суверености, стихом „Ја живим да бих објаснио нашу везу” огласити властиту животну подређеност односу у који је ступио, а потом исказом: „И језик смета да кажем шта хоћу / Повраћам камење и пијем мастило” (58, 59) посведочити да су му – можда управо као последица нестајања унутрашњих упоришта – утрнуле моћи изражавања. Пребивајући у универзуму нестабилних пропорција и променљивих координата, јер: „Како је она путовала померао се и центар света / Померала се њена соба која не излази из моје главе”, лирски субјект се, на врхунцу подвлашћености непредвидљивим ритмовима кретања другог бића, на позорници живота више не обзнањује сјајем хиперболизоване властитости, већ дискретно помаља мрким корацима туђе сенке: „Те ноћи сам неколико векова стрепео за ту жену / Ту жену са две сенке / Од којих је једна мрачнија и носи моје име” (62, 63).

У стиховима „Левог срца” путања растакања лирске субјективности не само што се наставља, већ задобија и радикалнији вид. Обећањем „Постаћу прашина ако волиш прашину / Ти која ме туђим именом зовеш” (65) изречена је спремност песничког Ја да самопоништење понуди као доказ апсолутне љубавне привржености, у чему би се могао препознати преображај оне у првим циклусима збирке предочаване метапоетске логике према којој песничко стваралаштво троши човекову животну супстанцу, у својеврсну законитост љубавног искуства што налаже да упоредо с растом осећања заљубљености субјективност све више ишчезава. Међутим, завршни такт љубавном опијеношћу мотивисане егзистенцијално самопотуруће метаморфозе обелодањују патетично-сладуњави стихови: „Долази пролеће и једну праву даму / Нико не може замислити без пудлице / Стави ми огрлицу око врата и води ме” (66), којима лирски субјект, готово сладострасно уживајући у потпуној предаји другом, на пламени олтар заљубљености, као последњу жртву, полаже властито достојанство. Последњим циклусом *Метка луталице* јесу сабране Бећковићеве песме љубавног надахнућа, али је у њиховим стиховима могуће прочитати и, слободније речено, лирску хронику једног нестајања.

#### 4. Тако је говорио Матија – слутње поетичког преокрета

##### 4.1. Опречне оцене текуће књижевне критике

Објавивши 1965. године збирку *Тако је говорио Матија*, Бећковић није начинио битнији искорак из свог дотадашњег поетичког оквира, али лирски проседе јесте у незанемарљивој мери прожео новим стваралачким акцентима. Насловом је несумњиво алудирано на знамениту књигу Фридриха Ничеа *Тако је говорио Заратустра*, али овај песников поступак није био мотивисан постојањем стварних значењских веза између поетске објаве и филозофске литературе (в. Јовановић 1965: 450), већ Бећковићевом помало шеретском жељом да насловну формулацију свог новог дела онеобичи језички се поигравајући једном општепознатом књижевном референцом. Текућа критика је у називу ове збирке – који је доживљен као „дрска парафраза” и „изазовна провокација” (в. Милорадовић 1965: 9; Калезић 1965: 5) – препознавала и призивку библијске изражајности, али и могућу асоцијативну спрегу са Јесењиновим стиховима: „Нећу се препаста погибије, / ни копља, ни стреле, ни ножа. / Тако говори по Библији / пророк Јесењин Серјожа” (Калезић 1965: 5).

Одбијајући као неоснован сваки покушај трагања за дубљим духовним сродностима Бећковићевог и Ничеовог дела, Рашко Јовановић је нагласио да наслов збирке сасвим одговара њеној поетској садржини, због тога што:

субјективан тон ове поезије, могло би се чак и рећи – песникова загладаност у самога себе, његова занесеност самим собом, опчињеност својом личности, али и страсна и необуздана ангажованост за очување сопствене индивидуалности и слободне и потпуне аутохтоности свог поетског израза – чине основно обележје Бећковићеве нове књиге. (1965: 450).

Имајући у виду да су насловним исказом заиста наговештене песме проткане нитима не само егзистенцијалне већ неретко и поетичке самозагладаности, ваљало би посебно истаћи да је реченицом: „Тако је говорио Матија” указано на садржај и начин говорења који припадају прошлом времену. Отуда је Мирку Ковачу ова књига, више него на сведочанство песникове прекомерне заокупљености самим собом, заличила на „тужан, мучан епитаф, нешто што је изумрло, што је сад тек једна успомена”, јер „опјевава нешто што сасвим нестаје” (1965: 9). Сагледана у светлу крупних промена које ће Бећковић на самом почетку седамдесетих година огласити штампањем поетички преломне књиге *Рече ми један чоек* (1970), збирка *Тако је говорио Матија* задобија, условно речено, улогу дела којим је аутор симболички окончао минуло доба властитих књижевних почетака, самерио му уметничке домете и потом га, уздајући се у моћ памћења, препустио матици прошлог времена. Једноставније казано, чини се као да је песник, одредивши се за овако сугестиван наслов своје треће збирке, покушао да дефинитивно семантички заокружи ону поетску целину од које ће се ускоро поетички растати.

Премда збирка *Тако је говорио Матија* није само изазвала велико интересовање како читалачке публике тако и књижевне критике, већ била проглашена и песничким догађајем сезоне, а њен аутор уврштаван у водећа имена савремене српске поезије (в. Калезић 1965: 5; Ковач 1965: 9), и хваљен због, с једне стране, смелости да буде исповедно искрен, а са друге, лирски посведочене моћи да се иронијски подсмехне

„разним ситуацијама и свему осталом па и поезији самој” (в. Јовановић 1965: 450, 453), о укупној вредности нове књиге Матије Бећковића могле су се неретко чути и изразито неповољне оцене, изрицане каткад нескривено оштрим тоном књижевнокритичког незадовољства.

Критичари су Бећковићу, осим „плитк[е] публицистик[е], прозн[е] наративност[и] општих погледа и недовољно изграђен[е] полемичност[и]” (Калезић 1965: 5), понајвише замерали пренаглашену субјективност која је, преобразивши се у егоцентричност, солипсизам и нарцисоманију (в. Глушчевић 1965: 18; Антонијевић 1966: 634; Стамаћ 1965: 571), песника одвела ка „самохвалисању рекламерске природе” (Тутњевић 1966: 83) и резултирала сужавањем песничког видокруга и поетско-сазнајних оквира песме, што је, како истиче Милан Влајчић, више користило „личној сујети но поезији” (1965: 6).<sup>86</sup> Владајућем књижевнокритичком мишљењу о Бећковићевој новој књизи опирали су се једино Павао Павличић и Перица (Перо) Зубац, који – оптужујући друге критичаре за инерцију „при читању и оцјењивању поезије, помањкање воље да се један несвакидашњи начин изношења мисли схвати и прими” – у поетском егоцентризму нису видели нарцисоидност нити осећање премоћи над светом, већ жељу субјекта да се осами или „идентифицира са човјеком уопће” (Павличић 1965: 9; Зубац 1966: 12).

Осим поменутих поетичких обележја, текућа књижевна критика је, реагујући на садржину збирке *Тако је говорио Матија*, у карактеристична својства Бећковићевог песничког идиома убрајала још и комуникативност, лакоћу стиха, благу реторичност са призвучима патоса, изразиту непосредност говора (в. Зубац 1966: 12), затим склоност ка вербализму и жаргонским изразима (в. Калезић 1965: 5), хумористичност, реторску духовитост, цинизам, као и побуну „против свих конвенција које би да пригуше његову младост” (Крњевић 1965: 9). У поетичкој хетерогености Бећковићеве нове књиге уочавана су песникова мање или више дискретна угледања на Владимира Мајаковског, Сергеја Јесењина, Јевгенија Јевтушенка, Радета Драинца и Тина Ујевића (в. Калезић 1965: 5; Мирковић 1965: 11; Стамаћ 1965: 570).

Међутим, проматрана у перспективи Бећковићевог укупног поетичког развоја, важност ове збирке не огледа се, парадоксално, у томе којих је поетских утицаја било више, већ којих је било мање. Наиме, већ је Богдан А. Поповић одмах по објављивању ове књиге приметио да се песникова „лектира знатно проширила” и да је – што је стваралачки још важније – аутор чврсто одлучио „да не допусти њену доминацију”, због чега „Миљковићева метрика, начин прављења метафора, ритам, игра вербалним парадоксима сад служе у полемичке сврхе и нису, тек тако, преузете вештине” (1965: 4). Оцртана путања песникове постепене еманципације од неосимболистичке парадигме – која није била изведена наглим заокретом и потпуним одбацивањем доскора блиских

---

<sup>86</sup> Међутим, с највећим негативним набојем и необичном жестином о збирци *Тако је говорио Матија* писао је Анте Стамаћ. Напустивши не само узусе пристojног књижевнокритичког изражавања већ и границе доброг укуса, хрватски критичар је на страницама загребачког часописа *Разлог* најпре истакао следеће: „И тако, Матија, говори, говори, говори, брбља, римује, мути, час као мали плакави деран час као свеprisутни фразер, буса се у прса, надмеће се и јуначи, прси се готово као Јевтушенко, слаже двостихе, гњеви се и лупа и лупета ни због чега, стопут спомиње стихове у којима су најбитније ријечи ’Матија Бећковић’ пече се на ватри својих властитих бедастоћа, спушта се у бунар своје властите подсвијести и бесвијести и несвијести и пресвијести, и за све то мисли да је особито значајно. А све је заправо једноставно: жалосно и досадно”, да би потом и закључио: „Нема ствари која не упућује на своју бит. Бећковићевој поезији бит је непосредно говорење глупости” (1965: 570–571).

стваралачких принципа, већ постепеним преласком из подражавалачког у полемички тип односа према миљковићевском поетском наслеђу – али и последично приближавање „начину певања који је у својим првим песничким збиркама *Моћ говора* и *Градилиште* само коју годину пре изградио Брана Петровић”, навели су Марка Аврамовића да *Тако је говорио Матија* назове Бећковићевом првом потпуно самосвојном песничком књигом (2012: 430). Ова збирка се, упоређена са *Метком луталицом*, заиста указује као поетички зрелија и самосвојнија лирска објава, али у компарацији са потоњом књигом *Рече ми један чоек* ипак сведочи да 1965. године Матија Бећковић стваралачки још увек није био досегао пуну меру властите поетске аутентичности.

#### 4.2. Да ли је Матија Бећковић естрадни песник?

Најосетнија промена до које је у критичкој рецепцији након књиге *Тако је говорио Матија* дошло уочава се у чињеници да је уз Бећковићево име – мада су се таква поетичко-вредносна одређења јављала и раније – дефинитивно срасла етикета естрадног песника (в. Мирковић 1965: 11; Милорадовић 1965: 9; Влајчић 1965: 6; Ређеп 1965: 434; Стамаћ 1965: 569; Антонијевић 1966: 632). Овакво интерпретативно гледиште касније ће се из текуће критике преселити у историју књижевности, будући да ће Предраг Палавестра – слично као и Јован Деретић (в. 2007: 1176) – описујући правце Бећковићевог сазревања нагласити да је објављивањем збирке *Тако је говорио Матија* песник „избио на чело невелике, али гласне групе естрадних песника, чије се присуство више осећало у јавном животу него у књижевности” (2012: 231). Будући да је реч о једном прилично нејасном и семантички растегљивом естетском појму, који је у књижевнокритичким написима шездесетих година двадесетог века често употребљаван провизорно, а неретко и сасвим паушално и произвољно, неопходно је запитати се која су то тачно поетска својства навела критичаре да у Бећковићевој поетичкој физиономији са сигурношћу препознају црте естрадизма?

Како Анте Стамаћ наводи, естрадна поезија је име „добила по француској ријечи 'estrade', што значи подиј, повишено мјесто, а настала је као продукт разних књижевних вечери, митинга, прослава, мимохода, конференција, свечаности, продукција” (1965: 569). Међутим, естрадност је, мада се на први поглед не чини тако, прилично сложен естетски феномен, најпре због тога што су му, историјски гледано, значење и вредносни предзнак били условљени ширим културно-уметничким оквирима и идеолошким контекстима у којима је био коришћен. Када је Маларме, у доба рађања модерног песничког језика, желећи да читалачку публику сведе на уски круг књижевних посвећеника, семантичку непрозирност стихова поимао као „заштиту од непожељне популарности” (Фридрих 2003: 128), пред симболистички оријентисаном поезијом надвила се опасност да, крећући се стазама деперсонализације и све израженијег затварања у сопствени унутрашњи свет, доспе до херметизма, односно до тачке у којој се пред читаочевим оком песма не обзнањује ничим другим до лицем тајне. Супротност овлашно описаном и сасвим поједностављеном развојном луку поетске модерности представља поезија заснована на комуникативном језику, која, јачајући везе између субјективне лирске инстанце и песничког емпиријског Ја и повлађујући укусу мноштва, настоји да продре у што шире слојеве читалачке публике, излажући се тиме ризику да, истањивши потку своје уметничке супстанце, доспе до естрадности, односно тачке у којој се пред читаочевим оком песма може појавити само значењски транспарентним

језичким телом лишеним сваке тајне. Естрадност и херметизам се у једном начелном и апстрахованом смислу указују као крајности двају оштро супротстављених стваралачких кретања, као завршни моменти међусобно опозитних поетскојезичких процеса, којима се, с једне стране, доказује да је поетичка тежња аутора на радикалан начин остварена, али да је, с друге, поезија, у коначници, ипак на губитку.

У оквирима развоја српске послератне поезије обележје естрадности најпре је приписивано представницима социјално ангазоване лирике, то јест песницима такозваног пругашко-кубикашког заноса, због тога што су стихове својих политички инструментализованих, а званичним оптимизмом државне обнове и изградње надахнутих песама изводили јавно, односно паролашки гласно рецитовали пред масама (в. Палавестра 2012: 189, 197). Међутим, шездесетих година естрадном ће бити названа генерација песника који су се, засићени херметизмом и хипертрофираном интелектуалношћу, побунили против такозваног кабинетског схватања поезије, а затим, засновавши властити поетски језик на комуникативности и подилазећи укусу ширег круга читалачке публике, желели да у свету масовних медија стекну популарност и досегну публицитет спортских, певачких и глумачких звезда (в. Лукић 1973: 139, 152–153).<sup>87</sup> За разлику од првог послератног песничког нараштаја, естрадни карактер у стваралаштву ових песника није споља подстицан идеолошким разлозима, већ је изнутра мотивисан самосвојним поетичким аспирацијама.

Можда је најпотпунији портрет естрадног песника исцртао Божо Вукадиновић када се, пишући текст о библиофилском издању *Вере Павладољске*, кратко осврнуо на поједине феномене савременог књижевног живота (в. 1962: 16). Према мишљењу овог критичара, естрадност не проиходи само из песникове поетике и личног понашања у јавности, већ и из односа који према њему имају издавачке куће, новине и часописи. Реч је, дакле, о сплету различитих релација које у заједничкој резултанти једној популарној песничкој фигури обезбеђују ореол естрадне важности. Такви ствараоци су у раној младости и без стварних уметничких заслуга стекли завидан књижевни углед, што их је, побудивши им жељу за брзим успехом, учинило самопоузданим, гласним и наметљивим. Они позу уклетих песника користе да би оправдали своје боемске навике и сакрили чињеницу да им само кафански заноси ослобађају говорну моћ. Најдража стилска средства су им пароле и хумористичне досетке, којима поетске вечери претварају у сценске наступе, а књижевност – демистификујући песнички позив и депатетизујући природу стваралачког чина – уводе у широко поље забаве и разоноде. Естрадне песнике, према схватању других аутора, одликује и то што „прилазе поезији без оних великих и свеобухватних амбиција карактеристичних за њихове очеве, они воле игру и умеју да се играју” (Цацић 1996: 375–376), „баратају речима које су иначе у сталном оптицају” (Влајчић 1962: [4]) и радо се баве „’усијаним темама’ садашњег времена” (Станојевић 1982: 27).

Као кључне разлоге који књигу *Тако је говорио Матија* чине естрадном поезијом, представници текуће критике наводили су Бећковићево гаменско расположење (Антонијевић 1966: 633), одбацивање песимизма и презирање интелектуалног искуства, а нарочито песникову „потребу за јавним исповиједањем” (Крњевић 1965: 9), односно жељу „да се допадне, да се наметне, да [...] довикне своју личну срећу или несрећу и да

---

<sup>87</sup> У ову генерацију, свестан условности таквих подела, Света Лукић убраја Матију Бећковића, Бранислава Петровића, Виту Марковића и др. (1973: 152).

поред местимичних буфонерија ипак сачува озбиљност и аутономност песничког става” (Мирковић 1965: 11). Називајући аутора *Вере Павлодољске* једним „од најгласнијих имена наше савремене поезије”, Драшко Ређеп истиче да се:

Његова брискантна, жива, духовита реч јавља на страницама високотиражне штампе једнако као и у ексклузивним књижевним часописима, а његово име, окружено ореолом свакодневне, неговане рекламе, постаје синоним за естрадни, многобројнима намењен песнички знак. У читавом случају *Бећковић* свакако има пренаглашене, до пароксизма доведене жеље да се буде чувен, саслушан, упамћен, као што има и непорочне, чиле лепоте усмењаштва које се прелива у пламеним тоновима једне понесене речитости којој је тесно на хартији (1965: 434).

Василије Калезић ће – незадовољан што песнички догађаји задобијају обележја издавачког самопромотерства – Матију Бећковића упозорити да, постајући миљеник широке читалачке публике, себе излаже ризику да буде упамћен само по „шармантно-педантном лику са телевизијских екрана, по козерско-ироничној бриткости речи са стубаца вечерње штампе и инвентивној дијалошкој размени жаока у непосредним разговорима” (1965: 5).

Критичари који су естрадност употребљавали као ознаку што им омогућава да теоријски оправдају популарност Матије Бећковића, али да му притом оповргну или делимично оспоре уметничку вредност, несумњиво су посведочили извесну меру своје интелектуалне сналажљивости, као и одсуство способности за дубље и свестраније схватање савремених књижевних феномена. Више дескриптивним, а мање вредносним значењима термина „естрадно” користили су се стрпљивији и промишљенији критичари, који су нове литерарне појаве, чувајући се опасности књижевноарбитарске ароганције, настојали да сагледају како у ширим оквирима културних актуелности тако и у сложенијем контексту општијих поетичких кретања, не би ли уметничку новину потпуније разумели пре него што о њој донесу коначни естетски суд.

#### **4.3. Између воље да се зна и смелости да се буде: лирски субјект Матије Бећковића**

Збирка *Тако је говорио Матија* састоји се из три ненасловљена циклуса песама. У првом и трећем преовладава дух субјектове ауторефлексивне и метапоетске запитаности, док је средишњи одељак у целини посвећен љубавним темама. Сасвим у духу *егоцентричног* наслова књиге, први композициони сегмент започиње песмом „Матија Бећковић”, чијим је називом фикционализовано песниково име и презиме, а стиховима испољена субјектова потпуна заокупљеност мноштвом међусобно контрадикторних чинилаца сопственог унутрашњег света. Распет крајностима које у себи осећа, лирско Ја ове песме – користећи се трећим лицем једнине као граматичким показатељем жеље за самообјективизацијом: „Матија Бећковић – суза или мина / пут што себе прави или воз без шина” (1965: 9) – покушава да побрајањем егзистенцијалних недоумица спозна или макар делимично расветли наслућену сложеност властите природе.

У семантички опозитним метафоричким ознакама са којима би песничко биће – пребивајући у стању „сталне напетости и неодређености” (Милосављевић 1995: 162) – потенцијално могло да се идентификује, није тешко препознати почетну и завршну тачку оног дугачког пута који је, трпећи драматичне преображаје, субјект претходне

Бећковићеве збирке већ прешао: од силовитости младића што кипти снагом до непостојане сенке једне жене, од песника у чијем срцу почива звер до човека који сирочету пронађеном у срцу брише сузе. Напор лирског саморазумевања додатно усложњава чињеница да значењски језгровите метафоричке аутодефиниције око којих се поетско Ја двоуми – попут *пута што себе прави* и *воза без шина, грома свезаног у ланце* и *хладне ватре у грудима стене* – нису само смисаоно диспаратне, већ су и, сагледане појединачно, очуђене бременом инхерентне парадоксалности. Стога је позиција аутореклексивно расположеног субјекта утолико тежа, јер чак и кад би успео да разреши почетну дилему и определи се за једну од супротстављених могућности, не би доспео до жуђеног самопознања, већ само до непосреднијег сусрета са иманентним егзистенцијалним противречјем.<sup>88</sup>

Уколико је биће испуњено контрадикцијама, а субјект заокупљен неразрешивошћу унутрашњих антиномија, онда насловом песме није само истакнуто име песничког Ја, већ и указано на једино неспорно знање које лирска инстанца о себи има. Такође, будући да између потенцијалних егзистенцијалних самоодређења влада искључни однос: *или–или*, субјективност није и не може бити средишња тачка једног широко постављеног распона, већ само свест што је трајно запитана над супротностима које у себи наслућује.

Не успевши да низањем различитих антитеза дубље проникне у истину свог бића, лирско Ја, загледавши се у непознаницу будућег времена, изриче нову неодумицу: „Хоће ли он бити слабић на мукама / Сме ли он да стане на трг и јауче / Док светови у њега сав свој бес изруче” (9). Одговор на основно питање ове песме, које гласи *ко сам ја?*, песнички субјект покушава да пронађе – што ће бити карактеристично и за песму „Кад бих знао да бих се поносно држао” – одговарајући на питање *ко бих ја у граничној ситуацији био?* У сржи обеју песама пребива логика самопознања према којој жеља субјекта да спозна самога себе нужно подразумева и прихватање ризика да на крају открије како већ јесте управо оно што није желео да постане. Отуда стихови „Матије Бећковића” и „Кад бих знао да бих се поносно држао” на својим најдубљим тачкама откривају да се до властите егзистенције не досеже *вољом да се зна* него *смелошћу да се буде*.

Међутим, у завршном дистиху тоналитет песме се нагло мења, јер градативни раст егзистенцијалних дилема бива изненада релативизован једном оптимистички интонираном поентом: „Баш је њега брига бар је њему лако / Све је оживело чега се дотако” (9). Незадовољан свршетком песме, која није, како је очекивао, врхунила сублимацијом „мучења и патње, узлета и бола”, Василије Калезић је критичарски одвећ строго истакао да песник у завршним редовима „пада у језичку несигурност израза и у лаку, самозадовољну, безбрижну, скоро кичерску разметљивост јефтином утехом” (1965: 5). Моћ поезије да ствара, али и да, готово божански, оживљава, завршним дистихом песме предочена је као сила довољно снажна да тежину постојања надомести лакоћом креације. Премда је Николи Кољевићу субјектово поистовећивање са „даваоцем живота” деловало „више убеђено него убедљиво, и више опијено собом него

---

<sup>88</sup> Премда Бећковић до краја песме не открива да ли је субјект суза или мина, поједини књижевни критичари се, насупрот аутору, одговарајући на то питање нису премишљали. Наиме, Звонимир Голоб сматра да је поетско Ја, промотрено у контексту читаве збирке, несумњиво ватра и мина (1965: 4), док је Перица Зубац уверен да ће време показати да Бећковићев субјект није ни мина, ни бомба, ни тренутни блесак, већ „пре свега, једна чиста, горка суза поезије” (1965: 9).



демијуршки” (1978: 237), Александар Јерков песничко Ја пореди са некаквим полубогом или миљеником богова, чије је „оживљавање свега чега се дотакне”, насупротив несрећном краљу Миди, „потврда снаге која уноси живот у свет” (1995: 97). Када се, међутим, садржина финалне поенте самери са значењем свих стихова који јој претходе, увиђа се да песма, сагледана у целини, поручује да поетска егзистенција најинтензивније обитава у пољу дотицаја два наизглед супротна, а заправо комплементарна искуства: смелости да се страда и моћи да се оживљава.

#### 4.4. „Доста је било” – бунтовни глас аутопоетичког преврата

Једно од аутопоетички најзначајнијих лирских остварења не само збирке *Тако је говорио Матија* него и читавог дотадашњег Бећковићевог опуса представља повишеним тоном испевана, бунтовничким расположењем надахнута и превратничким духом насловљена песма „Доста је било”, у којој лирски субјект већ првим стиховима подиже глас против потчињавања споља наметаним или сопственом вољом поунутрашњеним поетским конвенцијама (в. Поповић 2002: 28; Петровић 2012: 195), а потом једним лапидарним метафоричким исказом наговештава основицу будућег стваралачког програма: „Доста је било римованих песама! / Упрљајмо се речима као деца трешњама.” (1965: 11). Римованим песмама овде, разуме се, није упућено само на, старинским речником казано, слик и срок, односно поступке звучног усклађивања речи и стихова, већ на нешто знатно шире и сложеније: свест о истрошености једног поетскојезичког искуства. Судајући на основу онога што му је у наставку песме супротстављено, ово поетички превазиђено искуство проистиче из недовољно проживљеног, односно извештаченог, дакле књишког или литерарно патвореног односа према речима и песничком стварању.<sup>89</sup> Отуда стих „Упрљајмо се речима као деца трешњама” (11) задобија смисао хеуристичким ентузијазмом обузетог аутопоетичког апела, којим се оглашава нови однос према језику, у чијем темељу почива жеља за обновом невиности првобитног доживљаја света, непомућено поверење према природи, мудра наивност непосредног додиривања речи и слобода потпуне преданости безазленој спонтаности језичке игре. Није ли и Љубомир Симовић, истакавши да песма обитава не само *после* речи: кад се оне забораве, него и *пре*: кад се речи не знају, сугестивно указао да је управо време пре познања језика, односно доба такорећи детиње језичке чистоте једно од природних станишта поезије?<sup>90</sup>

Упутивши и себи и другима поетички знаковити позив: „Упрљајмо се речима као деца трешњама” (11), субјект је испољио поетскостваралачку жељу за успостављањем изворног и спонтаног, али до материјалне пуноће и чулне интензивности доведеног

---

<sup>89</sup> На овом месту намеће се питање како разумети чињеницу да је поетичко-превратнички раскид са римованим песмама песник изрекао у збирци већим делом сачињеној управо римованим стиховима. Различити путеви тумачења могли би се дотичати: констатације о не тако ретком несагласју између метапоетских порука и иманентне поетике; претпоставке о постојању Бећковићеве поетичке аутоироније; или, пак, интерпретативно-хипотетичке тврдње да се лирски глас обзнањен песмама слободног стиха разликује од поетског субјекта израженог у метрички конвенционалнијим формама. Наведене недоумице убедљиво сведоче о сложености раних Бећковићевих песничких поступања, која су обележена поетичким еклектицизмом и, неретко, унутрашњим контрадикцијама.

контакта са живим и пунокрвним *телом* језика. Наречена метапоетска замисао, постајући трајније обележје Бећковићевог певања, задобиће у стиховима песме „Дишем ваздух птичјим крилима замућен” – која припада завршном циклусу ове књиге – нешто конкретнију аутопоетичку атрикулацију: „„Шта је то што ја у песмама хоћу / Хоћу да речи у њима цвокоћу / Да врела комина у њима превире” (55). У овим метафорички сугестивно исказаним поетским хтењима оцртана је, како видимо, тежња за досезањем свежине и силовитости једног животношћу испуњеног песничког језика, чије се речи, очувавши језгровитост смисла и духовну пуноћу, свету обзнањују снагом пресне материјалности. Поетички идеал отуда постаје језик који је тензија сабраног унутрашњег богатства учинила чулно осетним, те се субјект са феноменом *оваплоћене* песме може упустити у разнолике видове непосредних, али егзистенцијално дубоких односа: „Мазим те, песмо, грејем, премештам те / Постим, себе кудим, живим те, маштам те / Милујем ти речи као груди голубије / Чачкам ти душу док ме не убије!” (55).

Тумачећи идеју младог Бећковића о речи перцептибилној попут појава објективне стварности, могло би се с довољно разлога и према принципу својеврсне херменеутичке аналогије, поновити управо оно што је Бранко Миљковић учинио интерпретирајући поетску чежњу Стевана Раичковића „за речима које не би биле мање стварне од онога што значе” (1972: 116): препознати поигравање са поетичким рецидивом малармеовског поистовећивања бића и речи, односно изворно симболистичког онтичког схватања песничког језика, јер је „Маларме у поезији први реч и осет издигао до предмета. Речи нису ознаке ствари, већ ствари саме у својој актуелности” (Миљковић 1972: 226).<sup>91</sup>

У наставку песме „Доста је било” читалац се сусреће и са другим поетичким чиниоцима Бећковићевог песничког манифеста:

Разговарајмо о свему, а о свему једино и удем  
говорити.  
Употребимо све речи јер је сан сваке речи да буде  
употребљена (11).

Најпре би се у позиву на разговор, дакле слободну размену мисли, могло увидети песничко одмицање од неосимболистима блиског поетског херметизма, односно испољавање тежње за комуникативнијим облицима лирског изражавања, док се у неправом објекту „о свему” без сумње учача наговештај стваралачког раскида „са повлашћеним песничким темама” (Аврамовић 2012: 433), то јест јасно препознаје артикулација ауторовог порива за проширењем мотивског регистра песама. Будући да је за разговор *о свему* неопходно имати слободу коришћења *свих речи*, ширењем тематских оквира певања проузроковано је и отварање Бећковићевог изражајног стила ка новим и

---

<sup>91</sup> И у Сивовићевом раном песништву, подсетимо се, осећању семантички потрошених и поетски згаслих речи супротстављена је аутопоетичком жудњом прожета фантазија о речи већој од језика, која је исувише сирова и снажна да би била подвлашћена писмом и записана, која је одвећ животна да би остала апстрактна, и чијој природи више од звука и словног знака приличи материјална форма или телесни облик: „о како да ми дође реч снажна и сирова / ко дрво као извор ко ђубриште што кисне / реч коју не могу да обележе слова / што греје као светлост што као камен притисне / да је у устима осећам као залагај меса” (1958: 13). С једне стране, суштина тражене речи остаје недоступна лирском изрицању, али подлеже посредном назначивању одлика њене природе кроз поређења, док са друге, низање различитих и каткад међусобно контрадикторних компарација сведочи да ниједна од њих појединачно није довољна, а да њихово сабирање целину смисла чини парадоксалном.

пространијим лексичким пољима. Путања описаног поетичког кретања води од почетног одбацивања књишких речи ка потоњем трагању за поетским потенцијалом у свим речима, односно од иницијалног негирања тезе о ексклузивности песничког језика до уметнички делатног прихватања идеје о лирској инклузији свих речи.

Посебно би, међутим, ваљало издвојити уверење поетског субјекта да је „сан сваке речи да буде / употребљена / И избављена из речника и писаћих машина” (11), јер би се у тим стиховима могао уочити поетички заматак Бећковићевог доживљаја да је усменост у извесном уметничком и изражајном смислу надмоћнија од писмености, што је тренутак од далекосежног стваралачког значаја, због тога што ће песника почетком седамдесетих година одсудно преусмерити ка дијалекталној поезији, али и подстаћи да у напомени књиге *Леле и куку* (1978) понови истоветну, само сада дискурзивније уобличену и претходним песничким делима потврђену тезу: „Сан писмености је да достигне усменост” (1978: 77).<sup>92</sup>

Заставши код интерпретативно изазовног начина на који је у наведеним стиховима употребљен пасивни облик глагола *избавити*, и имајући у виду да се подразумевана семантика *избављења* превасходно простире на оно што живи и поседује дух, запажамо да је феномен речи овим песничким поступком – будући да му више не приличи ни статичност речничког окружења ни подвлашћеност механиком писаћих машина – сугестивно изведен из поља апстрактних феномена и одликован својством егзистентности. Поетски говор отуда као да поприма обележја својеврсне метафизичке силе што се обзнањује снагом да, слободније речено, васкрсава речи из гробнице лексикографије.

У наставку песме промењени доживљај речи протеже се и изван граница језика, а природа се третира као текст у настајању, односно запис подложен стваралачком дејству оловке, чијим потезима управља неутажива воља субјектовог самопрепознавања у свету: „Земљо засејана чудесима, излазим у природу са / црвеном оловком, / Прецртавам дрвеће, исправљам ваздух, стављам / примедбе, / Додајем и остављам недирнуто само оно што је налик мени” (1965: 11). Лирско Ја, у својству солиписистичког редактора природе, видљиву стварност редукује на ексклузивне елементе привилеговане остварењем субјективног самопрепознавања, па унутар песничке визије остаје света онолико колико се субјективност светом распростире.

Песма „Доста је било” обилује стиховима у којима песничко Ја – руковођено снажним егоцентричним набојем и нимало притајеним нарцисоидним самодоживљајем

---

<sup>92</sup> Шездесетих година је, с појавом такозваних естрадних песника, у књижевној јавности актуелизовано питање коришћења говорног језика у поезији. Тако, рецимо, Миодраг Павловић један свој кратки есеј из 1963. започиње следећим речима: „Да ли је употреба говорног језика у песништву несумњива врлина?” (1978: 86). Признајући да су „подсећања на говорни језик корисна повремена хигијена у свакој књижевности”, овај модерни песник и врсни књижевни тумач – изражавајући ставове супротне Бећковићевим гледиштима – истиче да се ипак не сме губити из вида да „поезија није језик, него стварање у језику, према томе по дефиницији она је нешто вешто и вештачко и ново”, стога би у лирици која се задева говорном дикцијом ваљало препознати само њену жељу „да буде заводљивија, да прикрије удео вештине у себи, да замагли границе којима саму себе мора да окружи” (1978: 86–87). Отуда творац *87 песама* сматра да пре него што затражимо „што више говорног језика у нашој поезији, морамо се сетити да немамо баш много писаног, исписаног језика. А високи степен ’исписаности’ језичне увек је претходио превратничким поврацима на такозвани говорни језик. Ни тај предуслов за инсистирање на говорном језику у поезији немамо” (1978: 87).

– поприма толике димензије да се читав свет чини не само малим и по важности незнатним, већ и у потпуности подређен субјектовим личним жељама и стваралачким прохтевима. Лирска инстанца отуда не преза да себе, рецимо, прогласи средиштем планете: „Ако се земља окреће око замишљене осовине / Онда се окреће око мене јер сам најзамисљенији” (12), нити да – хиперболишући властиту мисаону и имагинативну потентност – предочи своју снагу у светлу великих државних циљева: „Моје помисли треба користити у изградњи земље, / Заједно са неколико хиљада километара мога сна” (13). У стиховима попут: „Птица пролеће поред моје главе да би ме подсетила на / било шта, / То је био њен циљ и она задовољна умире” (13), запажа се да чак и крилата бића драговољно посвећују живот лирској инстанци, и то на сличан начин на који је управо Бећковићев песнички субјект – уколико се присетимо речи: „Ја живим да бих објаснио нашу везу” (1963: 58) – у појединим песмама *Метка луталице* властиту животну сврховитост подређивао потребама љубавног односа са драгом. Ваљало би, такође, нагласити да изливе лирског егоцентризма Бећковић најчешће интонира хумористички, са повременим одблесцима аутоироније прожете препознатљивим сјајем козерског шарма: „Данас би сви рекли да Сократ више зна од мене / Мада нема појма чак ни о другом светском рату / Да даље не инсистирам на његовом незнању!” (12).

Херменеутички инспиративни стихови: „Мењају се односи међу речима и ја их данас познајем / као нико пре мене / Једини ја спуштам речи у епрувету и мућкам их” (13) не само што, сагледани у огледалу песничке традиције, дискретном асоцијативношћу у сећање призивају радикални авангардистичко-алхемичарски рецепт Тристана Царе за успостављање спрега међу речима и справљање песама („Направити дадаистичку песму”), већ нам истовремено указују да се у Бећковићевим поетички хетерогеним песничким првенцима неретко чини отклон од реafirмисане романтичарске топике и ступа у поље ортодоксних идеја модерне поезије, преношењем семантичког акцента са *срца на реч*, са *страдања субјекта на истраживање језика*, са *мастила песничке крви на епрувете* изражајних експеримената.

У завршном и с одлучношћу сроченом стиху „Нећу да будем ништа друго до оно што сам” Александар Јерков запажа песникову фасцинацију негацијом: „Његова природа је таква да он мора да негира оно што није, зато он мора да каже како неће да буде ништа друго него оно што јесте. Бити оно што јеси значи одолети друштвеној унификацији која се спроводи и кроз културне форме” (1995: 97). Започета гласним и превратнички настројеним излагањем различитих аутопоетичких открића, а развијана солипсистички надахнутим конституисањем субјективности, песма „Доста је било” се, како нам последњи стих несумњиво указује, окончава младалачким самопоуздањем подстакнутом вољом за одупирањем и експлицитно израженом жудњом за досезањем егзистенцијалне аутентичности.

#### **4.5. Непочин-поље разапето између потребе да се говори и потребе да се ћути – метапоетске рефлексije Матије Бећковића**

Песме „Поново имам потребу да говорим”, из првог, и „Поново имам потребу да ћутим”, из трећег циклуса збирке *Тако је говорио Матија*, не дозивају се само синтаксичком сличношћу и значењском супротношћу насловних исказа, већ и читавим низом унутрашњих, тематско-мотивских и поетичких сродности. Реч је о два дужим и слободним стихом испеваним аутопоетичким песмама, у којима субјект, загледан у

властити лик и замишљен пред неисцрпном творачком снагом природе, урања у лелујава метапоетска расположења, и у једном непредвидљивом и ћудљивом ритму излаже различите садржаје својих спонтаних мисаоних токова. Отуда се „Поново имам потребу да говорим” и „Поново имам потребу да ћутим” у читалачкој свести асоцијативним везама склапају у својеврсни неформални песнички диптих, а због очигледне композиционе и поетичке важности – будући да разноврсним нитима спајају почетни и завршни циклус – указују и као својеврсна семантичка окосница читаве збирке.

Отпочевши прву песму поређењем властите потребе за говором са непознатим семеном које, бачено у земљу, има потребу да објасни шта је (в. 1965: 17), лирски субјект сугерише да се поетско стваралаштво зачиње некаквим импулсом што у стваралачку свест доспева из непознатих предела човековог унутрашњег света, да се одвија логиком ницања или клијања, попут органских процеса раста и сазревања, и да, у коначници, посредством значења уметничке творевине, резултује расветљавањем појединих аспеката песникове егзистенције. Међутим, знајући да песнички говор раслојава унутрашње искуство и раскрива запретене садржаје сопства, лирски субјект – уместо да са нестрпљењем закорачи ка радости обећаног самопознања – у наредним стиховима почиње да стрепи због могућности сусрета са непознатим понорима у себи: „То семе из кога стрепим каква ће се чудовишта / изненада појавити у ваздуху” (17).

Као и у песми „Проговорићу на леђа” из *Метка луталице*, и овде субјект – упозоравајући да би га „после једногодишњег ћутања / Могли потегнути на народ уместо бомби” (17) – сугерише да поетска енергија изнутра преплављује биће и ствара несношљив притисак, који потом прети да ће, ако не буде оспољен говорном артикулацијом, у свет букнути снагом експлозије. Једна од поетичких константи Бећковићевих првих песничких књига јесте управо представа о песнику као силовитом и енергичном младићу којег раздире интензитет властите творачке потентности. Оваква визија поетске фигуре у песмама *Метка луталице* грађена је фигуративним значењима мотива као што су: каписле, електрични шокови, плотуни и динамити, док је у збирци *Тако је говорио Матија* арсеналу стилских средстава којима се метафорички дочарава вербална еруптивност лирског субјекта прикључују мине, бомбе, па чак и – када субјект Етну назове својом угашеном сестром – име највишег европског вулкана.

Иако је – предајући се заводљивостима солипсистичког доживљаја света и хиперболишући домете својих креативних снага – поетски субјект у песми „Доста је било” изражавао редакторску *надменост* према *рукопису* спољашњег света, песничко Ја у стиховима лирског остварења „Поново имам потребу да говорим”, упоредивши књижевноуметничке творевине са разноликошћу и оригиналношћу природних феномена, постепено стиче свест о лимитима сопствених имагинативних моћи: „Кад бих се сетио пшенице кад она не би постојала? / Пре бих умро од жеђи но што бих измислио воду” (18). Признајући да је другачије замишљао како изгледа „бити песник” (18), лирски субјект у наставку песме све чешће, не презајући од успостављања алузивних веза са трагичном судбином Бранка Миљковића, на неки мрачан апологетски начин пева о идеји самоубиства као о људској привилегији и чину слободе: „Добро је што је свет тако брзо дошао дотле да може / и без мене / И што могу да одем кад год хоћу / [...] / Нека моју главу окренуто небесима придржава конопац, / Нека на месту где је стајала моја глава, / Остане локва крви” (19). Бећковићев лирски глас се, како видимо, из песме у песму, а каткад и из стиха у стих, указује као сензибилитетски широко постављен, али поетички изразито колебљив и несталан, због чега његовом субјективном носиоцу, премда несумњиво располаже жестокима силама стваралачког набоја и читавом палетом

изражајних поступака, кобно недостају чврсте егзистенцијалне координате и поуздана упоришта уметничког самодоживљаја.

И у другој целини Бећковићевог *лирског диптиха* песничко Ја настоји да разреши основне недоумице поетичког саморазумевања. Као што су се главне семантичке нити песме „Поново имам потребу да говорим” испредале из питања како изгледа „бити песник” (18), тако је и поетски састав „Поново имам потребу да ћутим” субјект отпочео упитавши се: „Шта сам ја да бих певао?” (58). Читаочевом интерпретативном пажњом отуда овладава утисак да насловом истакнуто предавање ћутању представља спољашњи рефлекс унутрашње потраге лирског бића за чиниоцима који би његовим творевинама дале песнички легитимитет.

Сумња у поетску снагу сопственог речника навешће песничко Ја да се у наредним стиховима одрекне скромних експресивних домета властитих речи и експлицитно приклони стваралачки надмоћној и нејезичкој, али не мање уметничкој изражајности природе:

Мој сиромашни речник замењујем природом  
И где год путујем  
наилазим на њу  
И њена смела поређења.  
Природа је изразила моје намере на више начина  
Својим биљем, својим пожарима  
И другим чудесима чији сам ученик.  
Она је дала облик птици  
Смелије но што се усудио иједан песник  
И ја се испод њених птица потписујем  
Не додајући им готово ништа (1965: 58).

У збирци *Тако је говорио Матија* се, дакле, из циклуса у циклус може пратити постојана линија опадања песничког поетичког самопоуздања, будући да је субјект најпре стиховима „Доста је било” испољио довољно смелости, па чак и ароганције, да црвеном редакторском оловком преправља стваралачка достигнућа природе, затим у „Поново имам потребу да говорим” дубоко посумњао у властиту имагинативну моћ, а потом у „Поново имам потребу да ћутим” сасвим презрео мале домашаје своје поетскојезичке изражајности. Описана путања градивног узрастања ауторске сумње у песништво врхуниће профетски настројеном визијом песме „Поезију више нико неће писати”, према којој ће се чак и опевани предмети у једном зачудном тренутку кристалисане самосвести побунити против поезије, односно језичког кукавичлука њихових твораца.

Након подређивања сопствених поетскојезичких способности изражајним моћима природе, пред субјектом песме „Поново имам потребу да ћутим” искрсава неугодно сазнање да у спољашњем свету не само што ништа ново не може створити већ ништа не може – осим сопственог живота – ни да разори, то јест рас-твори: „У читавој природи, осим на свој живот / Не могу да ставим тачку, / Јер се све јавља поново и равномерно са годишњим добима” (58–59). Подстакнута поређењем праволинијског и непоновљивог временског распрострањања људског живота са феноменима цикличног обнављања у природи и вегетацији, идеја самоубиства се на хоризонту овог лирског остварења, за разлику од „Поново имам потребу да говорим”, не пројављује само као слободом осигурани чин личне воље, већ и као једини преостали творачки гест, као субјектово последње уточиште могућности поетског стварања.

Међутим, у наредним стиховима лирско Ја ће ипак смогнути снаге да, ослонивши се на преимућства солипсистичког осећања света и тотализујући властито искуство („Све што има на свету има и у мени. / Не знам да ли је ноћ или сам склопио очи”, 59), изнађе равнотежу и, чувајући се крајности, по први пут заузме и огласи стабилну поетско-егзистенцијалну позицију: „Јесам син природе али не желим да будем њен трабант” (59).

Нашавши поетичко упориште на средишњој тачки између неисцрпивих стваралачких моћи природе и непоновљивости властитог постојања, између способности света да се обнавља и властите смелости да се буде, лирски глас ће на самом крају песме образложити смисао свога песничког позвања: „Ја путујем да бих свакој ствари принео другу својом / душом / Да би обе биле мање усамљене” (60), у чијем би се духу можда могао препознати Бећковићев дискретни одзив оним лирским саветима којима је Борислав Радовић отпочео збирку *Поетичности*:

не очајавај без утехе  
после сунца ти си на реду на једином небу које  
признајеш  
да спајаш  
да спајаш оно што је далеко и близу  
и стварно и замишљено  
у једну сенку, истиниту и лажну  
у исти мах (1956: 7).

На крају, Бећковићев песнички диптих нам се указује као некакав велики простор стваралачки слободног кретања, на којем је младалачка лутања некад тешко разликовати од аутопоетичких трагања, као *непочин-поље* разапето између *потребе да се говори* и *потребе да се ћути*, у чијим границама се непрестано састају и растају сирова песничка жеља да се обзнани и викне и суптилна чежња лирског гласа да се поетички разрасте и самоослушне.

#### **4.6. Поезију (не)ће сви писати – поетски диспут Матије Бећковића и Бранка Миљковића**

Гласовита и за рано Бећковићево песништво поетички нарочито сигнификантна песма „Поезију више нико неће писати” смештена је у завршну деоницу збирке *Тако је говорио Матија*. Миљковићеву поетску визију насловљену „Поезију ће сви писати” Бећковић је, разуме се, употребио као подтекст нове творевине, али је свој поетски састав, играјући се интертекстуалним везама и спрежући читаве колоплете алузивних значења, остварио као полемички интонирану лирску антитезу поетичким гледиштима старијег песника (в. Стојановић 2003: 266), што нас несумњиво подсећа на поступак којим су у својеврстан дијалектички однос раније биле доведене песме „Поново имам потребу да говорим” и „Поново имам потребу да ћутим”. Пошто се Миљковић, антиципирајући да ће поезију писати сви, ослањао на поједине надреалистичке претпоставке о будућности света, које порекло воде од Лотреамоновог у „предговору за једну будућу књигу” изложеног уверења: „Поезију треба да пишу сви, не само појединци” (1975: 51), то значи да је Бећковић, исписујући реплику на стихове нашег водећег неосимболистичког песника, успостављао посредне релације са различитим садржајима модерне песничке традиције. Са тих разлога се песма „Поезију више нико

неће писати” пред читаочевим очима указује као једно од семантички најслојевитијих Бећковићевих лирских остварења.

Загледаност лирског субјекта у будуће време заједничко је својство обеју песама, али је садржај онога што се предсказује, како већ и наслови јасно упућују, сасвим опречан. У Миљковићевом лирском *пророчанству* људски говор ће се, када на место где је било срце коначно ступи сунце, очистити од непоетских чинилаца, те не само што ће сви писати поезију него ће истина присуствовати у свим речима, а човек напокон закорачити у слободу. У Бећковићевом супротним садржајима испуњеном песничком предвиђању, истине неће бити ни у говору ни у песмама, због чега ће се, с једне стране, поетски предмети побунити против кукавичке немоћи поезије да стварно *изрази* оно што жели да *пева*, а са друге, семантички *опустеле* песме супротставити неспремности будућих песника да жртвују свој живот да би, учинивши метафоре истинитијим, значењу стихова пружили егзистенцијално поткрепљење.

Осећајући се у сазнајном смислу довољно самоувереним да на Миљковићево скепсом прожето питање: „хоће ли слобода умети да пева / као што су сужњи певали о њој” (1997: 165) понуди одговор, Бећковић је у наставку песме, не презајући од ироничног тона, указао: „Будући песници радиће паметније послове. / Слободни човек неће пристати да пише песме / Да би због тога био песник” (1965: 62). Међутим, финалну детронизацију песничког позива Бећковић ће, успостављајући суптилан поетички дијалог са Миљковићевим уверењем да је „језик једнога песника [...] оно што он зна о свету” (1972: 228), извести стиховима:

Дрво, дојучерашњи симбол у поезији,  
Запеваће на тргу о својој мрачној прошлости  
И нико неће моћи да га замени  
Јер зна о себи боље од икога (1965: 62),

чијим је имплицитним значењем разрушена илузија о лирском ствараоцу као гносеолошки надмоћном познаваоцу ствари. У Бећковићевој визији будућег времена песник није само изгубио кредибилитет свога језичког израза, већ је и коначно преображен у уметнички нелегитимну и вредносно снижену инстанцу својеврсног поетског дужника: у безнадежну фигуру онога што дугује истину предметима о којима је у песмама *кукавички* говорио:

Песници неће имати језика на коме би певали.  
Између поезије и песника неће бити никога  
И песме ће тада напасти песнике,  
Тражећи од њих да испуне обећања (61).

#### 4.7. Ћудљиви дамари љубавне осећајности: горућа чежња и губитак слободе

Песме другог, односно средишњег циклуса збирке *Тако је говорио Матија* поетички су сасвим у духу љубавних стихова Бећковићеве претходне књиге. У њихово тематско-мотивско средиште постављен је узбуркани емоционални живот лирског субјекта који, узносећи драгу у раван идеалности или барем људске изузетности, огољује ћудљиве дамаре своје осећајности и раскрива читаву палету интензивних доживљаја што се протежу у распону од егзалтираности до незнања, од горуће чежње до изгубљене слободе, од поетскојезичке разбукталости до усахнућа вере у моћ сопствених



изражајних снага. *Метак луталица* и *Тако је говорио Матија* су по садржини и сензибилитету изразито сродне песничке књиге, јер њихова два главна плана: сложени ток метапоетских рефлексија и нагле смене љубавних расположења изнутра повезује темпераментна и хировита лирска инстанца којој, како у пољу поетског тако и у домену емоционалног искуства, нису страни ни поступци нарцистичког преувеличавања властитости ни гестови претераног, уметничког и егзистенцијалног, самооспоравања. Због тога би се могло рећи да у самом субјекту – као између песама „Поново имам потребу да говорим” и „Поново имам потребу да ћутим” или „Поезију више нико неће писати” и „Поезију ће сви писати” – пребива дух антитезе, под чијим снажним дејством унутрашњи живот песничког Ја постаје у извесном смислу напет и контрадикторан, али истовремено значењски слојевит и динамичан.

Стиховима прве песме другог циклуса збирке *Тако је говорио Матија*, у чијем основном тоналитету пулсира осећање страха пред могућим растанком са вољеном:

Кад би ти отишла из овога града  
Коме бих леву руку пребацио преко рамена,  
А десном показивао обронке далеких брда и рекао  
„Природа је пуна мојих погледа на свет”  
С ким бих застао пред распуклим орахом говорећи:  
„У овом орашу можда расте мој сандук”  
[...]  
Коме бих рекао како ми се чини  
Да у речи Арарат кључа камење  
И ко би ме због тога волео?  
[...]  
Зато што си ме ти волела ја сам волео себе.  
Кад би ти отишла из овога града  
Говорио бих узалуд:  
Моје речи се не би ни на кога односиле. (1965: 39–40),

драга није само представљена као присни саговорник и пажљиви слушалац, то јест биће према којем субјект има довољно поверења да би о себи и својим интимним помислима слободно и без устезања говорио, већ је њеном лику придат и узвишенији смисао својеврсне потке субјектовог постојања и референтне тачке значења свих његових речи. Будући да је у доживљају песничког Ја драга задобила улогу кључног *агенса* унутрашњег узрастања, нимало не чуди што би њен потенцијални одлазак проузроковао својеврсно егзистенцијално затварање и духовно-стваралачку стагнацију лирске инстанце.

У наредној песми, која се отвара стихом „На страшној се ватри твој Бећковић пече”, жудњом опхрвани поетски субјект нам – говорећи о себи у трећем лицу, фикционализујући песничково презиме и апострофирајући драгу – прво открива наличје љубавних доживљаја: „Он те воли и тако изгуби слободу”, затим темељну унутрашњу дезоријентисаност и апсурдност свог егзистенцијалног положаја дочарава речима: „Он моли лудака да га саветује / Он се зверима и води исповеда / Он од камена мудрост позајмљује”, да би на крају, у поентирајућој завршници ове творевине: „Кад га ућуткају и када занеми / Твоје очи биће усред његовог живота!” (41), имплицитно указао како *говор, речи* и *очи вољеног бића* представљају основне координате његовог вредносног поретка, односно феномене који припадају самом центру лирског сопства. Овде је важно запазити да управо песничка субјективност која је некад себе проглашавала осом света („Доста је било”), сада признаје да не влада ни чиниоцима сопственог средишта. Чести

и до крајности заострени преображаји лирског бића једно су од парадигматичних обележја раног Бећковићевог песништва.

Путања драматичног слабљења субјектовог уметничког и егзистенцијалног самопоуздања, зачета љубављу проузрокованим губитком слободе, у два завршних песмама овог циклуса: „Ти си моја” и „Ти си моја ипак”, наставила се ишчезнућем моћи песничког Ја да језички изрази оно што га изнутра преплављује: „Моја машта на другој планети изазива пожаре / А у истом трену је пред тобом тако савршено немоћна” (42), због чега ће се лирски глас, у недостатку властите поетскоимагинативне снаге, ослонити на обликотворно-изражајну моћ природе и поједине феномене спољашњег света: „Нечитким рукописом, *околним брдима, суседним државама,* / чиме год стигнем ја те описујем / И тако недостојно говорим о теби / Различитој од сваког поређења” (43; курзив Н. К.). Драга је, како видимо, на страницама књиге *Тако је говорио Матија* приказана као амбивалентна сила која у субјекту распирује жар постојања и побуђује понос, али у исто време одузима слободу и гаси пламен стваралачке одлучности.

#### **4.8. Свршетак прве стваралачке фазе и жудња за установљавањем нове поетичке парадигме**

У поетичкој једначини исписаној књигама *Метак луталица* и *Тако је говорио Матија* укрштају се бројне и разнородне линије песничке традиције: романтичарско поистовећивање лирског субјекта и емпиријске личности песника, песничког искуства и егзистенције, те готово опсесивна мисао да су бол и ране кључни предуслови уметничког набоја; истицање срца као средишта бића, извора поетске снаге и оне димензије унутрашњег света која не подлеже контроли свести; низ класичних петраркистичких мотива уписаних у љубавно осећање засенчено модернистичком сумњом у семантички досег властитих речи; наговештаји ентузијастичког концепта стварања, односно песничког осећања да је у стиховима садржан диктат незнатих сила; трептаји симболистичке запитаности пред онтолошким тајном песме; неосимболистичком поетиком надахнуто неговање сонетне форме; миљковићевско трагање за истинама чији се сјај пројављује у тренуцима лирски измирених противречности; солипсистички доживљај света; авангардни говорни патос, као и дрска самоувереност и ритмичка разобрученост руских футуриста. Међутим, ниједном наносу књижевноуметничког наслеђа није придат значај апсолутног поетског начела. У основи обеју збирки, сходно описаној поетичкој разуђености, пребива сложен и неретко противречан песнички субјект, који се – спрежући споне међу крајностима и духовно се крећући од егзалтираности властитим постојањем и имагинативним снагама до потпуног очајништва и самопоништавања – идентификује са сузом и мином, херојем и издајником, осовином универзума и сенком једне жене, односно солипсистичким редактором спољашњег света (који има потребу да говори) и учеником стваралачки надмоћне природе (који има потребу да ћути).

Премда је Михајло Пантић у песмама старије збирке распознао „многоликог Бећковића, побуњеног лиричара и лирског реторичара, који искушава свој глас на стотину различитих начина” (1995: 188), у читалачко-интерпретативној свести и даље живи недоумица пред питањем да ли из ране Бећковићеве поезије проговора јединствени песнички субјект, чије је оглашавање из различитих поетских регистара заправо спољашњи знак постојања великог унутрашњег поетичког распона, или, пак, очитована

поетичка разнородност происходи из лирског вишегласја сабраног страницама књижевних првенаца? Једна од главних сила противтеже, која у целињујућим дејством очевидну разуђеност Бећковићеве осећајности чини кохерентном и одржава унутар порозних граница јединствене, али каткад контрадикторне субјективности, јесте сила метапоетске свести, чији су интензитет и фреквентност испољавања учинили наречене лирске објаве књигама дубоке поетичке самозагледаности.

Да закључимо, збирке *Метак луталица* и *Тако је говорио Матија* одсудно су обележене еклектичким духом и поступцима уметничког стапања елемената различитих песничких традиција, чиме је пречен пут исцртавању јасних и постојаних линија Бећковићеве књижевне физиономије, али у исто време и истрајним метапоетским гласом, који је на укупну лирску субјективност деловао уједињујуће, не скривајући притом жудњу за темељним стваралачким променама. Над раним песништвом Матије Бећковића отуда искрсава сигнал претрајалости и знак скорог свршетка једне етапе модернистичког процеса, али се и назире поетском самосвешћу наслућена неопходност досезања нове поетичке парадигме, коју ће установити потоња ровачка трилогија.

## 5. Рече ми један чоек – откриће нових језичких извора и зачетак темељног поетичког преображаја

### 5.1. Жиг политичко-идеолошке омразе

Средином шездесетих и почетком седамдесетих година, у периоду омеђеном књигама *Тако је говорио Матија* (1965) и *Рече ми један чоек* (1970), имену Матије Бећковића више није пристајао само епитет признатог песника, већ и све виђеније јавне личности (в. Петров 2012: 480). Томе је нарочито допринео рад на телевизији, објављивање сатиричних текстова у различитим листовима, али и песникови идеолошки смели и нескривено критички интонирани ставови поводом актуелних друштвених и политичких питања. Због сумње да припада струји пораженој на Брионском пленуму (1966) и да његови драмски текстови „Воз који носи наочаре” и „Хонорарни краљ” представљају диверзије против владајућег поретка, Матија Бећковић није само уклањан из радијских и телевизијских програма, већ је и – најпре у закулисним просторима јавног живота, а касније у партијски диригованој штампи – оптуживан за непријатељски однос према држави и шпијунско деловање (в. Бећковић 1990: 22; Поповић 2009: 80–81).

Постојећу политичку нетрпељивост и готово омразу коју су поједини представници комунистичких власти према њему испољавали, песник *Метка луталице* додатно је распирио потписавши „Предлог за размишљање” – текст којим су српски интелектуалци, предвођени Антонијем Исаковићем, Бориславом Михајловићем Михизом, Зораном Гавриловићем, Душаном Радовићем и другима, одговорили на „Декларацију о називу и положају хрватског књижевног језика” (в. Селинић 2017: 10–11) – и подржавши студентске протесте у јуну 1968. године. У току седнице Удружења књижевника Србије, сазване поводом хрватско–српског језичког сукоба, на којој „Предлог за размишљање” није усвојен, Душан Баранин се Матији Бећковићу обратио следећим речима:

Матију Бећковића молим да се не смеје, јер он се смеје као луд на брашно на свашто а узима себи за право о свему да суди. Ти уопште представљаш и неморалног и аморалног човека [...] Матија Бећковићу, ја се удем с тобом и друкчије обрачунати ако треба, јер ти си добио и микрофон с Душаном Радовићем, и телевизију и све у овој земљи да можеш нападати све што се не сме нападати или радити (Селинић 2017: 129).

Због састављања овог, како је тадашњем режиму изгледало, идеолошки и културнополитички спорног документа, чију су садржину различити партијски органи проглашавали назадним националистичким актом, Матија Бећковић, Душан Радовић и Брана Црнчевић су, осим забране радијског и телевизијског емитовања ауторских емисија и немогућности да слободно објављују своја књижевна дела, трпели и друге, мање снажне, последице јавне проскрибованости: „Танјуг је”, према Црнчевићевом сведочењу, „одбијао да објави њихова имена као учесника на једној приредби у част борбе вијетнамског народа, *Новости* их нису потписивале у дечијој рубрици итд.” (Селинић 2017: 383).<sup>93</sup> О све израженијем идеолошком анимозитету између творца

---

<sup>93</sup> Матија Бећковић ће касније посведочити да су у другој половини шездесетих година оваква повремена и привремена уклањања инкриминисаних аутора из јавног живота била називана принципом „разређеног

„Вере Павладолске” и *чувара* југословенског социјалистичког поретка сведочи и чињеница да је свега неколико дана након отпочињања студентских демонстрација 1968. године, РСУП СР Србије у званичним Информацијама о деловању унутрашњег непријатеља Матију Бећковића и Борислава Михајловића Михиза означио као познате шовинисте, који нису само позвали студенте на истрајност већ и „вршили утицај на Ћосића, Десанку Максимовић, Миру Ступицу, глумца Љубу Тадића и друге да дођу на зборове студената и држе говоре” (2017: 392).

Желећи да на сваки начин дискредитују његову личност, политички непријатељи Матије Бећковића су као оправдање своје моралне нетрпељивости све чешће наглашавали како је песников отац у току Другог светског рата остао веран краљу. Представници тадашње власти нису више били спремни да, како сматра Александар Петров, „ћутке прихватају да син ’издајника’ народа и ’народног непријатеља’ стиче славу у друштву којем се подсмева, а које му се диви и слави га” (2012: 480). Стога је Бећковић, с намером да на језгровит и горкохуморан начин разобличи овакве покушаје идеолошке инкриминације, на једно питање из интервјуа датом *Књижевним новинама* 1968. године, одговорио: „Знате, мој отац је био четник. Међутим, што сам ја више напредовао, то је и он правио већу посмртну каријеру – у четницима. Ако постанем нобеловац, он ће постати – Хитлер!” (1990: 26).

Имајући у виду негативан политички набој са којим је у другој половини шездесетих година у јавности помињано песниково име, не чуди што су књига *Др Јанез Паћука о међувремену* (1969), сачињена од Бећковићевих сатиричних текстова штампаних током 1967. и 1968. у листу *Свет*, и драма *Че*, написана у коауторству са Душаном Радовићем, а објављена 1970. године, остале готово без књижевнокритичких реакција. Упитан исте године „Зашто нема критика на ваше књиге?”, Бећковић је Исаку Црногорском<sup>94</sup>, у разговору за лист *Студент*, најпре мирно – оцртавајући дух савремене културне епохе – одговорио: „Већу слободу имају писци него критичари. Лакше се изјаснити као писац него као критичар”, да би потом, нешто оштријим тоном указао на то да његова дела најпажљивије читају „бедни калкуланти који сваком режиму потурају свој каријеризам као идеолошку приврженост” (1990: 28–29).

---

ваздуха”: „Таква припуштања и нестајања смењивала су се пре и након Четвртог пленума до Предлога за размишљање и студентских демонстрација 1968. године” (2012: 510). На морално дискредитујуће оптужбе и идеолошким разлозима подстакнуту цензуру песник је испрва реаговао бурно и донекле младалачки осорно: „Не признајем тајне судове иза тапацираних врата. Не признајем такву политику за легалну. Не признајем своју биографију коју они испредају уз камине. [...] Напротив, окружен хоштаплерима, полтронима, глупацима и кукавицама, нормалан човек се мора све више дивити себи!” (1968), али је двадесетак година касније, када се поглед на прву стваралачку деценију разбистрио, сукобе са политичким неистомишљеницима почео да сагледава са ведрије стране: „Не памтим ниједно име оних који су ме пањкали по новинама, изјашњавали се о нечему о чему нису имали појма, причали чију слику држим на зиду, колика је и где је... Мени су тиме на неки жалостан начин учинили услугу. Стицао сам већу славу него што сам заслужио. Поготову су ми придавали већи политички значај него што сам га стварно имао” (1990: 25–26, 98), што је у коначници довело до тога да властитим цензорима – парадоксално и помало иронично, једном речју, бећковићевски – упуту речи својеврсне захвалности: „Да ме силом нису спречили да се појављујем на телевизији, вероватно бих завршио као шоумен или слична медијска сподоба. Забрањен сам у најбољим годинама и био приморан да радим оно што бих одлагао – да нисам био приморан. Ја бих се, сигурно, заваравао да ћу то урадити једног дана. Силом прилика, морао сам да се суочим са собом и себе приморам да радим свој посао. [...] Цензори су дошли као нека врста старатеља. Као да су ми ускратили разоноду да би опробали имам ли шта озбиљније да кажем или немам” (1998: 37).

<sup>94</sup> Псеудоним Драгана Барјактаревића.

Међутим, рекавши у наставку поменутог интервјуа да је све своје књижевне и политичке проблеме могао да реши на следећи начин: „само да сам једном јаукнуо да ме шиканирају зато што сам Црногорац, да нису надлежни за мој случај, да је моје руководство у Титограду!”, а затим и одредивши своју песничку и националну припадност речима: „ја и моје књиге припадамо постојећем, а не концепцијама о неком новом и непостојећем народу Црне Горе” (1990: 29), Матија Бећковић се још једном замерио комунистичким властима и изазвао нови талас оштрих, идеолошки мотивисаних напада. Већ 10. децембра 1970, дакле свега два дана након објављивања интервјуа, у *Политици* је освануо коментар под називом „О нацијама – по Матији...”, којим је редакција београдског листа, подсећајући читаоце да демократско понашање „није никад подразумевало толеранцију за нападе на неке основне постулате друштва”, критички опоменула колеге из *Студента* да и они сnose одговорност што су „штампали текст који негира постојање једне наше нације” (1970а: 6). Следећи дух *Политикине* идеолошке будности, у титоградској *Побједи* убрзо је објављен напис „Бећковићев шоу”, у којем непотписани аутор песника оптужује да је једну нацију „у старом мађионичарском маниру ’час га видиш час га не видиш’” покушао да „пренесе у стање непостојања пред очима које се, на његову жалост, више не могу замађијати” (1970б: 2). Одговором Матије Бећковића, штампаним у *Политици* 11. децембра, политичко неслагање није постало мање, већ очигледније:

Питам Вас: каква је то дисквалификација бити пореклом из Црне Горе? Ви ми пребацујете да би то за мене „требало да буде доказ да су Срби и Црногорци једна нација” – а ја вас подсећам да још никада није било да деда и унук живе у истој земљи, говоре исти језик, а не припадају истом народу! [...] Те идеје којима по Вашем мишљењу није место у *Студенту* нису моје, већ идеје највећих синова Црне Горе. Ако им је место у *Горском вјенцу* – дозволите им мало простора у листу београдских студената. [...] Нисам дошао из Вељег Дубокога у Београд да бих заборавио да сам Црногорац, нити Црногорац постаје Србин тек ако се досели у Србију. (1970а: 6).

Редакција *Студента* је, бранећи се од оптужби, посебно нагласила следећу реченицу из првобитног *Политикиног* коментара: „Публици која овог писца бар мало познаје, не треба много да наслути шта Бећковић може о овоме да каже” (1970а: 6), у чијој садржини се не препознаје само постојање идеолошки негативног предубеђења према једном песнику, већ и наслућује притајени, али у подтексту присутни, позив на цензуру другачијег мишљења. Упућујући на опасности опште „униформности мишљења” и „склерозе духа”, уредништво студентског листа је поставило низ полемички интонираних контрапитања: „значи ли то можда да се *Политика* залаже за потпуно онемогућавање М. Бећковића или било ког другог да каже било шта о било чему? Који су то ’грехови’ који могу имати такве последице? Пита ли се *Политика* остатак чега је овакав начин размишљања?” (1970в: 3).

Због критичког, а каткад и саркастично-изазивачког односа како према савременим друштвеним питањима тако и према владајућој политици, затим јавног учествовања у различитим идеолошким споровима, трпљења оптужби за непријатељско, издајничко и антидржавно деловање, као и неретко сасвим огољене омразе којој је у штампи био изложен, нимало не чуди што је одлука о додељивању Октобарске награде града Београда Матији Бећковићу за књигу *Рече ми један чоек* најпре изазвала „лом у разним комитетима који су се томе жестоко успротивили” (Поповић 2009: 71), потом се преобразила у крупну политичку аферу, а на крају резултовала кажњавањем жирија и песниковом „вишегодишњом епитимијом” (в. Бећковић 2012: 510). Текст Милосава Мирковића „Необична поема”, чији поднаслов гласи: „Ко је Матија Бећковић, добитник

Октобарске награде за књижевност” – објављен у *Политици експрес* управо 20. октобра 1971. године – врло је важан и илустративан јер на сажет и једноставан начин сумира амбивалентну позицију коју је у тадашњој књижевној и културној јавности заузимао Матија Бећковић. Мирковић се, наиме, не либи да укаже на негативне конотације песниковог имена: „Матију Бећковића су многи књижевни неспоразуми, као и његови иступи, ексцеси и текстови сатиричког порекла учинили контроверзном личношћу, подељеном на симпатије и антипатије, прихватање или одбијање, што је свакако тема наших друштвених мерила и односа”, али у исти мах не преза ни да истакне како у „домену књижевног стваралаштва [...] овај изразито обдарени, моћно изражени уметник, стоји у првом реду наших савремених Орфеја” (1971: 10). Околности у којима је све што чини изазивало велики публицитет, односно побуђивало пажњу различитих књижевних и политичких кругова, можда нису погодиле песниковом свакодневном животу, али су, посматрано из угла *маркетиншке* користи, значајно допринеле да књига *Рече ми један чоек* забележи изузетан продајни успех и за врло кратко време, у првих годину дана, доживи чак четири издања.

Међутим, важност збирке *Рече ми један чоек* не проистиче, разуме се, из друштвено-политичког контекста у којем је објављена нити се огледа у великој популарности коју је стекла код читалачке публике, већ пре свега проистиче из њених изузетних уметничких домета и пресудне улоге у унутрашњем поетичком развоју Матије Бећковића. Реч је о делу којем је књижевна критика, у поређењу са осталим песниковим објавама, током протекле половине века посветила највећи број страница. Иако су бројни тумачи на разноврсне начине приступали интерпретацији збирке *Рече ми један чоек*, заједничко им је полазиште био став да се ради о поетски преломној тачки Бећковићевог разуђеног лирског опуса. Ова књига „дугих песама, написаних дијалектом очевог родног краја” открила је, како наводи Александар Петров, „радикално друкчијег Бећковића од оног којег су читаоци познавали” (2012: 482), што је и Драгана Хамовића навело да укаже како „на први, овлашни читалачки поглед, поезију пре и после збирке поема *Рече ми један чоек* (1970) као да не повезује ништа осим ауторског потписа” (2012: 159). Осмеливши се да крене несигурним путем темељног поетичког преображаја, да се упусти у „пјесничк[у] авантур[у] на коју се било врло ризично отиснути” (Делић 2012а: 18), Бећковићу је успело да новом, на дијалекталном језику заснованом лирском творевином нагло досегне до стваралачке зрелости и поетске аутентичности, и тиме започне оно што је Петар Милосављевић назвао казивањем „јединственог песника својим јединственим говором” (1995: 163).

## 5.2. Бећковићев песнички повратак завичају у оку текуће књижевне критике

За разлику од претходне две књиге (*Др Јанез Паћука о међувремену* и *Че*), којима текућа критика са различитих, понајвише некњижевних разлога није посветила нарочиту пажњу, поводом збирке *Рече ми један чоек* огласио се, и то махом веома похвално, значајан број водећих литерарних критичара тога времена. Високо вреднујући Бећковићев поетички заокрет, доживљавајући нову песничку објаву као сведочанство уметничког успона и дајући јој чак истакнуто место у историји српске послератне поезије, Богдан А. Поповић, Милован Данојлић, Вук Крњевић и Бранко Поповић су као једно од најважнијих уметничких својстава ове књиге издвојили песниково одређење да уском стазом локалног и регионалног, односно појединачног и традиционалног доспе

до ширине универзалног и општег. Схватајући Бећковићеве песме „изнад равни на којој се ’догађају’”, Богдан А. Поповић у збирци *Рече ми један чоек* уочава „реалност која је, темељећи се на искуству које је сам супстрат једне регионалне традиције, успела да се отисне до космополитских садржаја, до општих значења” (1971: 4), док Милован Данојлић, истакавши да песник „не опева један закутак земље, већ пре свега, из тог закутка посматра свет, види га са неуобичајеном јасноћом и мудрошћу”, закључује: „Да, то јесу Ровца, њихов свакодневни живот на рубу наше цивилизације, мада се, опет, с времена на време у том паноптикуму на чудан начин одрази и наша новија историја, назре се, поједностављена до трајних народних симбола, трагикомедија наших дана, наших уверења и наших заблуда”, што је овог писца и критичара навело да Бећковића уврсти у изабранију групу завичајних песника, који су, одредивши се за ускозавичајни лирски ракурс, стигли „до свеопштег и најдаљег” (1971: 88–90). На сличан начин је и Бранко Поповић, самеривши уметничке домете Бећковићеве књиге са *Коштаном* Боре Станковића и *Баладама Петрице Кремпуха* Мирослава Крлеже, нагласио да се са „заводљивог путовања у поља регионалног менталитета и језика” непоразени враћају „само они који су у посебностима језичког понашања једног региона могли откривати ненагружене, исконске изразе за општељудску драму постојања” (1972: 57).

Дистанцирајући се од поезије затворене у „затамњене просторе субјективности” и напустивши такозвани „дискурзивни лиризам”, Матија Бећковић се окренуо „свом завичају, забитим Ровцима” и васкрснувши „један древни језик препун дијалектизама” (Зорић 1971: 274), ступио у додир са запретеним слојевима архаичног колективног искуства. Због тога је текућа критика, сусревши се са делом које на светлост модерних књижевних струјања износи садржаје похрањене у тмини племенског памћења и загаситом сјају језичке старине, посебну интерпретативну пажњу посветила песниковом односу према поетски ревитализованим митским матрицама. При сударима старог и новог, архаичног и савременог, Бећковић се, како запажа Вук Крњевић, „понаша као непристрасна личност” и тиме „постиже хуморну ситуацију”, чијим се дејством у коначници „деструира мит” (1971: 12). И Рајко Петров Ного ће, на трагу Крњевићевих интерпретативних увида, устврдити да, захваљујући песниковој дистанци према материји о којој се оглашава, у „овој књизи нема ни трага оној завичајној, рустикалној, гусларској распјеваности, ни трага лирском традиционалном маниризму”, већ пре свега једног модерног књижевног резона, којим су демистификоване „многе лажне и већ празне светиње епског и косовског проклетства” и артикулисана „трагика тог поднебља и менталитета” (1971: 16). Дотицај мита и реалности резултирао је, како сматра Павле Зорић, претварањем херојства у трагедију и наступањем доба у којем тужбалица постаје једино истинито певање, због чега врхунце „ове надахнуто писане књиге треба тражити у оним њеним фрагментима где проговара елегични песник” (1971: 274).

Док је у Бећковићевој одлуци да песнички језик прожме дијалекатским колоритом Богдан А. Поповић препознао својеврсни вид уметничког изласка или бекства, односно покушај да се под окриљем онеобиченог језика „кажу неке истине о нашем времену и нашем простору”, и потом закључио да књигу *Рече ми један чоек* „можемо третирати као збирку сатиричних песама, као гротескне параболе, као филозофску поезију, па чак и као прозу!” (1971: 4), Бранко Поповић је ауторов повратак „нерафинираном, квргавом језику” протумачио – или можда боље рећи херменеутички брзоплето и паушално проценио – као стваралачко окретање „концепту ’наивне’ поезије”, то јест усмеравање ка „поезији без концепта, тако жанровски неодредљивој и многострукој поезији која се опире свакој концептуализацији”, што га је навело да збирку *Рече ми један чоек* назове мозаиком хибридне поетске грађе (1972: 57–58). Да



управо језичка разбокореност и поетскоизражајна разноликост представљају једно од највреднијих уметничких својстава књиге *Рече ми један чоек* упутио је Војислав Минић када је као срећну замисао оценио Бећковићеву идеју да „од аутентичног завичајног језика, од завичајних народних узречица, клетви и заклетви, савета и аманета, изрека и опоруха, пословица, тужбалица, хвалоспева, нарицаљки и лелека, кратких поетичних прича и других песама, јединствених блокова народних речи и израза, реченица и сентенција, створи целовито дело” (1971: 474–475). Таквом естетском доживљају сасвим је комплементарна Ногова тврдња да је нова књига Матије Бећковића „ријетка и велика синтеза поезије и философије једног народа”, у чијим стиховима пребивају крајности једног изузетно широког осећајног регистра: „од сасвим лирског до патетичноепског, од комичног преко гротескног до трагичног, од ругалице до тужбалице, од социјалног и националног до универзалног” (1971: 16).

Како видимо, бројност књижевних приказа, високе естетске оцене и нарочита интерпретативна надахнутост појединих критичара, учинили су појаву збирке *Рече ми један чоек* важним литерарним догађајем и уједно уздигли стваралаштво Матије Бећковића у сами врх савремене песничке продукције.

### 5.3. Поетичке основе нове лирске парадигме

Објавивши збирку *Рече ми један чоек* Матија Бећковић је, поједностављено речено, читалачкој публици представио књижевни резултат свог темељног поетичког преображаја, чију путању оцртава кретање од комуникативне поезије са повременим наносима неосимболистичких топоса ка говорном поетском језику дијалекатског типа. Наведеним стваралачким стремљењем није тек уметнички оплемењен постојећи лирски проседе, већ је изнутра преиначена песникова целокупна лирска парадигма, јер је инаугурисањем нове језичке концепције проузрокован читав низ других промена на различитим нивоима поетског текста. Као што је дијалекатска изражајност подразумевала конституисање другачије говорне инстанце, што је уједно значило и нужност потискивања класичног лирског субјекта у други план, али не и, разуме се, његово потпуно ишчезнуће са ауторовог поетичког обзорја, тако је и доследнија оријентација ка непосредном обраћању и разговорном тону омогућила не само продор епских и драмских елемената, већ и читавих усмених жанрова (тужбалица, клетви, благослова, анегдота), као и мање или више дискретних назнака прозне дикције у домен поетског исказа, због чега су за остварење Бећковићевих књижевноуметничких замисли подеснији постали дужи и наративнији песнички облици. Појава поетички инвентивних *рвачких* поема отуда је и за читалачке кругове и за стручну јавност представљала „немало изненађење” (Јовановић 1993: 151).

Питање које са на овом месту нужно намеће јесте чиме је била подстакнута овако крупна и далекосежна песникова стваралачка трансформација? У завршној „Белешци” књиге *Рече ми један чоек* и у појединим интервјуима с почетка седамдесетих година Матија Бећковић је свој нагли поетички заокрет ка завичајном простору, говорном језику и изражајном потенцијалу источнохерцеговачког дијалекта оправдавао умором од урбаног језика и засићеношћу књишким манирима, лажним мислима и професионалном литературом, под чијим је дејством у песничком бићу побуђена жеља за повратком оном језику који није само очувао изворност, непосредност и свежину, већ и одржао везу са истином. У окриље застарелог и превазиђеног, али животно и даље

аутентичног ровачког света Бећковића је нагнала чежња за свим оним што „путеви, светло, телевизија” још увек нису разнели и обезличили (в. 1970: 165–166; 1990: 27). Путања његовог песничког развоја простирала се такорећи од центра ка периферији, при чему је одмицање од средишта имало смисао бега од истрошеног језика и обесмишљеног света, а ступање на рубне тачке задобијало значење повратка себи. Јован Делић отуда закључује да је ону ровачку траку „на којој је снимљена племенска говорна библија” (Бећковић 1970: 165), творац књиге *Рече ми један чоек* – у тренутку удаљености од завичаја и засићености модерним говорним и писаним клишеима – изнова открио не само „као траку отпора”, већ и као поуздану „тачку ослонца” (2012: 25).

Желећи да уметничко *преумљење* обзнањено збирком *Рече ми један чоек* додатно образложи и, у извесном смислу, учини саморазумљивим, Бећковић је у „Белешци” с краја књиге најпре изразио свој начелан поглед на феномен језика и његове мнемоничке моћи: „Језик је памћење народа које није ни мало ни кратко. У језику је акумулирана мудрост времена, све што је требало запамтити. У говору је сва, усмена цивилизација овога народа”, затим је упутио похвалу очуваном култу живе речи и празнику непосредног обраћања, јер се „ковница језика, исток ума, извор мудрости, бистрине, рафинираности, здравља” налазе управо тамо „где се говори гласно, где је говор свечани чин, где кад један говори други ћуте, где се гледа у очи кад се говори, где остају да живе они који су иза себе ’неку лијепу ријеч оставили””, да би, на крају, ову апологију властитих стваралачких опредељења окончао својеврсном идеализацијом ровачког говора, којим се, како песник потцртава, „не може изражавати ништа дневно и плитко, ништа једносмерно и привремено, никакав официјелни оптимизам, а да он не буде осиромашен” (1970: 163, 165).

При испитивању уметничких резултата Бећковићевог поетичког преокрета, књижевни критичари су, између осталог, истицали да је естетском употребом завичајног дијалекта песник одабрао језик који је „попут личног имена, одржао у животу своју везу са људским пореклом” (Кољевић 1978: 275), што му је омогућило да, досежући до „архетипских слојева” (Маринковић 2019: 108) и активирајући „историјска, митолошка, антрополошка и друга значења која је затомнио наш данашњи свет” (Пантић 1994: 74) кроз непосредан говор његових различитих ровачких лирских инстанци проговори не само текућа племенска мисао, већ и читаво „предање и језичко памћење” (Јовановић 1993: 151–152). Ширећи видике властите поезије, Матија Бећковић је, како сматра Бранко Поповић, кренуо вуковским трагом, јер се у времену када је још увек „цветала мода европеизације нашег песничког говора” вратио „изворима ’дивље мисли’, матерњој мелодији народске домишљатости и речитости”, не залазећи притом у „фолклорну патетику и ’приземну оптику””, већ од „рудимената старинске наиве” творећи „препорођену поезију” (2002: 25–26). До сличног закључка је раније, пишући поговор за књигу *Међа Вука Манитога* (1976), дошао и Љубомир Симовић:

Вођен Вуком, који се са својим широко демократским односом према народном језику и књижевности, и са својом препоруком „да пише сваки наријечијем предјела свога, у коме се родио и узрастао”, још једном показао као користан путоказ, Бећковић се вратио изворном, најнепосреднијем народном говору, дијалекту (2008б: 573).

Током *ровачке фазе* стваралаштва Бећковићева увереност у велике уметничке потенцијале дијалекатског говора се све више учвршћивала, а мисао о језику и начелном односу усмености и писмености постепено развијала и усложњавала. Полазећи од претпоставке изречене у „Напомени” уз књигу *Леле и куку* (1978), према којој: „Изгубљене духовне снаге још тињају у старим изворима и још увек се могу наћи у

коренима језика и говорним навикама затворених средина” (1978: 77), Бећковић је стекао пресудно поетско убеђење да је довољно загледати се „у било коју узречицу” и видети да се „иза ње крије читава историја”, јер „ниједна реч не постоји без разлога, ниједна није случајно озакоњена и примљена међу речи” (1998: 20). Једина невоља је у томе што немамо увек „свежину вида да то откријемо” и што нам се само понекад „отворе очи” (1998: 20). Под дејством оваквих и њима сличних рефлексија о природи језика и поезије у Матији Бећковићу се у коначници кристалисало поетичко сазнање да управо у одгонетању језика, односно у откривању значења скривених у језичким окаминама, пребива „смисао живота једног песника” (1998: 21). Управо због вештине да у „лексичким љуштурама којима је другачије вријеме испразнило и заборавило смисао” препозна и ослободи „душу једне прегажене цивилизације”, Ранко Поповић Бећковића с правом назива истинским археологом језика (2002а: 65), док Драган Хамовић у песниковој стваралачкој оданости идеји да дијалекатски говор чува памћење народа препознаје неке од основних поставки структуралне антропологије, „у чијем је средишту језик као систем знакова, повлашћен међу другим језицима, односно културним активностима” (2019: 15).

Покушавши да оправда властиту оцену да је *Рече ми један чоек* „књига стварана вековима” и настала из главе „цијела народа”, аутор је у интервјуу из 1970. године указао да: „Један неуротични господин нашег тренутка може говорити о специфичности и оригиналности свога бола, коме ни доктори не знаду имена, али један народ то не може сматрати ни својом литературом ни својим проблемом” (1990: 28), из чега се – осим сасвим танке асоцијативне везе са Скерлићевом критиком „литераторског егоизма” и „неурастеничарских криза” Исидоре Секулић до којих у ратним данима 1913. године никоме не може бити стало (1964: 280, 284) – најпре може ишчитати песникова полемика са сопственим, до скоро испољаваним, поетским егоцентризмом, али и уочити имплицитно саопштена жеља за стварањем поезије чији ће уметнички легитимитет бити потврђен народним мерилима. Врхунац песникове тежње да се сроди са народом кроз чија уста и у чије име проговара могао би се препознати у његовој више пута посведоченој, али неоствареној замисли да књиге својих *ровачких* поема – због тога што му се чинило да их и није написао, већ на изворима језика пронашао – остави без потписа. Реч је, дакле, о Бећковићевој спремности да се такорећи самопоништи у анонимности, али не зато да би сакрио своје име, него да би се симболички стопио или сјединио са исконским стваралачким моћима колективне надинстанце (в. Бећковић 1978: 80; 2001: 424).

Упоредивши имагинативну моћ појединца и заједнице, Бећковић закључује како „Нико не може бити ни дубљи ни паметнији од народа, сем онај ко то схвати. Немогуће је толико дубоких и здравих мисли, универзалних слика – измислити сам”, јер је: „Дубина тог погледа на свет стварана [...] вековима” (1990: 28). Пуноћа народне уобразиље не превазилази, будући вишевековна, само време у којем се објављује, већ и, због тога што је плод колективних прегнућа, надилази стваралачку моћ сваког појединца. Међутим, уколико се, чувајући елементарну независност властитог стваралачког порива, појединац слободно и с поверењем препусти матици пробраних токова традиције, колективна имагинација му омогућава да, језички укотвљен у ризници богаћеној столећима, пробије уске оквире индивидуалности и уметнички узрасте.

Дакле, као што је у појединим тренуцима прве песничке фазе – сетимо се стихова песме „Поново имам потребу да ћутим” из књиге *Тако је говорио Матија* – Бећковић био склон да властиту поетску моћ подреди, како се тадашњем субјекту чинило,

творачки неисцрпној снази природе, тако је и касније, у различитим аутопоетичким исказима из периода *рвачких* поема, био спреман да сасвим експлицитно призна превласт народне уобразиље над поетском имагинативношћу индивидуалног ствараоца. Реч је о трансформацији која је пресудно утицала на конституисање Бећковићевог песничког гласа и тренутку у којем је аутор збирке *Рече ми један чоек* успео да обузда издашну енергију дотадашње лирске егоцентричности, суптилизује бујност темперамента, и тиме коначно изнађе кључне чиниоце самосвојне поетичке формуле. Управо због осећања властитог уметничког напретка Бећковић је о делу којим започиње *рвачка* трилогија, непосредно након објављивања, рекао: „За мене је та књига велика радост и откриће. Враћање правим поводима, осећању сигурности и суверености, проналажење себе” (1990: 27). Књижевноисторијском значају појаве Матије Бећковића понајвише је допринела чињеница, или срећна околност, да је оно што је њему као индивидуалном ствараоцу почетком седамдесетих година поетички било неопходно, истовремено било и оно чему је, у ширем контексту развоја послератног модернизма, након две декаде мање или више очигледне доминације такозване интелектуалистичке поезије, најзад дошло време.

Није могуће навести један пресудни разлог због којег је Матија Бећковић учинио језички заокрет ка дијалекатском говору, јер је реч о крупној и сложеној промени условљеној мноштвом различитих узрока. У новој стваралачкој оријентацији може се, рецимо, препознати уметничко оспољење песниковог сентимента према завичајном искуству, израз љубави према језичкој колоритности и жеље да своју поезију учини изражајно *егзотичнијом*, порив за стилским онеобичењима, начин да се изазове нешто неочекивано и подстакне читалачка пажња, затим знак унутрашње потребе за иновирањем и стабилизовањем дотад поетички прилично дифузног стваралаштва, потврда настојања да се зада својеврсни контраудар или пружи отпор интелектуалној цизелираности песника неосимболистичке провенијенције, али и намера да се успостави поетска резонанца како са другим песницима сличног усмерења тако и, у нешто ширем литерарном смислу, са књигама које су проузроковале настанак такозване стварносне прозе.

#### **5.4. Естетска преоријентација ка семантичком и симболичком богатству дијалекатског говора у светлу развоја *стварносне прозе***

На основу аутопоетичких исказа и метапоетских рефлексивних саопштаваних у бројним интервјуима, могло би се рећи да Матија Бећковић дијалекат не доживљава само као специфичан тип говора, већ га – придајући му значајну улогу у односима локалног и универзалног, усменог и писменог, традиционалног и модерног, егзистенције и непостојања – схвата и као својеврсни сазнајни феномен. Да путања поетског истраживања дијалекатског говора може задобити смисао некаквог епистемолошког узрастања Бећковић је у једном разговору поткрепио следећим тврдњама: „Још увек је оно што је локално најдубље и најукорењеније. Чини вам се да је то забит, козји рог, да одлазите од света а у ствари пењете се на небо. Идеш у Недођију, а стигнеш до небеса. Дијалект је та пречица” (1990: 141). Истакавши на другом месту да се „дијалектом може звати само оно што је усмено”, јер „чим је записано, постаје књижевни, регуларни језик”, песник је *рвачко* трокњиже имплицитно назначио као тачку укрштаја супротности, где се управо из енергије ослобођене дотицајем усменог са писменим, односно преиначењем

дијалекатског у књижевно рађају поетски плодови. Бећковић је, такође, устврдивши да: „Људи прво губе акценат, па језик, па себе” (1990: 70), указао на везу између дијалекта и егзистенције, односно на поетско предосећање да губитак говорних специфичности може бити корен, зачетак или антиципаторно знамење потоњег самооспоравања, као што је својевремено признао да је у дијалекатским изразима, насупрот мишљењу да се ради о нечему превазиђеном и старомодном, увиђао и „последњу реч модерне уметности, па чак и нешто шик и помодно” (2001: 424). Уверен у естетска преимућства уметничког коришћења нестандартних језичких облика, песник дијалекту није приступио као коначном смисаоном одредишту, већ као вијугавом и неизвесном сазнајном путу, који у себи има потенцијал да постане спона међу различитим крајностима. Управо тренуци у којима дијалекатски говор, преображен у песнички поступак, досеже до широких поља што га значењски надилазе, представљају уметничке врхунце Бећковићевог поетског стваралаштва.

Матија Бећковић, разуме се, није први песник којем је семантичко богатство дијалекатских израза послужило као стваралачко надахнуће и извор поетске снаге. Премда је у књижевној критици, због „синтезе поезије и филозофије једног народа” (Ного 1971: 16) или „рекреирања митских слојева језика, и једне горкохуморне, дубоко контемплативне визије света” (Пантић 1994: 74–75), збирка *Рече ми један чоек* неретко упоређивана са Крлежиним *Баладама Петрице Керемпуха* (1936), интерпретативно би ипак било упутније сагледати је у контексту временски ближих, а на дијалекатском или жаргонском језичком колориту заснованих књига попут *Је л’ добро диваним* (1964) Богдана Чиплића, *Са Овчара и Каблара* (1970) Бранка В. Радичевића или можда понајпре у светлу *Суботе* (1976) Љубомира Симовића.<sup>95</sup> Наиме, читав низ песничких поступака – попут поетске употребе разговорне дикције и фразеолошког богатства непосредног комуницирања, уметничке стилизације дијалекатско-социолекатских говорних обележја и тематизовања света са периферије или маргине, смене лирске инстанце говорним лицима и дијалекатско-монолошког структурирања текста, као и склоности ка дужем књижевном облику и форми поеме – књигу *Рече ми један чоек* и *Суботу* не чини само поетички веома сродним делима, већ и њихове ауторе, на основу начелне литерарне оријентације, приближава на изванредан начин кругу оних писаца који су у другој половини шездесетих и током седамдесетих година били водећи носиоци *стварносне* прозе, то јест прозе *новог стила* или *обновљеног реализма* (в. Деретић 2007: 1164; Јерков 1991: 113).<sup>96</sup> Одбацујући искуство послератног модернизма и друге облике књишкости, новостилисти – у које се најпре убрајају Драгослав Михаиловић, Видосав Стевановић и Мома Димић, а потом и Милисав Савић, Мирослав Јосић Вишњић, Радослав Братић и Јован Радуловић – настоје да о животу не пишу са становишта

---

<sup>95</sup> Марко Вешовић истиче да су многи тадашњи песници покушавали да из црногорског говора излуче поезију, али нису успели да досегну до иоле вредног књижевног резултата, за разлику од Матије Бећковића, који је, ослоњен на модерни сензибилитет, „са савршеним слухом чуо је шта је у том говору кадро да се уметнички понесе како са савременим свијетом тако и са вјечним питањима људског опстанка” (1990: 86).

<sup>96</sup> Ваљало би, међутим, споменути и чини се кључну разлику која се читава при поређењу збирке *Рече ми један чоек* и *Суботе*: док Симовић као поетску грађу користи жаргонским фразама засићен језик који је говорно актуелан, али и савремен у епохалном смислу, будући да изражава и својства времена којем припада, Бећковић је стваралачки усредсређен на дијалекатски говор који је и даље жив у моменту записивања, али је несавремен или анахрон у епохалном смислу, јер је њиме посредован један свет што припада прошлости, чији садржаји, дакле, не припадају садашњици, али су и даље конзервирани у локалном идиому.

рефлексије, већ да га непосредно представе *живим беседама* (в. Јерков 1991: 111–112, 134), које, будући неретко утемељене у градском аргоу или дијалекатском говору, „наглашено одударāju од нормиранога књижевног језика, али доприносе изградњи обухватних поетских симбола” (Деретић 2007: 1164). Тумачећи жељу писаца *стварносне* прозе да приповедањем створе *магнетофонску илузију*, односно „привид потпуно верне репродукције” туђег говора, у чему није тешко препознати основне контуре Симовићевог и Бећковићевог песничког поступка, Александар Јерков примећује:

Народни говори, језичка изворност и витални примитивизам у српску прозу су унели гласове са улице и са села. Психолошки реалитет говора и рурална „дивља мисао” стопили су се у нове, тобоже митске и колективне обрасце. Њихова суштинска новокомпонованост прикривена је илузијом изворности (1991: 113).

Матија Бећковић и Љубомир Симовић су се, дакле, седамдесетих година – у време „супротстављања постмодерне и стварносне тенденције” (Јерков 1991: 131) – приклонили ствараоцима што су, презревши тежње ка интелектуализирању књижевности и одбацивши сваку артифицијелност, неговали непосреднији однос према грубој стварности живота (в. Деретић 2007: 1164), и тиме допринели новом поимању стилистичке норме, односно њеном, како запажа Александар Милановић, разједначавању са појмом граматичког стандарда (2002: 49).

## 5.5. Књижевноуметнички потенцијали ровачког идиома

Крупан поетички корак који је Матија Бећковић начинио посветивши се дијалекталној поезији и нарочито висока уметничка вредност досегнута страницима *ровачке* трилогије, подстакли су књижевне критичаре да у наредним деценијама велику пажњу при тумачењу ових збирки посвете управо језичким питањима. Пишући у више наврата о Бећковићевом стваралаштву, Никола Кољевић је указао да: „Низом чврстих језичких ’формула’ које припадник дијалекта усваја као говорне конвенције, израз постаје носилац општих обележја света којем личност припада” (1978: 275), због чега у поемама не пребива у толикој мери песникова „духовна биографија, колико оживљава једно већ обамрло древно колективно духовно биће чији је дах Бећковић осетио у завичајној речи” (1990: 120). Оваквим интерпретативним увидима потврђено је некадашње запажање Богдана А. Поповића да је, „напајајући се искуством историје и богатством предања, а проучивши етничка обележја и лексику краја у чију славу пева”, Бећковић „створио једну самосвојну уметничку реалност, један особени живот који има сопствене форме, сопствена правила, сопствену етику, сопствену дијалектику” (1971: 4).

Полазећи од тврдње Павла Ивића да је у дијалекатским говорима садржана повест векова, Љубомир Симовић је, протумачивши Бећковићеву склоност ка поеми као нужну последицу одређивања за ровачки идиом, истакао да: „Диктирајући ’историју маса’, дијалекат песнику сугерише и велики песнички облик, као најприроднији израз те историје” (2008б: 573–574), али је и – као раније Рајко Петров Ного и Вук Крњевић – указао на то да коришћење дијалекатских израза песнику служи за деструирање митова управо колектива који се таквим говором споразумева:

Језиком који прихвата, Бећковић користи за демистификацију онога што тај језик жели да прослави. Усвајајући један племенски дијалекат, који није само језик него и одређен

идеолошки израз, Бећковић му је доделио једну нову и неочекивану – демистификаторску – функцију, и том га је функцијом оживео, преобразио и подигао га на ниво модерног песничког језика (2008б: 586).

Варијације ових књижевнокритичких увида могу се препознати у ставу Александра Петрова да би се за *рочачку* трилогију најтачније могло рећи „оно што је изванредни руски зналац митова Мелетински наисао поводом Џојсовог *Улиса* – да је Џојсов роман инкарнација мита и његова травестија” (2012: 487), као и у запажању Драгана Хамовића, изреченом поводом поеме „Унук Алексе Маринкова плаче над Црном Гором”, да „језик који је обликовао мит о Црној Гори пориче тај исти мит” (2019: 17). Бавећи се сличним интерпретативним питањима, Горан Радоњић је уочио парадоксалност Бећковићевог избора дијалекта засићеног окамењеним фразама са фиксираним значењем, јер песник тиме чини „отклон од књижевног, зато што је, по претпоставци, истрошен, вјештачки”, а истовремено „користи језик који се готово у потпуности састоји од клишеа”, што је овог тумача навело на закључак да се „пренаглашеним коришћењем клишеа” у ствари „поништава та конвенционалност и омогућава изразима да, тако онеобичени (двоструко – отклоном у односу на стандард и гомилањем), поново значе” (2012: 178).

Значајан помак у књижевнокритичком схватању језика *рочачких* поема начинио је Марко Вешовић када је, осврнувши се на Бећковићеву напомену да су песме из збирке *Рече ми један чоек* написане „језиком којим се говори, или боље речено говорило у Ровцима, или још тачније у селу Веље Дубоко” (1970: 163), упозорио да се песнику не би смело до краја веровати јер:

оно што је веље и дубоко у језику ове поезије не потиче ни из каквог Вељег Дубоког, него из Бећковићеве лубање. Језик, који нам Бећковић предлаже као народни, заправо је пјесникова лична својина, свеједно што је отет од Ровчана, пјесникова сопствена творевина, иако га је саздавало читаво племе (1990: 85).

Наведена херменеутичка тврдња потиче из критичаревог утиска да се песник толико дубоко унео у овај идиом и суверено „овладао његовим творачким матрицама” да је његов књижевноуметнички израз у крајњој резултанти постао „народнији од икаквог народног говора” (1990: 85).<sup>97</sup> Надовезујући се у извесном смислу на Вешовићеву интерпретацију, Милош Ковачевић је у првом зборнику посвећеном поезији Матије Бећковића потцртао да кључна особеност и поетичност језика збирке *Рече ми један чоек* не проиходи из „избора самог органског идиома” колико у његовом превођењу у „бећковићевски поетизирани неоргански идиом”, и потом нагласио да су „разлике рочачког говора и књижевног језика готово занемарљиве, али зато врло фреквентне па се ствара привид да је ријеч о много већим разликама” (1995: 103–104). Покушавши да начини својеврсну синтезу претходних књижевнокритичких продора у природу Бећковићеве рочачке изражајности, Бранко Поповић је нагласио да се песник „није одрекао стандардног језика да би га заменио неутрошеном енергијом дијалекатског говора”, већ је уметнички плодотворно укрстио „оба говорна типа, поетски ангажујући сва делотворна лица српског језичког тела” (2002: 26).

---

<sup>97</sup> У прилог интерпретативној логици Марка Вешовића, Вида Огњеновић ће неколико година касније навести једно сликовито поређење: „Наводни златоусти Ровчани, чије је разговоре Матија послушкивао и бележио, помогли су му да створи своје песме таман колико и Наполеон Толстоју да напише *Рат и мир*” (1995: 186).

## 5.6. Судар усмене и писане културе: жижна тачка ровачке поезике

Стваралачко усвајање идиома несаобразног књижевном стандарду представљало је несумњиво крупну промену у равни песникове изражајности, али оно што је овакав језички избор учинило пресудним по Бећковићев целокупан књижевноуметнички развој јесте читав низ поетичких преиначења која су, попут некакве бурне ланчане реакције, потом уследила. Опредељење за дијалекат је, како сматра Јован Делић, утицало на дужину и структуру песме,<sup>98</sup> јер је дело изненада „добило казивача, сиже, нарацију, јунака; отворило се према усмености, односно остварењу илузије усменог казивања” (2012а: 23). Управо због богаћења поезије искуством прозне технике приповедања, ове поеме се, према Делићевом схватању, „не могу критички описати на задовољавајући начин само у терминима тумачења класичне епике, а још мање лирске поезије: будући да су казивања, да се приповиједају живим говором, морамо се испомоћи терминима из сфере тумачења приповиједања, односно приповједачке прозе” (1995: 46). Интерпретативно се посветивши особеностима Бећковићевих *наративних* поступака, поменути критичар ће, ослоњен на учења Михаила Бахтина, технику сказа издвојити као једну од важнијих одлика *ровачких* песама, напомињући притом да је реч о стилском обележју које је проистекло не толико из песникове оријентације на усмену реч колико из доследног стваралачког фокуса „на туђи глас, на другог” (1995: 51). Ваљало би споменути да је и сам Матија Бећковић, у напомени завршне књиге своје дијалекталне трилогије, указао на то да би се поједине поеме из претходних циклуса могле одредити као „нестали облици наше архаичне приповетке, која је претходила народној поезији” (1978: 77).

Након констатације да је палету лирских поступака Бећковић проширио уневши у поетско изражавање елементе епске нарације, Љубомир Симовић је, желећи да додатно значењски нијансира овај интерпретативни увид, истакао да „то није она нарација у којој посредник, песник или приповедач, говори о ономе што се десило неком другом, према коме приповедач задржава одређену дистанцу чак и у тренуцима најдубљег саосећања”, већ се слушаоцу, односно читаоцу „директно обраћа непосредни учесник драме, коме се више верује него песнику: Крсто Машанов, овчар, гробар, унук Алексе Маринкова, несрећна мајка, на смрт преплашени сељак” (2008б: 588). Трагом Симовићевих запажања могло би се – припомогавши се терминима једне од класификација народних предања – закључити да Бећковићеве лирске приповести у већој мери наликују меморатима него фабулатима. Уверен да збирка *Рече ми један чоек* читалачком погледу нуди поезију „говорења и поетског *причања*”, као и чињеницу да сабране поеме, насупрот наслову, ипак не казује један *чоек*, Бранко Поповић је, спрежући асоцијативну везу са приповедним стваралаштвом Растка Петровића, најпре духовито приметио да би овој Бећковићевој књизи пристајао и наслов *Људи говоре*, а онда у наставку текста

---

<sup>98</sup> Наведено Делићево запажање, као и Симовићева тврдња да је песникова одлука да књижевни језик замени дијалектом значила „први корак ка великом песничком облику” (2008б: 573), проистичу из Бећковићеве метапоетске идеје изречене још у „Белешци” с краја збирке *Рече ми један чоек*: „Још једино дијалекатске песме могу бити дуге, још се једино на дијалектима песници могу напевати. Дужина песама није њихова, већ мера овога говора. Дијалекатске песме једино ако су дуге имају смисла и оправдања” (1970: 165).



понудио и скицу упрошћеног модела *бећковићевске* говорне ситуације, чије би „чворне тачке заузимали: (1) говорни субјекат, (2) његови директни слушаоци, (3) друга (жива) лица о којима се говори, (4) трећа, фиктивна бића која се подразумевају при разговору, (5) аутор и, најзад, (6) читаоци” (1972: 67). Како видимо, Матија Бећковић је, користећи се поступком сказа и другим наративним средствима *прозаизовао* своју поезију на такав начин да је као једна од нужних последица наречене поетичке (р)еволуције проистекло и својеврсно дијалогизовање песничке ситуације (в. Поповић 2002: 35).

Пошто је сказ приповедни чин унутар разговорне ситуације, сасвим је логично што и Бећковићева лирска употреба ове наративне технике резултира песничким сижеима са мање или више израженим, али увек инхерентно присутним дијалошким својствима. Слушаоци ровачких лирских приповедача јесу ћутљиви и готово неприметни, јер је њихов „немушти дијалошки одзив” више „наговештен у сугестији него изречен и комунициран” (Пијановић 2012: 203), али својим присуством мотивишу туђу реч, односно „казивање, директно обраћање, усмени говор” (Делић 1995: 53). Њихово ћутање је толико јасно и речито да би се, према Симовићевом слободнијем и помало песничком опажању, „могло записати”, будући да „представља врсту говора, чак врло драматичног” (2008б: 588). Једна од евидентнијих естетских последица непосредне нарације Бећковићевих лирских јунака и имплицитно дијалошког структурирања песничких творевина јесте и читаочев снажан утисак да су речи „изравно њему упућене” (Минић 1971: 474–478), али и, рецимо, засићеност текста оним облицима који приличе духу усменог обраћања као што су фразеологизми, гноме, изреке, пословице, и други рудименти малих народних песничких форми (в. Поповић 1977а: 156; Делић 2010в: 309).

Увођењем елемената сказа, непосредног обраћања, дијалога и разговора у лирски проседе, Матија Бећковић је, како видимо, своје песничке творевине обогаћивао феноменима усмене традиције, о којој је у интервјуима неретко говорио са дивљењем:

нисам имао бољих учитеља од усмених казивача. И никада се ниједном књижевном делу нисам дивио као способности људи да говоре, вештини како нешто кажу, средствима која употребљавају, економији речи, пречицама до смисла, урођеним осећањем за законе језика (1998: 21).

Премда је дијалекатски колорит веома упечатљиво обележје Бећковићевог песничког језика, што богатством и зачудношћу архаичних израза привлачи читаочеву пажњу, под кринком књижевноуметничког коришћења једног специфичног идиома испољила се заправо песникова дубока стваралачко-сазнајна чежња за досезањем до садржаја очуваних још једино у духу обликованом на подлози усмене културе: за изгубљеним духовним снагама и родним местом нашега језика (в. Бећковић 1978: 80). Да феномени директног усменог изражавања имају поетички претежнији значај у односу на поступке дијалекталне стилизације поетских исказа показује и чињеница да је присуство локалних говорних црта у Бећковићевој поезији временом слабило, док су естетски продукти *живе речи* и даље опстајали на хоризонту његовог лирског стваралаштва.

Збирка *Рече ми један чоек* – у којој се, судећи према наслову, текстом посведочава садржај онога што је претходно било слушано – настаје на темељу спајања и укрштања два типа културе, проистиче из дотицаја изговорене речи и писаног знака, односно из тежње да се речено преточи у текстуално, а да при том уметничком транспоновању не изгуби природност непосредног обраћања. Петар Пијановић отуда запажа да усменост, бременита језичким и архетипским кодовима, постаје основ Бећковићевог певања и

мишљења, али само „да би то певање и мишљење, кроз реплику, коментар и у коначном запису, постали вид писане културе” (2012: 273).

Иако се не либи да наслеђе усменог изражавања претпостави писмености, тако што њихов однос смисаоно сведе на супротност између извештачености и изворности или устврди да је сан писмености да достигне усменост (в. 1978: 77), Бећковић ипак не одбацује у потпуности тековине писаних знакова, већ оспорава оно што је у њима лажно и извитоперено, а прихвата њихову мнемоничку моћ, под чијим дејством *записати* почиње да значи *сачувати од заборава*. Стога не чуди што је песник мотивацију за настанак књиге *Рече ми један чоек* образложио, између осталог, и речима: „Био је последњи тренутак. Овако ускоро неће говорити нико” (1970: 166), чиме је своје дело имплицитно окарактерисао као средство да се живој речи пружи овековечење.

За Бећковићево вредновање усменог изражавања наспрам културе писања могло би се, на основу песникових метапоетских рефлексивних изречених у различитим интервјуима, рећи да је, с једне стране, колебљиво, али и да је, с друге, засновано на жељи за синтезом, односно поетскојезичким измирењем ових супротности:

Усменост је старија од писмености, и то је предност усмене цивилизације над писменом. А можда и није. Можда је прво била књига!? Усменост слути законе језика, а можда су ти закони дошли из књига. У сваком случају, усменост и писменост су раздвојени, а поезија тежи да их споји (1998: 87).

Аутор збирке *Рече ми један чоек* стваралачки пребива управо на размеђи усмености и писмености, живи од њиховог додира и уметнички преображава оно што из контакта двеју крајности проистиче. Двострука – усмена и писмена – природа Бећковићевог уметничког хабитуса представља једно од сржних места *ровачке* поетике.

## 5.7. Навирање црногорских горштака: статус и положај лирског субјекта

Када се, при сусрету са књигом *Рече ми један чоек*, читалачка пажња усмери ка појединачној поеми, стиху или идиомској фрази, заиста се може учинити да је, како песник тврди, све што се говори проистекло из главе целог народа (в. 1990: 28), те да је лирски субјект, изненадним ступањем мноштва различитих ровачких говорника на Бећковићеву поетску позорницу, једноставно речено, ишчезао. Због тога што ова промена на обзорју песниковог стварања није значила само нов и упечатљив поетички нагласак, већ је представљала поуздан знак темељног преобликовања читаве поетске парадигме, књижевни критичари су се, пишући различитим поводомима о *ровачком* трокњижу, према њој опходили као према прекретнички важном тренутку.

Уступивши свој идентитет, како запажа Јерков, „известноцу, ’чолеку’ чија је реч равна смислу човековог опстанка”, са унутрашњег поетског хоризонта потиснуто је лирско Ја блиско песниковим „егзистенцијалним потребама и политичким страстима”, а на његовом месту освануло је „древно биће у коме живи истина читавог људског рода и његовог опстанка, истина језика и песничког потопа” (1995: 99–100). Потуривши Ровчанима „своје најдубље и најскупле увиде у природу човјека, природе, историје, живота” – што је био прворазредно самозатајан чин – Бећковић је, према увидима Марка Вешовића, „остварио себе као великог пјесника по цијену ’бјежања’ од властите личности” (1990: 87–88). Јован Делић је, сагледавши пут песниковог поетичког развоја,

с немалим чуђењем приметио: „Ево докле је дошао пјесник који је био познат по нарцисоидном пјесничком субјекту [...] – до имперсоналности поезије која је достигла идеал да је *из главе цијела народа*” (2012а: 34), док је Драган Хамовић указао да збирком *Рече ми један чоек* песник „из крајности младалачког, јогунастог егоцентризма” прелази „у крајност утапања појединачног у колективни поглед, а све то изведено у ансамблу речитих гласова и колоритних лирских јунака” (2012: 162).

Међутим, када се ова песничка књига промотри у целини и у њеној унутрашњој структури уоче како суптилне смисаоне везе између појединачних песама тако и општи композициони склад, укупни читалачки доживљај се – посредован утиском о финој уметничкој удешености целина из којих се збирка састоји – махом испуни осећањем снажне ауторске присутности. Војислав Минић је још 1971. године скренуо пажњу на то да иако су „ову књигу писали сви Ровчани”, Бећковић није „само секретар племена ровачког у овом деликатном послу”, јер „начин на који је организована и представљена језичка и поетска грађа књиге, распоред делова и комплексних целина, изузетно висок степен њеног композиционог јединства, сведоче о присуству веште руке која је умела да унесе поредак и склад у ову изузетну песничку материју” (1971: 475). Сажето речено, поеме су можда испеване из *главе целог народа*, али су у подједнакој мери исписане *руком једног песника*. На овом месту би, такође, ваљало споменути и то да субјект несумњиво јесте уронио у колективни идентитет, али не да би у њему као личност нестао, већ да би се у ровачком завичајном окриљу најпре самопотврдио, а потом и, препустивши се тајновитим процесима поетске сублимације свог индивидуалитета, егзистенцијално узрастао.

Књижевностваралачком усредсређеношћу на изражајно богатство дијалекатског говора и естетске потенцијале усмене речи, а затим инкорпорирањем приповедних техника у лирски израз и својеврсном дијалогизацијом поетског сижеа, дакле отварањем свог уметничког сензибилитета за поетичке елементе који начелно припадају епском и драмском модусу, Бећковић је на пресудан начин изменио дотадашњи статус основне субјективне инстанце. Песничко Ја се повукло из првог плана и уступило реч низу различитих говорних лица, али тим устукнућем није nestало из поетског света, већ се, прихвативши улогу својеврсног записничара туђих речи, преиначило у, како Бранко Поповић наводи, памтљивог сведока наивних исповести, односно притајеног бележника ровачких тајни (в. 2002: 32). У томе и јесте главни поетички трик и основа уметничке убедљивости ровачких поема, јер „иако знамо да је ’бележник’ мајсторски режирао исповести и исказе, наше их чуђење прима као аутентичну еманацију неуке свести” (2002: 32). Субјект, дакле, није онај који говори, али јесте својеврсна редакторска инстанца што – дискретно присутна, али стваралачки делатна – изабира одломке туђег казивања и склапа поетске целине. На тај начин се, према тумачењу Павла Зорића, писац „остварио у највећој мери баш онда када је мислио да се ограничи на улогу скромног посредника” (1971: 274).

## 5.8. Бескрајни спискови – Бећковићев поступак набрајања

Стваралачким специфичностима које су се на Бећковићевом поетичком хоризонту усталиле након објављивања збирке *Рече ми један чоек* припада и поступак набрајања. Ради се о препознатљивим лирским пасајима засићеним дијалектицима синонимног значења који говор поетског казивача чине живописнијим, али стиховима

умањују степен комуникативности. Због тога је уз *ровачке* поеме штампан „по лингвистичким узусима” израђен речник мање познатих речи, премда песник сматра да „истинским читаоцима поезије” овакав додатак песмама није потребан јер контекст „довољно упућује на могућа значења” (1990: 190–191). Бећковић је, међутим, гомилање лексема сличног смисла оправдавао, с једне стране, природом опеваног света, јер се у Ровцима мањак стварних дешавања надокнађује „хистеричним језиком, кићењем, околишењем, призорима и догађањима у језику” (1970: 163), а са друге, властитом поетичком преференцијом: „Не волим измишљене речи! То је перика коју можете скинути с тела језика да власник ништа не примети. Волим нову могућност старе речи, избојак из старог корена” (1990: 191).

Прихватајући песниково аутопоетичко образложење поступка набрајања, према којем је „црногорско немање [...] условило поплаву синонима”, Марко Вешовић је нагласио да је тиме „човјеков однос према оскудном предметном свијету вазда остао жив, дјелатан” (1990: 93), док је Љубомир Симовић истакао да нам аутор на овај начин посредно открива како у Ровцима „језик није само средство изражавања и комуницирања, већ и средство компензације”, што је довело до зачудне ситуације у којој „догађај постоји једино онда, и тек онда, кад је испричан, и онако како је испричан, а не онако како се десио” (2008б: 580–581). Међутим, интерпретативно се осврнувши на конкретну садржину опширних каталога, песник *Видика на две воде* је напоменуо и то да су у Бећковићевим набрајањима „речи толико непознате, тамне смислом, да ми више осећамо њихово бајаличко дејство, него њихово стварно значење” (2008б: 588).

Већ у првим књижевнокритичким приказима књиге *Рече ми један чоек* поступак набрајања је примећен као Бећковићево поетички особено стилско средство и махом позитивно вреднован. Милован Данојлић, рецимо, наводи да је песниковим *пописима* управо безмерна дужина дала „један нови квалитет: то и нису нису више понављања, то су праве правцате језичке баханалије” (1971: 92), као што је и Војислав Минић – видећи у вештини опширног низања речи блиског значења важно упориште уметничке вредности *ровачких* поема – устврдио како „поезија ове књиге лежи првенствено у бескрајном варирању језичких финеса, у мноштву синонима” (1971: 476). Пошто су набрајања – штедро коришћена у потоњим збиркама – временом прерасла у поетички *signum* Бећковићевог стваралаштва, критичари су наредних деценија на различите начине настојали да херменеутички расветле њихову природу. Читалачко чуђење броју „углова из којих Бећковић умије сагледати неку ствар, биће или појаву моралну, духовну или историјску”, навело је Марка Вешовића да у часу интерпретативне луцидности уочи сличност између песниковог проседеа и црногорског рељефа:

једно исто погледајмо сад с овог, сад с оног брда, час са даље, а час са ближе главице. У Бећковићу сједи *зао дух варијације* који га гони у испробавање свих оруђа подесних да се ствар натјера да каже шта је. Ово је и лична црта његова дара и особина традиције из које говори (1990: 92).

Трагом Вешовићевог тумачења, Радивоје Микић ће напоменути да аутор збирке *Рече ми један чоек* набрајања не употребљава само као „део поступка епске хиперболизације”, већ му она служе и као средство да на посредан начин огласи лексичко богатство ровачког идиома, којим као „да се бескрајно може указивати на нијансе у својствима бића и појава” (2012: 106), док ће Горан Радоњић – тачно десет година након што је то први учинио Јован Делић (в. 2002а: 87) – Бећковићеву склоност ка звучно ефектном пописивању речи и њиховим чини се неисцрпним семантичким варијацијама упоредити са средњовековним стилем *плетеније словес*. Није згорег

споменути и то да је у „неслућеном богатству заборављене лексике” која је у стиховима поеме „Не дај се јуначки сине” послужила за „означавање злих људи”, Јован Делић препознао раблеовски тип гротескног гомилања речи, што настојећи да дочарају „неку комично-опасну, али не сасвим јасну ругобу или наказу”, постају „зачудне, заумне, али врло сугестивне, готово чаробно-магијске” (2002: 60–61).

О нареченом песничком поступку су се, међутим, неретко могли чути и негативно интонирани књижевнокритички судови. Читаве наплавине непознатих речи – чији се најочигледнији примери налазе у песми „Не дај се јуначки сине” – не само што стихове чине семантички тешко проходним и читаоца приморавају да за готово сваку лексему консултује приложени речник, већ и својим реторички изразито стилизованим, али монотоним и скоро механичким ритмом бескрајног побрајања стварају утисак изражајне извештачености, односно сведоче о ауторовој прекомерној и уметнички недовољно суптилизованој жељи да језик онеобичи дијалекатским колоритом, и разарају оно на чему читава збирка почива: илузију живе речи и спонтаног говора. Овакве лирске деонице отуда представљају „ефектн[у] лексичк[у] парад[у] више но мисао и значење” (Поповић 1971: 4), „више лингвистичко него песничко чудо” (Кољевић 1978: 268). Дакле, ауторова тежња за остварењем поезије која би била штампана под знацима навода, а без имена песника – у тренуцима када је артикулисана пуким гомилањем дијалектизама – резултирала је, како запажа Горан Корунковић, супротним ефектом: кумулација архаичне лексике подизала је ниво конструктивности лирског Ја и изазивала пре дојам „каталогизације мање познатих речи него досезања архетипских слојева”, док је у исто време „предвидљив принцип лексичког разбоковања” слабио „илузију излагања емпиријског субјекта” (2017: 199–200).

## 5.8. Дијалектална поезија и песничка модерност

Природа *рочачке* фазе Бећковићевог стваралаштва – проистекле из песникових дела објављених седамдесетих година – интерпретативно се не расветљава само путем издвајања и сабирања објективних поетских својстава збирки *Рече ми један чоек* (1970), *Међа Вука Манитога* (1976) и *Леле и куку* (1978), већ и њиховим сагледавањем у светлу ширег књижевноисторијског контекста у којем су поникле. У том смислу би ваљало нагласити да се окретањем ка дијалекталној језичкој изворности, спонтаности живе речи, непосредном обраћању, разговорним ситуацијама, казивачу и причи, Бећковић није естетски супротставио поетички аутентичним изданцима (нео)симболистички настројене поезије, већ само њеним негативним, односно извитопереним и уметнички безвредним аспектима: претераној мистификацији песничког посла, некомуникативности мотивисаној прелесним осећањем елитистичке самобитности, немужности прикривеној танким засторима херметизма, књишким фразама, семантички јаловом интелектуализирању, високопарном тону, помодарству и извештачености. Реч је о парадигматски значајним, а у историји модерне поезије одвећ познатим померањима стваралачког клатна од узвишеног језика ка разговорним фразама, од књижевне примене музичких принципа ка употреби естетских преимућстава непосредне усмене речи и говорне дикције, од херметизма ка комуникативности, од симболистички апстраховане и етеризоване лирске инстанце ка човеку од крви и меса, од мистичких доживљаја ка искуству свакодневице. Смена ових супротних чинилаца отуда није знак разарања

модерности, већ природна и нужна последица њеног унутрашњег дијалектичког процеса.

Премда се поезија Матије Бећковића, нарочито након објављивања књиге *Рече ми један чоек*, указивала као поетички опонентна појединим устаљеним стваралачким матрицама српског послератног модернизма, *рочачким* поемама песник није напустио домен модерне осећајности, већ јој је – темељним иновирањем књижевних поступака – проширио естетски распон. Због тога су различити критичари – желећи да херменеутички поуздано утврде песников положај у токовима савремене српске поезије – неретко нудили одговор на питање шта Бећковићев поетски глас чини модерним? Рајко Петров Ного у том смислу посебно истиче дистанцу установљену између ауторске фигуре и опеване предметности, која је омогућила да се истовремено одвијају процеси ревитализације и демистификације дијалекатским говором посредованих садржаја архаичног погледа на свет, чиме су раскринкане „многе лажне и већ празне светиње епског и косовског проклетства” (1971: 16). Овакво тумачење је, с једне стране, Александар Петров употпунио мишљу да песник, препознавши дегенеративне облике патријархалности у садашњости, разобличава „лажну свест као ’наслеђену’ особину националног бића” (1980: 144), а Михајло Пантић, с друге, потврдио ставом да је творац *рочачке* трилогије „модернистичком реинтерпретацијом древног певања и мишљења изградио свој непоновљиви свет” (2002: 76).

У прилог Бећковићевој модерности навођена је и његова посвећеност откривању „запретаних слојева језика” (Максимовић 2001: 67), склоност ка ругалачкој поенти, реском хумору и домишљању утемељеном на парадоксу и инверзији (Пијановић 2012: 203), као и чињеница да на свет и људску трагику гледа „с ироничним смешком мудраца који је спознао распоне човекове немоћи” (Поповић 1977а: 174). Говорећи, пак, о отворености песниковог сензибилитета за елементе што припадају епској традицији, Симовић истиче да се Бећковићева лирска осећајност тиме није одрекла „ниједне тековине до које су дошли модерни песници”, те да се наноси епике на његовом поетичком обзорју не пројављују као путокази што стваралаштво одводе ка традиционализму и уметничкој анахроности, већ „као могући асимилатор[и] свих средстава и искустава до којих је дошла модерна поезија” (2008б: 590–591). Хумор је, закључиће Саша Радојчић, био она сила довољно моћна да се под њеним дејством „епски дух ’изнутра’ модернизује, а да се притом не осиромаше и не осакати формулама рационализујућег поједностављења” (2002: 104).

Успевши да се еманципује од уметнички истрошених стваралачких матрица неосимболистичких претходника, и да, отиснувши се у неистражене пределе дијалекталне поезије, избегне замке завичајно-локалистичког сентимента и очува модерни дух, Матија Бећковић није само начинио пресудан корак ка досезању властите поетскојезичке аутентичности, већ се и унутар сложених токова развоја српског послератног модернизма етаблирао као ауторска фигура која је има незанемарљив утицај у смени савремених поетичких парадигми.

## 5.9. Постанак ровачког универзума – композиционо-структурне одлике збирке *Рече ми један чоек*

Нагли поетички преокрет, проузрокован одбацивањем песничког језика негованог у претходним књигама и прихватањем дијалекатског говора за основу нове поетске изражајности, изискивао је не само много труда, већ и пуно стваралачке храбрости, али је резултирао уметнички изузетно вредним књижевним плодом: стварањем оригиналног и живописног ровачког света. Реч је Бећковићевом самосвојном лирском универзуму, који пребива у окриљу Роваца, Црне Горе и васколиког српства (в. Милосављевић 1995: 175), а почива на темељима горштакке животне филозофије, посредоване гласом непосредног и језички колоритног казивања, и убедљиво дочаране песниковом вештином да, дискретно мењајући интонацију и емоционални регистар, односно осцилирајући између узвишености и лакрдијашења, страха и смеха, етоса и апсурда, поемама суптилно прида трагикомичну атмосферу. Отуда не чуди запажање Николе Кољевића да су Бећковићева Ровца „толико целовит духовни свет да се чини како он од себе самог живи и на себи самом се држи” (1978: 264).

Збирку *Рече ми један чоек* сачињава десет поема, у којима различити лирски казивачи говоре како о својем искуству тако и о туђим судбинама. Композиционо-структурна компактност овог песничког дела происходи из чињенице да се поједине песме, попут „Не дај се јуначки сине”, „Не знаш ти њиг” и „Оно” – иако различите по говорном лицу и основној интонацији – на изванредан начин „тематски и проблемски надовезују и употпуњују” (Поповић 1977а: 163), и тиме, како истиче Јован Делић, „слажу у широку, пластичну фреску, живу и узбудљиву, остварену окамењеним и наново оживљеним, преображеним језичким средствима” (1995: 56).

Међутим, осим заједничког настојања да се што упечатљивије дочарају разне димензије ровачког света, поеме изнутра обједињује и принцип својеврсне антитетичке фигурације (в. Ковачевић: 1995: 108), који се као конструктивно начело може препознати у склоности аутора да изградњу стихова, већих песничких целина или читавих поема заснива на учесталом спрезању веза међу супротним појмовима. Духом антитезе прожете су многе равни Бећковићеве поетске визије црногорског завичаја: временски аспект почива на оштрој супротстављености морално идеализоване прошлости и друштвено декадентне садашњице, просторну димензију дефинише апартна позиција Роваца у односу на остатак света, док социјалну структуру одређује сукобљеност етички диспаратних групација људи (*ми* и *они*), као и вредносна разлика међу конкретним појединцима (казивач поеме „Смрт Перка Пушелјина” и њен главни јунак).

Антитетичка фигурација се на парадигматичан начин реализовала стиховима „Двије пјесме”, чији је сиже заснован на живом диспуту између предачке, строге и традиционалне, али у садашњим приликама анахроне моралности, и нове, трезвене и утилитарне, односно на вредносно флексибилнијим конформистичко-опортунистичким темељима изграђене етичке прагматичности. Сменом два гласа, односно строфа штампаних обичним слогом и деоница обележених курзивом, нису само дијалогски сучељене две непомирљиве аргументације, већ је и антитетички принцип употребљен као основно средство конструисања лирске творевине. Важно је нагласити да Бећковић не афирмише ниједно од испољених гледишта, већ им – чувајући ауторску дистанцу која му пружа прилику за једак хумор или ироничан осмех – дозвољава да се у исто време

међусобно граде и подривају (в. Радоњић 2012: 183). Управо из судара супротних етичких становишта, из духа њихове дуготрајне конфронтације, пред читаоцима се пуноћом својих контрадикција рађа и у трагикомичном светлу обзнањује права природа песникове ровачке визије.

### 5.10. Опрезност и страх: корен ровачке вештине довијања

Збирка *Рече ми један чоек* отвара се истоименом поемом, у чијим почетним стиховима пред читаоце ступа изразито опрезан говорник, који другоме жели да саопшти оно што му је претходно у поверењу било речено, али тако да том приликом не открије где је, кад и од кога причу сазнао, и да не угрози тајност приче на коју се „једном чоeku” обавезао:

Рече ми један чоек,  
на једноме мјесту,  
код једнога чоeka,  
једну ствар,  
не могу ти рећи ђе,  
одма би се сјетио који је (1970: 7).

Нимало случајно, Матија Бећковић ову збирку – уколико ауторску белешку сматрамо њеним интегралним делом – окончава управо истицањем опрезности као једне од препознатљивих карактеристика ровачког духовног устројства: „За сваки случај ову књигу почињем и завршавам ровачком опрезношћу, не одајући никога: *рече ми један чоек*” (1970: 166). На основу садржаја саопштених на семантички увек посебно осетљивим рубним местима књижевног дела, очигледно је да обазривост при усменом изражавању и строго вођење рачуна о избору речи на изванредан начин представљају такорећи *алфу и омегу* песникове визије овог црногорског племена. Међутим, нужно је запитати се шта је то што опрезност тако дубоко утискује у природу ровачког бића?

Замишљен пред узроцима етичке деградације колектива којем припада, а баштинећи у свести искуство прошлог и садашњег времена, лирски казивач поеме „Шпијун у Ровцима” најпре изриче негативан суд о моралном држању ровачких савременика: „Постали смо таман ко кумпијер, / Све што ни ваља – у земљи је!”, а потом издваја страх као преовлађујуће осећање које је, овладавши духом читаве заједнице, осујетило некадашњу слободу да се говори гласно и без устезања:

Страг не од свачега и од свакога!  
Свако дркти ко овца кад је стригу!  
Што је које старије све је страшивије.  
[...]  
Ништа не изговарамо,  
Нако поред воде,  
Да нико не може разазнат  
Шта ми причамо,  
А шта вода жуборка!?  
[...]  
Све закопавамо ко мачка мачињаке!  
Вишијег зечева није ови вијек видио! (1970: 93–94).



За свет утемељен на епско-патријархалном и херојском етосу, у чијем средишту пребива реч, а живот мање вреди од онога у шта се човек зарекао, немогућност да се говори неспутано и суверено није само тешко бремене свакодневног живота, већ нешто знатно важније и пресудније: поуздани знак дубоког унутрашњег раскола и доказ вредносне расточености колективног моралног поретка.

Уколико је опрезност условљена уплашеношћу, а страх сила довољно јака да разори само језгро ровачке етике, неминовно је запитати се пред чим или због чега то припадници овог племена стрепе? Одговор који нам стихови „Шпијуна у Ровцима” нуде ипак не обзнањује конкретан извор страха, већ у поимање овог проблема уводи извесну меру загонетности: „Страг не, а не знамо зашто, / Нема казне којом би не ко казнио, / Да нијесмо кажњени гором” (94). Да природа овог осећања надилази оквира рационалног разумевања и кореном сеже чак до егзистенцијалне основе ровачког бића, посведочиће и сам аутор неколиким редовима „Белешке”: „Као што су све истине о животу и свету на овоме језику невинне, једноставне и бистре, тако је и страх који се овим говором изражава – *исконски*, и због тога истинит и узбудљив” (164; курзив Н. К.). Будући да страх није описан као феномен што се у једном историјском тренутку населио у дух племенске заједнице, већ је предочен као константни чинилац самог постојања, не би било логично сматрати га кључним узрочником колективног моралног опадања, јер је, једноставно речено, у ровачкој свести био одувек присутан.<sup>99</sup> Оно што се, међутим, временом променило и изазвало деградацију колективних етичких назора јесте однос саплеменика према осећању страха, из ког су у доба епско-патријархалне виталности проистицали пркосни одговори и јуначка дела, а из ког данас ничу плодови кукавиштва и притворности (в. Крњевић 1971: 12).

Говорити обазриво и са непрестаним осећајем да неко из прикрајка све прислушкује, казивати тако да се истовремено намири жеља за комуницирањем, а не изазове оно од чега се стрепи, неговати вештину да се не рекне оно на шта се мисли, али да саговорник разуме шта је коме на памети, представљају скуп вербалних искустава која нису само обликовала ровачки стил усменог изражавања, већ су и до нивоа својеврсне беседничке изврсности истанчала језичко осећање овог црногорског племена. Привучен казивачким умећем довијања и околишања, Матија Бећковић је у способности Ровчана да спонтаним језичким бравурама надмудре зло увидео позамашан естетски потенцијал и велику песничку прилику: „Вуковско правило је пиши као што говориш. У нашој уметничкој мисли је тријумф сасвим других лозинки. Ко вештије скрије оно што мисли већи је уметник” (1990: 49). Претварајући, дакле, завичајно језичко искуство у оригиналан поетски поступак, творац збирке *Рече ми један чоек* је својим поемама

---

<sup>99</sup> Биће које је у Бећковићевој песничкој визији Роваца потпуно саздано од страха и стрепње опосредовано је гласом мајке што у стиховима поеме „Не знаш ти њиг” на разне начине покушава да подучи сина о многим опасностима што ће га током живота непрекидно вребати. Слеђена од помисли да би се могло обистинити оно чега се највише плаши: „Кад дигну на тебе велику алабуку и грају, / Кад алакну, кад стану лармат и бречат, / Кад ти почну врћет испред носа, / Они што им ништа не може бити грдно, / [...] / Дужност ће свачија бит да те бије / И држи за уста, / Што ми Бог очи не заклопи / Да то не видим” (1970: 27), она се труди да и у наивном и неискусном сину побуди страх: „Једноме такоме ћеца по свијету скићу, / Гледају оће ли се ко смиловат, / Да им да кору љеба урметинова” (26), верујући да ће га то осећање сачувати од невоље и страдања, као што је и њу својевремено учинило опрезном и неповерљивом. Поред осталих улога које је у Ровцима стекао, појам страха у овој поеми задобија и, како видимо, смисао специфичног васпитног средства, јер је употребљен као посебан емоционални састојак што мајчинској поуци обезбеђује већу делотворност.

досегао до карактеристичне вербалне технике коју Радивоје Микић, позивајући се на учење Отоа Јесперсена, назива језиком затајивања, јер јој у суштини пребива говорникова жеља да се „из ланца комуникације елиминишу непожељни” и уједно сакрије садржај о коме [се] тобож говори” (Микић 1990: 106, 115).

### 5.11. Камени свет црногорских брда: основе горштачког етоса

Из стихова поема „Двије пјесме” и „Унук Алексе Маринкова плаче над Црном Гором” лако се могу ишчитати кључне идеје и схватања на којима се темељи традиционални црногорски, епско-хришћански и патријархално-херојски поглед на свет. У овим поемама је, међутим, наговештено и нестајање строгих ровачких светоназора са хоризонта савременог света, тиме што гласноговорник старинског и изворног моралног кодекса у првој песми бива потискиван гласовима нове, индивидуалистичко-егоистичке, прагматичке и утилитаристичке етичке концепције, док се у другој песми над Црном Гором ламентује као над нечим што је заувек минуло.

За разлику од млађе етике, која садржаје животног искуства сагледава кроз визуру личног и партикуларног интереса, давнашњи ровачки поглед на свет људску судбину проматра у светлу највиших моралних вредности као што су част, поштење, чојство и јунаштво. Свему се, како истиче Јован Делић, „суди с тог каменог, епског, чврстог система вриједности, с највећег етичког и јуначког максимализма; с косовског мита и с врха Ловћена” (1995: 54). Једна од основних лозинки према којој Ровчани управљају своје делање, саопштена је стиховима: „Нијесмо гледали шта је за нас боље, / Но шта је право и поштено” (1970: 76), чијим је значењем спремност да се моралност претпостави свакој користи посведочена као језгрени чинилац традиционалног црногорског етоса.

У средиште ровачког поретка вредности положена је реч, јер се она тиче истине, а истина је, пак, неодвојива од части, чији губитак – пошто у епско-херојском свету образ представља вредност већу и од самог живота – не означава ништа друго до срамну и отуда коначну смрт: „Погинуо је ко рз изгуби, / То је једино и имо, / И мого изгубит, / Није му требало црње погибије!” (106). Управо због тога што од начина опхођења појединца према феномену речи зависи његов однос према главним конституентима херојског постојања: поимању истине и чувању части, нимало не чуди када у једном тренутку морално строжи лирски глас из „Двије пјесме”, желећи да на сажет и упечатљив начин дочара етичку изврност и непоколебљивост колектива којем припада, узвикне: „На сваку нашу би се заклео, / Ко што су се и клели! / За ријеч смо гинули” (76).

У горштачком доживљају света, живот не представља биолошку, већ моралну чињеницу, јер човек не започиње живот тренутком рођења, већ када јунаштвом потврди право да се сматра живим. Живот се, дакле, у ровачким брдима не добија, већ се херојским чином заслужује: „Од како је капе црногорске, / Сваки се од нас наново родио, / Није бројо што га је мајка рађала, / Но сваки сам заслужио да живи!” (75). Следствено томе ни смрт не може бити оно што се чека, већ догађај који појединац, окуражен јуначком слободом и епском чежњом за славом, сам изабира: „Други мисле да неће мријети, / Црногорци смрт праву бирају! / А ко Бога моли да не умре, / Најсрамнију смрт је изабрао!” (109). Будући да се у Ровцима не зна „како је ко живио, / Али се памти како је ко умро!” (108), Бећковићев лирски казивач ће изрећи похвалу лепоти часа јунаковог

херојским делом заслуженог преласка из овоземаљског постојања у идеални простор колективног сећања: „А шта је љепше но од зрна погинути, / У најљепшем цвијету свога поноса, / Кад те гледа цијела твоја војска!“ (78). Испунити сврху земаљског постојања значи јуначки се, током боја, сјурити у смрт, и тим подвигом егзистенцијалног самопревазилажења, односно делатно потврђеном спремношћу да се поднесе највећа жртва за морално узвишени циљ обезбедити трајно постојање у идеализованим просторима епске песме:

Пјесме и повјеснице су живот за Црногорце!  
Тек кад се у њиг преселе –  
живе ко прави љуђи!  
Зато толико итају,  
Да се у њиг склоне и спасе!  
А живио је таман доста,  
Свак ко је стига да у боју погине!  
Умире се да се пјесма роди,  
А пјесми се лако родит није,  
Кад се роди – више не умире! (107).

У ровачком поимању есхатолошког исходишта живота, како видимо, претежу епски елементи над хришћанским идејама, јер херојска свест на видицима отвореним подвижничком смрћу не назире обресе небеског царства, већ наслућује радост егзистенцијалног преласка у вечитост усмене речи и колективног памћења. Народно преношење прича о догађајима и јунацима у традиционалном свету црногорских брда отуда и јесте толико важно, јер у њима на трансцендентан начин живе они који су јуначким делима заслужили да их се заједница сећа.

Доследно следовање строгим етичким нормама („Свуј смо се показали и образ освијетлили”, 77), истрајност у очувању моралног интегритета („Нијесмо продавали вјеру за вечеру, / Не били мед па да не изију, / Не били гладила сваке бритве”, 81), као и неприкосновена вештина војевања („Куј смо гој прошли ко да је гола сабља пролазила, / Голијем рукама на зор градове отимали”, 73), обогатили су ровачку самосвест снажним осећањем изузетности. Из такве аутоперцепције је, с једне стране, проистекла слобода да се о властитим врлинама и угледу говори хиперболички: „Такијег опртијег и пробранијег љуђи, / Тијег муња горскијег и дика црногорскијег, / [...] / Није било у васколику Српству!” (81) – што понекад резултира и комичким претеривањем: „Пашче су наше другоплеменици поштивали” (76) – а са друге, произашло поистовећење читаве Црне Горе са етички идеализованим колективом који, не зазирући од могућности трагичног свршетка, истински постоји само када има снаге да сопствену сврху самерава са немогућим: „Циљ који је себи поставила, / На земљи се не може ни наћи! / То што оће – никад није било, / А камоли да сад може бити!” (121).

## **5.12. Ишчезнуће црногорског херојско-патријархалног морала са хоризонта савремености**

Пошто збирка *Рече ми један чоек* „сукцесивно прати драму опадања и укидања патријархалне моралне чистоте” (Поповић 1977а:165), која у почетним стиховима поеме „Унук Алексе Маринкова плач над Црном Гором” врхуни исказима што с резигнацијом потврђују нестанак читавог једног света: „Кака Црна Гора, каки јади?! / Црна је Гора

била, па је нема!” / [...] / Постоје само планине – / У којима су некад живјели Црногорци!” (1970: 103), нужно је запитати се под дејством какве силе је тако морално чврста и истрајна заједница, чији се појединци рађају из камена („А из камена се рађа – / Оно што је тврђе од њега! (104)), потиснута из постојања и послата у неповрат? У одговору који нам нуди глас унука Алексе Маринкова разлогом за нестанак црногорског херојско-патријархалног колектива сматра се наступање времена у којем „Нема више такога боја, / Ни такога крвника, / Да би вријеђело бити Црногорац!” (112). Живо само докле има нечему да пружи отпор, постојеће једино кад се другоме супротставља, црногорско биће ишчезава чим нестане потребе за стварним бојем и прилике за јуначким подвигом. Црногорци, дакле, нису поражени у мегдану са неком спољашњом силом што надилази њихове борбене потенцијале, већ су побеђени управо епохом лишеном противничке инстанце са којом би ваљало одмерити снаге. Оставши без, како примећује Љубомир Симовић, „оне највише историјске одговорности – то јест без онога што је племенски свет дефинисао као највишу одговорност” (2008б: 575), а неспремни да, према тумачењу Ивана Негришорца, „издрже притисак просечног и рутинског модела понашања, као и да се изложе начелу промене свега постојећег” (2019: 52), припадници морално идеализованог црногорског колектива напуштају позорницу историјских догађаја и селе се на географски, социјално и психолошки изоловану периферију (в. Симовић 2008б: 575). Они, дакле, нису савладани на попришту, него обесмишљени у времену, због чега свет не напуштају као покорен народ, већ као анахрон и непотребан поредак вредности. Од Црногораца је остало само име, тек знаковна љуштура што безнадежно чезне за изгубљеном смисаоном пуноћом: „Други траже име према себи, / Црногорско име тражи људе!” (1970: 119).

У књижевној критици било је више покушаја да се конкретније историјски ситуирају парадигматске промене што су традиционалну моралност црногорских брда учиниле сувишном. Тако, рецимо, отпочињање дуготрајног процеса деградације *homo heroicusa* Павле Зорић смешта у период поткрај деветнаестог века (1991: 121), док Милован Данојлић распадање племенских етичких норми сагледава у контексту индустријске епохе, која се, према речима овог песника и критичара, неколико деценија приближава забаченим крајевима, али не успева да их освоји, због чега Ровчанима прогрес није донео ништа друго до „луди, дивљи страх, понижења, шпијуне и тортуру” (1971: 95). Међутим, садржина Бећковићевих поема ниједном од ова два тумачења не пружа адекватно поткрепљење, те се херменеутички знатно поузданијим указује интерпретативни поглед Ивана Негришорца, који, позивајући се на стихове попут: „Док је бог постојао, / Боже ме опрости, / Није имао бољијег љуђи од Црногораца, / Нит од Црне Горе ближе земље!” (1970: 134), закључује да се повлачење Црногораца са историјске позорнице одвијало „паралелно са нестанком Бога, тј. са ничеанском објавом смрти Бога” (2019: 55).

Премда песникова визија Роваца, будући неретко грађена анитетичким самеравањем прошлости и садашњости, подстиче читалачку имагинацију да смени вредносних система домисли конкретнији повесни контекст и додели јој координате неке од минулих епоха, при интерпретативном бављењу овим проблемима ваљало би имати у виду и то да у свету Бећковићевих поема носиоци супротних етичких гледишта често паралелно егзистирају, што пружа могућност да се њихов конфликт сагледа као сукоб који није окончан једном за свагда, већ трајан и могућ у различитим временима. Тиме, у извесном смислу, исход борбе етичких становишта постаје отворен, јер није условљен само нужношћу историјских кретања, већ поново зависи од личног опредељења сваког појединца. У стиховима „Двије пјесме”, подсетимо се, читалац

присуствује борби два морално диспаратна гледишта за доминацију у васпитању свога наследника, али остаје ускраћен за сазнање о томе којој се етичкој визији света представник нове генерације на крају приклонио.

### 5.13. Ровачки фатализам: „Судбина Крста Машанова”

Једно од уверења којим је у значајној мери обликовано ровачко схватање живота и условљен начин племенског самодоживљавања тиче се идеје о коби или предестинираности, односно осећања да је унапред записано све што ће човека за време овоземаљског постојања задесити. Овакво фаталистичко поимање света положено је у основу поеме „Судбина Крста Машанова”, чији главни јунак, због бројности недаћа које, не знајући због чега, трпи, својим дуготрајним и чини се безразложним патњама евоцира страшни удес праведнога Јова, али по казивачкој вољи да све несреће које је искусио попише, сумира и другима усмено предочи, подсећа истовремено и на главни лик романа *Живео живот Тола Манојловић* Моме Димића. За разлику од Толе из Неменикућа, србијанског сељака прожетог неупитним витализмом и љубављу према животу, чији говор о властитим несрећама никада није до краја лишен хумора и ведрине, Крсто Машанов из Роваца своје животне јаде у пустињи црногорског крша трпи лишен чак и трачка наде, и с осећањем узалудности чека да се из бескрајности „несвитања” пресели у коначност гроба. Отуда Тола Манојловић, упркос свакој патњи, приповедањем изриче похвалу животу, док Крсто Машанов, бежећи од других људи и потуцајући се по брдима, тужи у самоћи и лелече над самим собом.

Крстов горштакчи песимизам почива на уверењу да му се – према диктату виших сила – никада ништа добро не само неће него и не може десити: „знам, иљаду година да живим, / никад ништа ниоткуд чути нећу, / нако црнијег гласова и абера” (1970: 64). На болести, батине, муке и понижења са којима се непрестано суочава Крсто увек – фаталистички убеђен да се појединац не може одупрети ономе што му је намењено – одговара једном једином лозинком, у чију истинитост нема снаге или воље да посумња: „така ни је судбина дата” (70).

Судбина је у ровачком доживљају света Божји белег који не пада само на појединца, већ се простире на читаву фамилију. Генерације се смењују, али животи чланова породице остају исти, због чега погледом на судбину ђеда, човек не само да види знакове своје коби, већ и унапред спознаје животни удес свога сина:

а није ништа до Божје казне,  
некаква је биљега на нас,  
отац ми је био дип оваки,  
слике му нијеси видио нако мене,  
кад су сви пјевали он је куко,  
био је моје среће,  
од кад је насто док је несто,  
није му га свитало,  
а ја имам сина, чити ја,  
ко да ми је главу окинуо,  
ено га ко ђед,  
не зна се јесам ли ја родио њега,  
или он мене (69–70).

Пошто је слика предака уједно и огледало потоњих нараштаја, онда прошлост не само што наликује садашњици, него се не разликује ни од будућности, што све скупа у Ровчанима рађа снажно осећање да су њихова брда свет ускраћен за новине и препуштен пустоши непрестаног понављања. Управо чежњом за оним чега у Ровцима не може бити проткани су стихови уводних, реторским средствима засићених строфа „Судбине Крста Машанова“:

Мога ли  
икад, икад, икад,  
ишто, ишто, ишто,  
икако, икако,  
иодкога  
дознат,  
да се црно чељаде,  
ичему, ичему, ичему,  
ичему,  
тобожнада? (63).

Уколико је у Ровцима индивидуалност подређена духу оних заједница којима појединац припада: најпре идентитету породице, што све своје чланове обједињује садржајима јединствене судбине, а потом и светоназорима племена, чије мисли сваки припадник беспоговорно усваја, не плашећи се, како у „Белешци” наводи Бећковић, „за своју личност” (165), онда је сасвим логично што одговор на питање *ко сам ја?* у црногорским забитима подразумева активирање знања о властитом родослову:

Сваки је свакоме могао рећ:  
Ја сам Нишин, а Ниша Перишин, а Периша Пунишин,  
А Пуниша Тадишин, а Тадиша Велишин, а Велиша  
Драгишин,  
А ко си ти? (75).

Мањак личне самосвојности, проузрокован стопљеношћу индивидуалног идентитета са породичним наслеђем и племенским духовним устројством, Ровчани надокнађују сталним поређењем са припадницима група које доживљавају као другачије. Тако је, рецимо, у поеми „Лако је другијема” вредност морално супериорнијег колектива, прекомерно оптерећеног осећањем сопствене изузетности, утврђена и наглашавана исцрпним самеравањем са разноврсним садржајима негативних представа о другима:

У исту кућу ће живе,  
Не виче једно другоме ни помага Бог,  
А наша се и говеда бечну,  
Кад се ће срету у пут!  
[...]  
Некако је свијема лакше но нама!  
На нас је пала тежа цијелога Свијета!  
Колико је бијеломе свијету лако,  
Ето толико је нама тешко!  
Лако би и нама било,  
Да је мање образа и памети (87, 89).

На сличан начин је и казивач у песми „Смрт Перка Пушељина” приликом побрајања разних чинилаца Перковог моралног и јуначког богатства доследно помињао и своју сваковрсну немаштину, те упоредо са ликом идеалног представника ровачког

племена, користећи се поступком контрастирања, успео да исцрта и главне контуре властитог портрета:

Перко бијаше диго кућу на два боја,  
није кућу но сарај,  
није ко она моја виранија и зинданија,  
[...]  
за чеперак виши од највишега,  
није сакија ко ово ја (54, 56).

Пред читаочевим оком Ровца постепено попримају одлике света где се појединац са групом којој припада поистовећује не само морално већ и судбински, док заједнице у којима препознаје различитост одмах преиначава – несвесно се руководећи недовољно истанчаним механизмом перцепције другости – у антислику свог личног и колективног хабитуса.

#### 5.14. Три морална становишта: *ми, ви, они*

Упризорујући поуздане знакове процеса општег моралног опадања, Матија Бећковић је у статичност ровачког света – где се изван језика ништа не догађа, а богатство говора служи као надокнада за мањак догађаја (в. 1970: 163) – уносио извесне елементе динамичности. Токове етичког раслојавања и све израженије декаденције песник је дочаравао предочавањем и међусобним супротстављањем три морална становишта. Прво и најстарије гледиште почива на традиционалним, епско-патријархалним и херојским принципима људског владања, чије заступнике најјасније чујемо у првом гласу „Двије пјесме” и у говору казивача поеме „Лако је другијема”; друго се темељи на идејама моралног прагматизма и конформистичко-опортунистичког држања, које су изложене посредством мајчиних савета сину у песми „Не знаш ти њиг” и оглашене стиховима курзивом обележених строфа из „Двије пјесме”; а треће представља заједница означена заменицом *они*, сачињена од људи етички извитоперених и обешчовечених у толикој мери да им ниједно име више не пристаје, са којима нас песник упознаје стиховима поема „Не дај се јуначки сине”, „Не знаш ти њиг” и „Оно”.

Узимајући у обзир чињеницу да се свет из корена променио, некадашњи поредак вредности неповратно урушио: „Ово је дошло неко превртаније, / Никад ово није било” (42), да је наступила темељна криза епско-патријархалних вредности, а завладали последњи међу људима, мајка из „Не знаш ти њиг” и биће што се у „Двије пјесме” обзнањује парним, курзивом маркираним, строфама, увиђају да је у друштвеној стварности заснованој на принципу: „Што си гори, то си бољи!” (80), зарад голог опстанка неопходно одбацити превазиђени херојски морал и људско држање утемељити на новим и савремености прикладнијим етичким начелима. Постављањем вредности *живе главе* на место које је некада припадало апсолутизованој вредности *чистог образа* отпочело је конституисање нове моралне парадигме, коју, у поређењу са претходном, одликује кретање од врлинског ка прагматичком, од идеалног ка интересном, од подвижничког ка конформистичком, од колективног ка индивидуалистичком, од духовног ка материјалном и од узвишеног ка приземном, или другим речима, од слављења јуначке смрти ка афирмисању обичног живота.

Овај сукоб опозитних етичких парадигми у књижевној критици је одређиван као спор између херојског и ситнорационалистичког (Данојлић 1971: 93), патетичног и баналног, архаичног и вулгарног (Крњевић 1971: 12), витешког и малограђанског (Минић 1971: 477) или, рецимо, духовног и прагматичног (Кољевић 1990: 125). Сагледавши заговорнике савременијег етичког обрасца у светлу епске народне поезије, Љубомир Симовић је на интерпретативно ефектан начин предочио не само главне узроке већ и извесну оправданост ровачког моралног преображаја:

уместо негдашње Мајке Јевросиме, која је сину говорила да је боље изгубити главу него, говорећи неправду, изгубити душу, појављује се (у песми „Не знаш ти њиг”) нека мајка примитивнија и несрећнија, која види да „правој ријечи мјеста није”, која зна да „правда је многоме свијећу утулила”, која познаје муке при којима постаје „милија смрт од живота”, која сина прекоревала: „Тебе је до правде, а мене се кржаве врте”, и која, у страху за сина, каже: „дако је најгори човек”, јер је „бити најгори” једини начин да се преживи у таквом свету (2008б: 578).

Из имплицитних значења мноштва савета којима други глас „Двије пјесме” настоји да, оспоравајући епско-патријархалну етику као анахрону и обесмишљену, правремено уобличи моралну физиономију наследника, могуће је ишчитати путање којима се одвијало растакање традиционалног црногорског поретка вредности. Стихови: „Ништа не реци двапут, не заричи се, / Пушти свакога да измеље шта има”; „Сваку заокругли: / ’И жао ми је и мило ми је!’; „Са сваким лијепо, а ни с ким искрено”; „Не мора свак знати шта мисиш” (75, 80), сведоче о томе да је *светиња* изговорене и дате речи у потпуности обезвређена јер се подвојеност између онога што се мисли и онога што се говори усталила као водећи принцип међуљудске комуникације. У доба општег неповерења обазривост се преиначила у притворност, а епску дужност да се каже истина сменио је одвећ савремени страх да се не прочује оно што се другоме у тајности казује: „Ништа не изговарамо, / Нако поред воде, / Да нико не може разазнат / Шта ми причамо, / А шта вода жуборка!?” (93), што је у коначници резултирало чињеницом да људи више и не маре за вредности у чију одбрану су у прошлости радо гинули: „А саде се нема ни бркова, / И кад ко што слаже – не броји се!” (98). Отуда не чуди што је у епохи бестидности: „Ништа се не стиди нит имаш од кога” (76), у којој „Није вријеме за морал но за мораш!” (80), из света ишчилело осећање изузетности и моралне узвишености, а људима овладала етика прилагођавања и конформизма: „Ти се поскрајни да прођу! / [...] / У каквом си колу тако играј” (74). Можда најпарадигматичнију или барем посебно упечатљиву одлику новог доба саопштавају стихови: „Једно је прича, / И љуцки разговор, / А друго ти!” (75), јер нам откривају да је прича – некада негована као усмена ризница највиших вредности колектива, чијем је окриљу као главном циљу и коначној егзистенцијалној сврси својим подвизима стремио сваки херојски настројени појединац – бесповратно изгубила повлашћени статус и постала ентитет одвојен од животне реалности и интереса људи.

### **5.15. Они – последњи стадијум моралног извитоперења**

Једно од значајнијих обележја ровачке декадентности и поуздан знак да је црногорским брдима овладао дух моралне наopakости огледа се у чињеници да су последњи међу људима постали први по старешинству, чиме је оно што припада дну етичке хијерархије уздигнуто у сами врх владајуће номенклатуре, а традиционални



систем вредности доведен у инверзни поредак. Да би једном лексемом освојио све припаднике друштвено доминирајућег несоја, Бећковић не употребљава ниједну именицу, јер ова врста речи, према ровачком језичком осећању, подразумева достојанство онога што је именовано, већ се користи заменицом *они*, која снагом *најљућег деминутива* упућује на групацију жигосану „метафизичким проклетством нижег реда” (Бећковић 1970: 164).

Поеме „Не дај се јуначки сине” и „Не знаш ти њиг”, у којима казивачи говоре пред потомком што тек ступа у свет, сачињене су као дугачки и најчешће анафорски стилизовани низови упозорења поводом разноликих опасности које поштенем човеку прете од протува, аветиња и ништаљуди. Дајући маха својој опсесији поетским набрајањима, песник је у строфама ових песама исписао читаве каталоге непочинстава и исцрпне пописе готово непребројивих видова мучења, и на тај начин, једним задиханим ритмом и чини се незауостављивим наплавинама вербалног материјала, предочио мноштво, разноврсност и снагу фукаре, чија је мера бесловесности директно сразмерна степену новостечене моћи, а слобода делања стопљена са незаситом жудњом за уништавањем. Реч је о лицима која су, потчинивши се функцији разарања, у потпуности изгубила идентитет и претворила се у пуко оваплоћење ништителских сила које немају другу сврху осим деструкције. *Они* су, закључиће Александар Петров, „заменица за присутно зло, а о каквом је злу реч читалац мора сам да се досети (а могућности за погађање нису мале)” (2012: 489).

Међутим, о људима који су протраћили властито име, напустили оквире не само моралности већ и елементарне човечности, и сва лична обележја јефтино разменили за знамења сила и власти којима служе, у поеми „Оно” се, почев од првих стихова: „Чуе оно: / Оно чоек и оно љући! / Оно да старуши и правду дијели” (37), не пева више са страхом од могућег страдања већ са омаловажавајућом иронијом и подсмехом презрења. Изостанак људских квалитета, морална извитопереност и множина психофизичких недостатака заједнице о којој се песнички говори нису били главни разлози под чијим је дејством описима загосподарио поступак карикирања и гротеске (в. Делић 2002: 62), а казивачевим гласом овладао тон немилосрдног ниподаштавања: „Оно мотовило, она коњоглава дилинога, / Да си му главу нашо на сред пута, / Не би нико погодио од шта је?” (39). Пресудна је у том смислу била чињеница што су се ти никоговићи, свашточиње и говномели – чим их је чудан случај а не лични подвиг увео у власт – безочно узвисили над другима и осилили преко сваке мере:

Не би му се кучка од кучке у кућу окуцила,  
А оно ко да је свијетом овладало!  
Донесе му га шорак,  
Па не знам докле ће,  
А док је свијета, ето докле!  
[...]  
И до власти се дотрнуше,  
Па се свако убаћило ко кокот на буњаку,  
И одмјера свакоме од шаке до лакта! (38).

Нижући разнолике мане, преступе и нискости ових морално недостатних бића, која се непрестано огрешују о све вредности традиционалне племенске заједнице, казивач ће временом почети да их доживљава и представља као креатуре што су по својој обешчовеченој природи саобразније скоту и ђаволу него људима: „То је уклето, / А од несојлука ништа му милије. / Само да му је авета, / Нико срећни од њега!” (46). Сматрајући их створењима на онтолошком нивоу другачијим од човека: „Биће оно чоек

кад кукавица прне!” (49), оспораваће им најпре могућност да су рођењем дошли на свет: „Но то Бог није ни саздао, / Но трице вјетар донио!” (45), а затим и право да након смрти, попут других људи, буду положени у гроб:

Забилеће се и њин гроб,  
Но у гроб неће,  
Гроб је свети,  
У гроб људи лијежу,  
А оно је неће ће му је и мјесто,  
Ће му је и покојни ђедо (50).

Под силином апсолутно негативних представа о бићима именованим насловном заменицом „Оно”, у свести лирског приповедача ће се – као израз трагања за коначним ослобођењем од пошаста – родити идеја о својеврсној истрази несоја:

А да смијем ко што не смијем,  
И да ме ико пита,  
Да се сви сложено занезеримо,  
Да се умутимо у њиг,  
Да се на уско уватимо,  
Па милет изагнамо из народа! (45–46),

која ће се, због немогућности да се спроведе у дело, убрзо након што је изречена преиначити у другачијим средствима артикулисана жељу да се непријатељ истреби и сатре: у подужи низ клетви, надахнутих како презиром према другоме, тако и осећањем немоћи у себи:

Дао јаки Бог,  
Па од њиг ни пјевало ни кукало,  
Траг им се по трагу утро,  
И бијелој чели њиове бијеле челе,  
То им сва навака била,  
Црни иг нароч ћеро,  
Снашли иг јади гори од смрти... (49).

У завршној строфи поеме лирски глас ће стиховима:

Оно је вазда ћавкало на људе,  
Ћићикало ко Мићко кучку,  
А скоро ће и једно на друго,  
Нема више на кога, а на некога мора,  
Но ће између себе ко Мацуре,  
Таман ко да су мене питали!  
А ко би им доако нако они сами?  
Очи извадили ко крмчеви Мирашеви!  
Разтинтаће тинтаре једно другоме (50),

ипак успети да срцбу из које су прво проистекле жеље за погромом, а потом и реторички упечатљиве ниске клетви, умири тешећи се предвиђањем да ће несоји, будући оличења незајажљивог ништителског злодуха, кад више не буду имали кога другог да завађају, сами себи доћи главе.

## 5.16. Бећковићев смех: иронија, хумор, сатира

Иако се може наслутити којем је ровачком моралном обрасцу – упркос томе што их у већој или мањој мери све доводи у питање – Матија Бећковић највише склон, не би се могло рећи да се и са једним од предочених етичких становишта ауторски идентификовао. Користећи се иронијом, хумором и сатиром, песник је чувао „своју независну позицију у односу на оно што племе признаје као позитивно” (Симовић 2008б: 581–582), и тиме одолео опасности да му поеме зазвуче уметнички неучинковитим тоном моралног дидактизма. Смех је, између осталог, Бећковић употребљавао и како би иманентном трагизму поетске визије једног света у нестајању супротставио снагу ведрине и витализма (в. Пантић 1994: 78), а затим из онога што се ослобађа сударом тих супротности убирао естетске плодове. У интерпретативном доживљају Михајла Пантића Бећковићев хумор је висок „онолико колико је дубок понор изнад којег се песник смеје”, а то је уједно и чињеница која поетској *насмешености* пружа и хеуристичку вредност, јер се њоме не постижу само комички ефекти, већ се „смисао непрестано скрива и открива” и тако прониче „у саму срж бића” (2002а: 70). Милован Данојлић је још 1971. године био на трагу ове мисли, када је херменеутички смело устврдио да би без хуморног подтекста „ова [...] поезија била патетична и досадна”, јер „тек с хумором она добија димензију величине” (1971: 96). Пошто је смех стални чинилац Бећковићеве поетике, а његова палета хуморних ефеката веома разуђена, будући да у себи сабира иронију, пародију, гротеску, карикатуру и друге комичке поступке, не чуди што је Јован Делић стекао уверење да је аутор збирке *Рече ми један чоек* „вјероватно највећи смјехотворац међу нашим пјесницима” (2012: 12).

Досадашња књижевна критика је, тумачећи природу Бећковићеве лирске комике, највише пажње посвећивала оном типу смеха што проистиче из: разграђивања епских стереотипа „које су Црногорци, као најславољубивије српско племе, склони да изграђују о себи” (Радојчић 2002: 106); гомилања говорних клишеа чиме је подриван ровачки „систем мишљења”, а живот у црногорским брдима „готово у потпуности обесмишљен” (Радоњић 2012: 183–184); затим обједињавања високо патетичне и ниско хуморне представе о реалности (в. Негришорац 2019: 57); као и гротескног преувеличавања што врхуни карикатуром „херојског идеализма” (Кољевић 1978: 294).

Један од устаљених начина на који Бећковић постиже хуморни учинак јесте вештина варирања семантички сличних, али ипак по нечему увек различитих језичких исказа, којима се оно о чему се говори постепено окреће на наличје и у коначници доводи до апсурда. Казивач поеме „Рече ми један чоек” се стиховима: „На јад и дође дан / и ће га сретог, / а кућеш мимо људе, / да ме пушка уби био би раетни”, пред саговорником и читаоцима обзнањује као носилац нежељеног и наметнутог знања, којим је након разговора са *једним чоком* егзистенцијално оптерећен: „тишти ме на душу, / не могу ти рећи шта” (9). Мотивисан мање жељом да другога о нечему обавести, а више потребом да се изненада стеченог бремена ослободи, он ће сабеседнику у поверењу казивати о причи. Тиме, заправо, говорник ступа у својеврсну контрадикцију, јер другоме чини оно што би желео да се њему није догодило. О противречности казивачевих поступака сведочи и чињеница да је реч о човеку што се рефренским понављањем и варирањем стихова: „то је он мене у поверењу, / а мене је ко подкамен” представља као сигурни чувар тајне, и то у часу када другом човеку – оповргавајући сопствене тврдње – изокола сугерише поједине елементе сазнања које му је поверено:

„причам ти ко да ћу сјутра да мрем, / ово без тебе данас нијесам никоме, / а не биг волио ни ти поселе / [...] / олакнуло ми је, / а знам нећеш никоме” (8–9).

Како унутрашњи развој ове поеме указује, парадоксалност ће постепено овладати њеним главним структурним чиниоцима: говорник јесте сачувао тајну, јер је није експлицитно открио, али се истовремено огрешио о тајност приче, будући да је о њој другоме казивао; сабеседник стога сада и зна и не зна причу, јер је о њој слушао разне чињенице, али саму причу није чуо; због свега тога прича у овој поеми и јесте и није присутна, јер је на њу, с једне стране, указивано, о њој је говорено, она је најављивана и делимично описивана, али јој се, с друге, није десило оно што је за причу најважније – да буде испричана. Наречени естетски ефекти проистичу из песникове мимикрије ровачке говорне опрезности и црногорске вештине вербалног забашуривања, што у коначној уметничкој резултанти читалачки доживљај испуњава карактеристичним спојем тескобе и комике, односно поетичким амалгамом на којем ће и у наредним збиркама бити утемељена препознатљива бећковићевска књижевна арома.

## 6. Међа Вука Манитога – други чин ровачке трагикомедије

У првој половини седамдесетих година, добу између, с једне стране, објављивања збирке *Рече ми један чоек* и додељивања Октобарске награде, а са друге, штампања књиге *Међа Вука Манитога* (1976), Матија Бећковић је у јавности имао амбивалентан статус песника којег истовремено књижевнокритички високо оцењују и идеолошки жестоко оспоравају, уврштају међу прве ствараоце свога нараштаја, али и, на различите начине, са политичких разлога, потискују из литерарног живота. Назнака да се песникова *дуготрајна епитимија* ближи крају и принцип *разређеног ваздуха* слабије примењује представљало је објављивање „Вучје тужбалице” у *Књижевној речи* 1975, а „Костића” у *Делу* и „Бишћа и Небишћа” у *Савременику* 1976. године. Међутим, убрзо су уследиле оптужбе да „Вучјом тужбалицом” аутор „не оплакује своје најрођеније зато што их воли и жали, него зато што мрзи оне који су их побили” (Бећковић 2012: 511) и да „Бишћем и Небишћем” врши озбиљно идеолошко скретање јер у стиховима помиње и Подбишће, које је, будући родно место Милована Ђиласа, било идеолошко-симболички негативно обележен топоним и отуда политички проказана реч, што је штампање књиге *Међа Вука Манитога*, чији је рукопис раније већ био предат Српској књижевној задрузи, учинило веома упитним.

У писму упућеном Ристу Тошовићу, тадашњем председнику Српске књижевне задруге, Бранко Ћопић се zaloжио да Бећковићева *Међа Вука Манитога* буде објављена, јер се у њој налази и поема „Костићи”, која улази у ред остварења попут „Јаме” Ивана Горана Ковачића, „Стојанке Мајке Кнежопољке” Скендера Куленовића и „Кадињаче” Славка Вукосављевића, и представља историју „свију наших вековних ратова, обрачуна, клања, паклених мржњи, јада, сиротиње, дивљаштва, и фанатичког догматског варварства из кога пјесник тражи и налази један, иако (на први поглед) само црнохуморан, тужан излаз” (2012: 512). Ћопићево обраћање је, како сведочи Матија Бећковић, „осмелило добронамерне уреднике СКЗ и преломило да књигу објаве”, али уз услов да из збирке буду уклоњене песме „Вучја тужбалица” и „Лелек мене”, а из стихова „Бишћа и Небишћа” реч Подбишће, с чиме се аутор, руковођен „рачуницом да даје мање за више”, на крају и сагласио (513). Две године касније ће, међутим, у засебној збирци под насловом *Леле и куку* (1978), бити штампане претходно одбачене песме, да би се потом, попут некаквог књижевно-издавачког епилога, све три објаве – *Рече ми један чоек*, *Међа Вука Манитога* и *Леле и куку* – сабрале под окриљем књиге *Поеме* (1983) и коначно склопиле у целину што се данас често назива Бећковићевом ровачком трилогијом.

*Међа Вука Манитога* је у текућој књижевној критици дочекана као изражајни и тематско-мотивски продужетак претходне књиге (в. Поповић 1977: 36; Пековић 1978: 93), али и као збирка коју краси независна уметничка вредност, јер је изванредним епским песмама не само наставила већ и значајно обогатила гротескне и трагикомичне визије зачете стиховима књиге *Рече ми један чоек* (в. Поповић 1976: 8). Сумирајући међусобни поетички однос и укупне естетске домете ових лирских објава, Богдан А. Поповић је закључио да је збирком *Рече ми један чоек* Матија Бећковић уметничкој визији Роваца удахнуо живот и подигао је на универзалану раван, а затим новом књигом „тој реалности обезбедио сложеност и пуноћу” (1977б: 5).

Међутим, истакавши да је ровачким песмама песник обухватио „нека од осовинских питања човекове егзистенције”, „својим делом постигао сложеност и пуноћу

доживљаја” и „стваралачку авантуру” ефектно привео крају изванредном поемом „Богојављење”, Поповић се – упућујући Матији Бећковићу један дискретан поетичко-стваралачки савет – упитао „није ли достигнута граница искушавања могућности дијалекатског говора коју модерни песник из више разлога не треба да пређе?” (1977б: 5). Успротививши се оваквом књижевнокритичком просуђивању, Момир Војводић је нагласио да *Међом Вука Манитога* могућности певања локалним идиомом „не само да нијесу исцрпљене”, већ су се показале као неисцрпне, јер је новим поетским делом Бећковић „отишао дубље, засјекао јаче, одгурнуо шире говорно благо, дао маха окрилатјелој моћи дијалекатског пјевања и мишљења, почео да зида тврђе и сигурније, да заокружује синтезу великих епских облика” (1977а: 108), што је и Саву Бабића привело к претпоставци да ће се визија изграђена двома књигама ровачке поезије „вероватно још допуњавати и заокруживати” (1981: 112).

Књижевни критичари били су, пак, потпуно сагласни да је дијалекталним поемама Матија Бећковић у модерно окриље призвао епско осећање света, али да га је потом, користећи се различитим облицима ироније – „од безазленог ругања до тоталног ниподаштавања, од отворене дисквалификације до небулозне гротеске, од духовитости до аутоироније” (Ђорђевић 1976: 15) – изнутра растакао. Један од разлога што у песничковој широкој и разубљеној слици родног тла у подједнакој мери опстају како епска тако и антиепска димензија стварности происходи, како сматра Момир Војводић, из чињенице да се ровачки јунаци-казивачи користе двома дискурсима: митским, патетичним језиком којим славе епски поредак, и антимијским, ироничним, скоро јеретичним говором, којим традиционалне херојско-патријархалне вредности, с некаквом страсном жељом за подсмехивањем и ниподаштавањем, изврћу руглу (в. Војводић 1977б: 85–86). Сатворивши својеврсни амалгам епског и модерног песничког искуства (Војводић 1977а: 110), Матија Бећковић је, „хватајући се у коштац са ванвременим проблемима и имперсоналним силама” и ниједног тренутка не упадајући у замку завичајног сентимента, успео да стваралачким укрштањем супротних етичких и естетских начела састави „модерни еп о суштинској трагичности која прати човеково битисање у животу” (Поповић 1977б: 5).

## 6.1. Поетички континуитети и стваралачке новине

Бећковићев песнички језик је и у *Међи Вука Манитога* чврсто утемељен на ровачком говорном идиому, али је, за разлику од претходне збирке, у знатно мањој мери засићен дијалектицима, што текст чини смисаоно проходнијим, а читаоцу – због мање потребе за посезањем ка речнику непознатих речи – у практичном смислу олакшава разумевање поетских исказа. Премда су и у поемама књиге *Рече ми један чоек* лирски казивачи повременим гномичким стиховним формулацијама певање заодевали рухом народних мудрости, при сусрету са завршним деоницама „Богојављења” или појединим стиховима „Бишћа и Небишћа” попут: „Све што човек помисли – / постоји! / Све ће надживјети – / оно чега нема!” (1976: 40), читалац стиче интерпретативно уверење да је *Међа Вука Манитога* збирка изразитијег филозофског импулса, у којој склоност казивача ка конотативнијим и симболички потентнијим исказима песнички језик у извесној мери удаљава од оквира природне и спонтане разговорне ситуације, и унеколико приближава области рефлексивног беседништва. Слично би се могло рећи и за удео хумора у Бећковићевој визији ровачког света: док се у песмама књиге *Рече ми*

*један чоек* комични елементи јављају са ненаметљивом учесталошћу, кроз повремена, али не мање упечатљива, семантичка просијавања, у *Међи Вука Манитога* постоје читаве, на фону шаливе приповетке изведене, песничке целине попут „Потписа” или „Фали ми се нешто”, кроз које читалац, због велике концентрације хуморних ефеката, готово од почетка до краја *корача с осмехом*.

Уколико је, начелно говорећи, прва књига Бећковићеве трилогије служила да се с животном самосвојношћу Роваца упознамо, друга нам омогућује да овај кршевити црногорски свет сагледамо детаљније и доживимо дубље. Објавивши *Међу Вука Манитога* песник је слику завичајног тла тематско-мотивски проширио и мисаоно усложио, и успео да лирски проседе зачет песмама књиге *Рече ми један чоек* стилски додатно суптилизује и поетички разбокори.

Поетички континуитет који изнутра повезује књиге *Рече ми један чоек* и *Међа Вука Манитога*, чинећи их суштински готово нераздвојним, песник је изграђивао средствима што припадају различитим равнима поетског стварања, а тичу се композиционо-структурног и жанровског устројства збирки, успостављања бројних тематско-мотивских паралелизама и употребе сличних или истоверних песничких поступака.

Сагледана у крупном плану, у светлу основних композиционих потеза, оба дела започињу сликом сусрета два познаника и причом коју *један чоек* другоме у поверењу саопштава, а завршавају се песмама („Унук Алексе Маринкова плаче над Црном Гором” и „Богојављење”) које се, одударујући дужином и сложеносћу од претходних поема и заузимајући поетички повлашћен финални положај, читаоцу указују као значењски интегративне песничке творевине што смисаоно сумирају читаву књигу.

У низу разноврсних тематско-мотивских сродности првих двеју збирки Бећковићевог завичајног трокњижа као посебно важна истиче се чињеница да је ровачка садашњица у обе књиге пресудно обележена дубоким жалом за некадашњим вредносним поретком, без којег је наречена црногорска заједница, изгубивши моралну потку свога постојања, остала без могућности да се егзистенцијално оријентише у савременом свету, односно у епохи чије етичко растакање задобија све израженији нихилистички правац. Нови стихови, из „Бишћа и Небишћа”, који гласе: „сигурно је ваљало, / чим га нема” (1976: 34) отуда дозивају некадашње стихове из поеме „Не знаш ти њиг”: „Ако уоче да си чоек – пуче ти киљан!” (1970: 29), јер се у оба случаја ради о настојању казивача да садашњост предочи као време у којем нестаје управо оно што највише вреди, то јест као доба чијим духом не владају неморалне, нити аморалне, већ антиморалне силе.

Представивши тежину властитог постојања песмом „Судбина Крста Машанова”, овај насловни јунак ће се, као носилац *јововске* коби, испотиха пројавити и на позорници *Међе Вука Манитога*, као што ће посредством песама „Унук Алексе Маринкова плаче над Црном Гором” односно „Бишће и Небишће” и присуство духа Милована Ђиласа на дискретан начин бити обзнањено у обе збирке.<sup>100</sup> Такође, као што би се у Танкодушићевим пријатељским упозорењима саговорнику:

---

<sup>100</sup> О комплексном значењском односу између Ђиласовог романа *Црна Гора* и Бећковићеве збирке *Рече ми један чоек* в. Негришорац 2019.

ноћу никога не зови именом,  
нит се коме озивај,  
не пи воде из прегршти,  
чутуру пуни на пола цурка,  
пази да се млаз не прекине,  
е цијела шума стане,  
а вазда су близу  
да ти сложе пушке међу печенице! (1976: 135),

могао препознати својеврсни рефлекс оних савета о опрезности које дидактички настројена мајка у песми „Не знаш ти њиг” упућује свом наивном и нехајном сину, тако би се и јуначки лик, смрт и сахрана Крстиње Гаврилове могли разумети као долични пандани људској изузетности, херојству и спроводу Перка Пушељина.

Ваљало би споменути још и то да у стиховима индикативно насловљене песме „Знам му оца” није тешко препознати разраду претходном књигом већ обзнањене ровачке идеје о судбинској стопљености индивидуалног и породичног идентитета, према којој је живот појединца унапред детерминисан судбином предака. Колективно уверење да син временом не расте у човека, већ се претвара у оца, јесте основни принцип по коме се Ровчани међусобно распознају и неприкосновено начело којим једни о другима суде:

Не познајем га,  
али му знам оца.  
Немој ми више ништа  
о њему зборити.  
Бар о њему не морам  
више ништа знати.  
[...]  
Жао ми га је, мого је бит чоек,  
да нема оца на глави  
и да га је други родио,  
овако се све може измијенит,  
а то не, никад, ни довијек (1976: 113, 119).

У *Међи Вука Манитога* одјек су, међутим, пронашле и својеврсне Бећковићеве мотивске преокупације старије од књиге *Рече ми један чоек*. Једна од таквих песникових тематских опсесија потиче још из ране песме „Кад бих знао да бих се поносно држао”, у којој лирски субјект, не знајући коликом унутрашњом снагом располаже, страхује пред оним у шта би се под батинама могао претворити. Визија херојског и кукавичког људског држања, која је у старијим стиховима пребивала у свести рефлексивно расположеног субјекта, поново ће, у другачијим поетичким околностима, изронити из песничког бића, тако што ће, раслојивши се у две песме, слика јуначке доследности бити приписана Јагошу:

Кад је Јагош био у Грможур,  
није за живот стио скинут капу.  
Подморавали га и били на смјене:  
[...]  
није излазио но га на ћедила износили,  
али с црногорском капом на ушима!  
[...]  
„Нијесам је купио да је њима скидам,  
ни пред сваким да гологлав стојим!“



Тако је неђе са капом и скапо,  
али га људи у поштене броје,  
не даде им ни инат ни капу! (1976: 22–23),

а издајничка природа бити дочарана Танкодушићевим признањем:

доста је да заману,  
а не да ударе,  
па да снижем цијелу ниску  
свега што сам чуо и упамтио (129).

Ретроспективно посматрано, лирски субјект песме „Кад бих знао да бих се поносно држао” пребива у стању својеврсне егзистенцијалне недоумице, јер у своме бићу подједнако осећа присуство *јагошевског* и *танкодушићевског* карактера.

И када је, пак, реч о појединачним песничким поступцима, Бећковић ће између првих двеју књига ровачке трилогије спрезати мање или више очигледне везе. Тако је, рецимо, у песми „Знам му оца”, где се отац, незадовољан начином на који његов наследник просуђује о другим људима, прекорним тоном обраћа сину, могуће препознати сужејни принцип на којем је изграђена песма „Не знаш ти њиг” из књиге *Рече ми један чоек*, у чијим стиховима мајка своме самовољном сину указује на разноврсне муке и несреће које га у животу могу снаћи. Склоност ка исцрпним набрајањима, која је у претходној збирци представљала једну од преовлађујућих стилских компоненти, присутна је и у *Међи Вука Манитога*, али јој је песник, не желећи да каталозима и списковима нарушава спонтани ток говорног ритма, знатно ређе давао одушка.

Једна од важнијих поетичких новина, која се пројавила у поемама *Међе Вука Манитога*, а још осетније заживела у потоњој збирци *Леле и куку* (1978), тиче се песниковог све мање суспрезаног стваралачког порива да казивања својих лирских јунака оплемени класичном десетерачком дикцијом. Бећковићеви стихови, како Никола Кољевић запажа, повремено „поприме облик правилног десетерца. Али као да само случајно ’налете’ на њега, па опет закривудају стазама говорног ритма” (1978: 276). Оваква епска стилизовања песничких исказа јављају се најчешће у гномски интонираним стиховима који настају као резултанта кристализације ровачког животног искуства у мудре и значењски језгровите поуке: „Ко не лаже / зна шта је кад реко”; „ко злослућа / мора погодити” (16, 21). Дестерац, како видимо, Бећковићу служи да ритам повремено протка ударима јуначке песме, а поентирајућим изразима прида снагу и убедљивост пословичних творевина.

## 6.2. Ровачка недођија: свет на граници светова

Одабравши синтагму *Међа Вука Манитога* за наслов нове збирке, Матија Бећковић је у читалачку свест најпре призвао значење стварне границе која припада ванпесничкој реалности и, вијугајући гудурама и литицама, спаја Бијелу Гору и Кучки ком, а потом и загонетни смисао имена непознатог појединца по коме је, према народном памћењу, ова граница добила назив. Семантика међе, која се у стиховима ове књиге рапростира многим димензијама света и областима људског постојања, из поеме у поему

задобија све богатија метафоричка значења, те се на крају указује као главна окосница укупног симболичког смисла збирке.

Упитавши се „Како има Забишће / а није нема Бишће?“, а затим резигнирано и помало јетко констатујући: „Нема га сад, / а некад је све било / и све могло!“ (1976: 29), казивач поеме „Бишће и Небишће“ је, руководивши се строгим племенским моралним назорима, једним потезом повукао оштру и у Бећковићевим дијалекталним песмама одвећ устаљену границу између, једноставно речено, идеализоване прошлости и омрзнуте садашњости. У ровачкој, многим стиховима посведоченој свести о постојању временске међе која историју њиховог колективног егзистирања дели на две етички међусобно диспаратне и отуда непомирљиве епохе пребива једно дубоко и наслагама различитих искустава запретено осећање неповратно изгубљене вредности. У песми „Овце“, од почетка до краја грађеној семантичким усложњавањем антитетезе некад–сад, уобличен је, а онда и вишеструко вариран жал због ишчезнућа природног и непосредног односа између човека и многих чинилаца света који га окружује. Стиховима ове поеме искуство прошлости и садашњости илустровано је, како видимо, сликом нестале присности и стеченог отуђења. Да ништа више није исто, јер: „Не жалимо ни ми ко што смо жалили! / Некад ти бијаше мило да ко умре, / имао си шта чути и научити!“, говоре и стихови поеме „Сарана Крстиње Гаврилове“, чија главна јунакиња није само оличење идеалних својстава традиционалног ровачког етоса, већ и последња у реду таквих изузетних појединаца: „А више немаш кога ни жалити, / само је једна Крстиња Гаврилова!“, те отуда и сама постаје оваплоћење границе што дели два доба и разликује две врсте људи. Због тога полагањем у земљу Крстиње Гаврилове није тек сахрањена личност вредна памћења, него је у прошлост коначно испраћен читав један свет.

Распростирући се просторном димензијом света, међа Вука Манитога пресеца, како сведоче стихови поеме „Доњи крај“, кршевите ровачке пределе, и тиме ствара у географском смислу минорну и наизглед само локалну, али заправо егзистенцијално дубоку и суштински непремостиву унутарплеменску поделу на *доњокрајце* и *горњокрајце*:

Никад не биг живио у доњи крај,  
нит нам како људи доље живе  
[...]  
Неко вели: свеједно доњи или горњи,  
а није но све двоје,  
свеједно што је једно,  
исто је, а опет није,  
ево ће смо, а далеко смо! (161).

Одвојени од остатка света и препуштени сами себи, Ровчани мале и баналне међусобне разлике преиначавају у непомирљиве супротности, те на тај начин формирају унутрашње границе што им потом служе као основне референтне тачке којим се оријентишу у тој апартној и недоступној каменој пустоши црногорских планина. Осим прецизнијег одређења властитога положаја у спољашњем свету, установљавањем вештачких међа и подстицањем колективних размирица нарушава се монотонија ровачког живота и стимулише динамика друштвених односа, те се на крају чини да сукобљеност, без обзира на то којим је поводом изазвана, представља једино поуздано мерило виталности ровачког бића: „Кад пролазим – прођем иг жмурећи, / и не пролазим но идем около, / а кад морам, уватим се за нос“ (163).

Унутарплеменски антагонизам се – како нам сугеришу стихови поеме „Знам му оца”: „Давно је то подијелено. / Њима наше добро није мило. / Кад смо ми умирали, они су коло кретали, / ма им ни ми нијесмо остајали дужни” (121) – преноси са генерације на генерацију, а временом може да достигне толике размере да, рецимо, прелазак из горњег у доњи крај не задобија само значење преласка из једног света у други, већ и смисао изневеравања свега онога што *горњокрајци* сматрају вредним. То је одсудни час преверице и неопозиви чин моралног самопоништења, што у коначници резултира неповратним губитком личног и колективног идентитета:

а то виђе не биг ја ни био,  
но који му драго доњокрајац.  
Шта ћу доле и окле ја тамо?  
Ође ми је и црква и гробље!  
[...]  
И да одем залуду биг ишо,  
не биг знао ни ће сам ни ко сам,  
а једва сам то и ође сазно,  
а не да се испочетка градим! (165).

Због склоности ровачких горштака да, трпећи љуту оскудицу, ситнице преувеличавају, а незнатностима придају значај судбински важних појава, Ровца се пред читаочевим очима указују као живописан свет темпераментних људи и трајно поремећених пропорција.

Разапети између Бишћа за којим чезну и Небишћа од кога стрепе, Ровчани су осуђени на пребивање у Забишћу, својеврсном духовном хабитусу што у Бећковићевој поетској визији завичаја фигурира као симболичка ознака вредносно недостатне замене за Бишће и Небишће, то јест за садржаје живота којима би пристајао епитет истинског:

Не чудиш се како Забишће претече,  
да и оно није стрљено и затрвено,  
а боље би било да нема ни њега  
кад нема онога главнога,  
а све главно је одавно под земљу  
и на Небо,  
тамо је и Бишће и Небишће  
и све наше.  
[...]  
Ето нека га,  
нек постоји,  
да се нечим залагујемо  
и душу заледушимо (30, 31).

Опстајући у свету лишеном симетрије: „Има Лијева ријека, / а нема десне. / [...] / Има црних вр’ова стотину, / а ниједан бијел” (35), а изнутра обременени свешћу о растављености од исконског средишта света и изворишта свеколиког живота: „Ниђе онога срца свега нема, / из чега је све настануло” (34), Ровчани жуде за Бишћем као за *изгубљеним рајем* и неповратно минулим добом егзистенцијалне целовитости, након којег није уследило коначно потонуће у ништавило, већ је наступио некакав неодредљив стадијум између постојања и непостојања, односно парадоксалан, тескобан и духовно готово неиздржив боравак на *граници* двају светова: „Да знам ће је – био биг у њега, / а не ође ће и јесам и нијесам, / таман као да нијесам ниђе” (33). Пошто се из стиха у стих постепено раскрива да Бишће није место где се живи, него начин на који се постоји, иоле

пажљиви читалац не остаје нимало зачуђен кад се у завршним сегментима поеме овај појам експлицитно обзнани као крајњи циљ ровачког егзистенцијалног самотражења: „ко се својим путем запутио, / носио је путоказ у глави, / и стизао до себе и Бишћа!” (38), нити када касније у збирци један од говорника „Богојављења” – уписујући у мотив границе валере метафизичког значења – Ровца представи као размеђу оностране и оностране стварности: „Ми смо камен међу два свијета, / са кога се други свијет види” (218).

Зракасто ширећи своја значења у временској, просторној, друштвеној, егзистенцијалној и метафизичкој равни опеване реалности, и усложњавајући властити семантички потенцијал путањом која је водила од денотативног ка високо симболизованом смислу, међа се као вишедимензионалан феномен уздигла у ред интегративних чинилаца који егзотици ровачког локализма придају сјај аутентичне песничке визије.

### 6.3. Црногорски култ *лепог говорења* и легенда о ровачком прапочетку

Формирана поемама збирке *Рече ми један чоек*, слика ровачког света је, задржавајући дух и светоназоре на којима је првобитно заснована, у *Међи Вука Манитога* значењски употпуњена и симболички обогаћена новим приповедним садржајима и разноврсним поетским мотивима, у које би најпре ваљало уврстити митску причу о доласку првих људи у пределе Роваца, а затим и фигуре Псоглава и кукавице.

Једна од важнијих компоненти ровачког *култа* *лепог говорења*, која вероватно происходи из дубоко укорене колективне жеље за очувањем и афирмацијом културно-идентитетских континуитета, јесу вештина и знање казивача да причу, без журбе и занемаривања детаља, исприповеда од њеног такорећи исконског почетка. Како би пружио некакво архетипско образложење зачудне природе Роваца и његових житеља, Бећковић је једном од двојице саговорника из поеме „Без ниђе никога”, којом се збирка и отвара, дао прилику да пред слушаоцем и читаоцима усмено евоцира причу коју је слушао од покојног Перуте о два брата који су први „подбили узице преко овиг прекобрежица” и „добјегли овамо” (1976: 10–11). На тај начин започиње испредање својеврсног ровачког оснивачког мита, утемељеног на трагичној судбини прва два досељеника, од којих се један, суочен са апсурдном мером окомитости крајолика, на којем нема ни подланице равнине да би се на њу положио макар пљат млијека, стрмоглавио низ литицу и нестало у Мртвици, док је други, настанивши се у *немогућем*, некако наставио да живи:

Кад је нашо ђе је најстрмије,  
онај други кукавац остани,  
обисни о овој стрмени,  
на ничему без ничега,  
без ништа на ништа,  
зачкини се зубима за ваздух (12).

Камена пустиња у којој је смрт одвећ близу, а живот сувише опор, у којој се небо дохвата рукама, а из земље ништа не расте, и где оно што се покоси стаје у ногавице, а са „сувовине се фуја као с леда” (13), јесу мотиви који не представљају само значењску окосницу једне митске приче, већ се указују и као основни симболичко-парадигматски

чиниоци живљења у ровачкој недођији. У наставку поеме „Без ниђе никога” открива се да је народно предање о постанку Роваца казивачу послужило као прикладна увертира за говор о зачудном горштачком карактеру становника овог суровог црногорског поднебља и њиховом пустињачком и, није претерано рећи, подвижничком животу у савремености.

Пребивање у затвореном и готово неприступачном простору Ровчане је временом учинило апартним, конзервативним, неприлагодљивим и у извесном смислу самодовољним људима („Пута никад нијесмо градили, / да не би још ко дошо, / ђе бисмо се разминули, / а нама не треба”, 13), који властити долазак у Ровца доживљавају као коначно приспеће на крај света, односно на место одакле се више нико нигде другде и не може упутити: „стигли смо ђе смо кренули, / а и да смо, / не може се ниђе го ни ићи” (13), чиме простор у коме су настањени, с једне стране, дословно представљају као крајњу бестрагију, а са друге, симболички упризорују као тачку у којој људска судбина, и пре смрти, бива трајно запечаћена. Отуда живети у Ровцима значи постојати на духовно неуобичајен начин: насукани на брисаном простору између неба и камена, лишени свега и свих, а богати само причама и сећањем, Ровчани живе, одвојени од света и препуштени себи, животом сведеним на мање од довољног. Ровца су простор толико оскудан и пуст, да сама егзистенција, немајући слојеве који би прикривали њене импулсе, бива сасвим огољена и вечито изложена тескоби: „Нема ништа да излази одовле. / Све је ође собом заробљено” (13).

У опште поетичке одлике Бећковићевих дијалекталних поема могло би се, поред осталих, уврстити и учестало и готово неосетно преношење поетског изражавања из једног емоционалног регистра у други. То је поступак што происходи из песникове склоности да озбиљан тон украти са хуморним, а патос епског казивања о крупним животним питањима прожме комички оријентисаним хиперболама, којима се предмет певања доводи до апсурдних размера, а читаоци подстичу на чуђење и смех. Тако је, рецимо, у песми „Без ниђе никога”, након митски интониране приче о првим досељеницима и озбиљног говора о егзистенцијално тескобним садржајима горштачког животног искуства, лирски казивач нагло изменио стилски модалитет свог обраћања, и високу меру ровачке осамљености дочарао следећим комичним и помало бизарним стиховима: „Љети је лакше, има барем мува, / мува је многоме друштво начињела, / ни ад нема такву животињу!” (14), као што се и, желећи да на упечатљив начин прикаже њихова немаштине и жеља да се доживи нешто ново и другачије, послужио својеврсном техником хуморног преувеличавања:

Кад је први лапис однекле избио,  
донесе некакав мирис из свијета,  
мирише оно дрво докле траје.  
Чували смо труње од оштрења,  
све је ишло од руке до руке,  
удисали, стављали у кандила  
и по њему Свијет замишљали! (14).

Премда хоризонт ровачког света ни раније није био лишен људских креатура које су својом физиономијом и поступцима код читалаца остављале утисак гротескних појава, стиховима песме „Псоглав” Бећковић је поетску визију завичаја обогатио једним дотад ипак невиђеним бићем. Сплићући живописне фолклорне представе о изгледу различитих демона са властитом стваралачком склоношћу ка хиперболизацији опеване предметности, упосливши затим и осећање за гротескну стилизацију у споју са

интересовањем за видове поетских упризорења фантастичних феномена, а све скупа прожевши снажним иронијско-сатиричким импулсом, песник је изградио веома сложен Псоглављев портрет, који обилује упечатљивим детаљима и сликовитим поређењима: „Дивљи бркови од челичне жице, / [...] / Рупила длака из мозга на уши, / кад наери чекињу и ушћули бркове, / не знаш с које се стране потшишкава!” (94). Реч је заправо о фигури која би се због пренаглашене физичке накарадности и још израженије моралне ругобе могла разумети као својеврсни пандан оним вулгарним и бешчасним бићима која су у претходној збирци именована заменицом *оно*: „Зло чини и кад неће и кад не зна, / а каје се што није више. / Кад треба бити несој – горостас је, / то ниједан чоек не би мого!” (107).

Испитујући удео фантастике у обликовању Псоглава, Часлав Ђорђевић је најпре указао на то да се Бећковић градећи ову фигуру исцрпно користио садржајима демонолошких предања, у којима је овај хтонски створ приказан на следећи начин: „има тело као човек а главу као пас, зуби су му гвоздени; има једно око на врху чела, ноге као у коња; живи у пећинама и канибал је – напада и једе људе; привлачи га тама и боји се светлости”, а потом и указао на то да је песник у појединим деловима песме ослобађао свог чудовишног јунака митолошких наноса и уписивао му „својства новог, ововременог човека, нама препознатљивог: скоројевић, каријериста, улизица, изопачена свест, одрођена егоистичка и медиокритетска природа, хибрид-продукт овога доба, антихрист, мизнатроп” (1989: 553–554). Због тога овај књижевни тумач на крају свог огледа закључује: „поема *Псоглав* није чиста фантастика, али и није дело без фантастике. Гротескност је њен учинак” (554).

Она птица која је у Бећковићевој раној поезији кукала самогласнике имена вољене жене, у *Међи Вука Манитога* пројавиће се као темељни и свеобухватни симбол архетипског и етнопсихолошког бића Црне Горе. Кукавица у црногорском поретку вредности има повлашћен статус јер представља биће што, надилазећи своју животињску природу, доспева у круг породичних блискости: „Свакоме је она ође сестра. / Није ништа није исправније / но у Црну Гору закукати” (193). Преузимајући на себе симболичку улогу женског гласа који неће дозволити да ниједан Црногорац с овог света оде неожаљен, она узраста у ред највиших патријархално-херојских животних знамења: „Ко сам самцит умре у планини, / зна да ће га љуцки оплакати / и да није са њом без никога!” (194). Међутим, стихови:

Веле да је прва излећела  
Обилићу из крвава врата,  
кад је света Милошева душа  
испод мача крила избавила!  
За Вуком је, првим Бранковићем,  
полећела клета и кукала  
и није га дуго остављала!  
Главу Вожда у Стамбол пратила,  
што је Милош сламом напунио.  
Светом сламом из Вождове главе  
себи није гнијездо савила!  
Па је Вуку из штуле кукала  
и Вишњићу из празниг очију (195–196),

показују да кукавица, обзнањујући се на пресудним тачкама косовске традиције, устаничког искуства и културног наслеђа, задобија и смисао митске птице која

отелотворује нашу повесну судбину, односно српски – национални и историјски – континуитет Црне Горе.

У једној од завршних строфа поеме „Кукавица” налазе се и стихови који представљају парадоксално мисаоно финале ове песничке творевине: „Бесмртна је само она душа / са чијом се смрћу не миримо, / а срећна је само она земља / у којој се кука не престаје!” (198). Наиме, субјект овде поручује да је земља у којој се непрестано кука заправо срећна, јер се тим чином доказује да је била насељена душама толико вредним да се са њиховом смрћу није могуће помирити. Поентирајућим обртом на крају песме кукање није, како видимо, раздвојено од трагичног осећања живота, али поетским гласом јесу акцентовани они садржаји овог појма који раскривају да кукавица није само весник жалости, већ птица прослављања.

#### 6.4. Ровачка кућа – гроб у камену

Одломак једног успутног, али истовремено и сасвим зачудног разговора, којим је Бећковић на врло ефектан начин започео поему „Костићи”:

Срећан вам рад!  
Бог те чуо!  
Шта то мајсторишете?  
Копамо гроб!  
Ко је умро?  
Умријеће ако није,  
још ниједан није осто празан! (55),

код читалаца најпре – због задевања неочекивано озбиљне теме унутар фатичког општења међу људима што су се случајно срели – изазива смех прожет осећањем нечег бизарног и неприкладног, а затим покреће питање на какав се то начин доживљава смрт у заједници која овако говори о гробу? Потоњим сегментима песме, обележеним црнотуморним подтоном, постаће јасно да се у ровачком схватању света и живота појам гроба по свом значењу не само приближава појму куће (због чега у појединим тренуцима, тражење доброг места за починак наликује решавању *стамбеног* питања: „Грабимо се ће ће ко лежати, / а ово мјесто узносито, близу лада и воде, / све зебом да га ко не заузме”, (55)), већ се кући чак и претпоставља, јер у гробници, за разлику од земаљског боравишта, човек векује:

Нове куће не ваља ни градити,  
свака је неспора и злогука,  
шта ће ти боља од пушнице,  
нећеш се у њу сарањиват ни вјековат!  
[...]  
Ето, за гроба чоек ништа не жали,  
гроб је права кућа и утврда (57).

Сцена у којој дете на гробљу узима очеву бутњачу и прислања својој како би, самеравајући дужину две кости, видело ко је виши, читаочеву свест испрва прожима нелагођним осећањем сусрета са нечим помереним и морбидним, али је потом испуњава сазнањем да духовно и тактилно присан однос према костима умрлих проистиче из специфичног ровачког разумевања смрти, према којем је покојниково биће, иако више

не припада свету живих, и даље доступно ближњима, јер са њима може комуницирати посредством остатака телесности што су и даље на земаљски начин присутни. Уколико је кост место живог контакта са мртвима, онда смрт није тренутак успостављања апсолутног дисконтинуитета, те ни гроб не може бити простор где се налази оно чега више нема, већ само кућа у којој, парадоксално, живи оно што је мртво.

Додир са костима јесте, дакле, час сећања на мртве и општења са њиховим сенима, али и моменат дубоког самоогледања заснованог на уверењу да индивидуалну људску судбину унапред детерминише историја породице којој појединац припада, на чему се и темељи ровачко уверење да човек може бити само оно што су му били преци. Отуда не чуди што је у наставку песме гроб приказан не само као тренутак дотицаја са оностраним, већ и као епистемолошки повлашћена тачка, у којој се обелодањују знаци онога што јесте и што ће бити: „Све што знамо из кости смо прочитали. / Кост је кућу сачувала од зла” (73).

Каква је, међутим, судбина оних иза чије смрти није остало ни костију ни гроба? Такви покојници, будући лишени смртог белега, не припадају до краја ниједном свету, те им несмирена душа у нуминозним ровачким доживљајима поприма обличје причине и сабласти:

Кога нема ни мртва ни жива  
виђају му душу овудије,  
на облаку се призире и појављује,  
причуја се народу и утвара,  
све онаки каквог су га задњи пут виђели! (63).

Непостојање гроба нарочито погађа покојникове ближње, јер им укида могућност додир са мртвима и у извесној мери затомљује видик ка оностраном. Бол *двоструке* сирочади – оних који су остали без оца и без очевих костију – што је тема са којом је Матија Бећковић у биографском и интимно породичном смислу био потпуно саживљен, поетски је испољен у низу стихова чија потресност проистиче из тананог емоционалног споја аутентичне дечје туге и универзалне мајчинске нежности:

Ђеца Пирова осташе по страни,  
њиноме се оцу гроб поскито,  
лако иг заплакат, а тешко утјешит,  
да им остави кости – таман доста,  
не кости но зглоб,  
свак би реко: благо њима  
имају се око чега окупит!  
Виђе иг Његосава па је то печи,  
зна да нико нема више ране од те,  
жао јој да њена ђеца милују оца,  
а друга сирочад да гледају,  
па оте лобању ономе најмлађему  
и пружи сиротињи ђеверској:  
„Ево, држите је ви лијек,  
мало се стрица ражелите  
и насамо поразговарајте  
не би ли ви што за оца реко!” (62).

Међутим, надилазећи душевну муку несмиреног покојника и неутешиву бол породице ускраћене за прилику да се с мртвим на гробу сретну, затирање костију у



Бећковићевој песничкој визији прераста у потрес космичких размера, због којег читав свет, окрњен несрећом једне душе, губи своју целовитост:

Ако нема свој – његов је сваки!  
Постане му гроб Цијели Свијет,  
но без њега Свијет није цио!  
Гроб кога нема је рана васионе! (64).

До краја ове поеме кости ће, као естетска резултанта Бећковићеве препознатљиве склоности ка хиперболизацији, симболички уздићи у ред светих, па чак и божанских појава: „Љуцка кост је Бог!” (73), а затим и срати са пореклом, бићем и именом Ровчана:

Сви смо ми Костићи,  
од неког Косте Костовића,  
однекуда од града Костура,  
са ријеке Коштанице,  
из костине се кости растићили! (72).

Пишући поему „Сарана Крстиње Гаврилове” Матија Бећковић је употребио слику умирања, а потом и призоре испраћаја са овога света јунакиње која по узусима патријархалног морала и критеријумима јуначког схватања људских вредности заслужује да буде сматрана својеврсном народном првакињом:

За женама се не лелече,  
а Крстињу су лелекали,  
е жена може бити чоечнија од чоeka.  
Лелече се за кога смијеш проговорит,  
а њој се имало шта рећи (175–176),

како би пред очима читалаца открио шта је то што Ровчани сматрају идеалном смрћу и савршеном сахраном, и каква све значења у црногорским брдима има феномен лелека. Ратко Пековић отуда с правом запажа да се у овој поеми тематски фокус постепено помера са главне личности „на слику ритуала сахрана, на мотив жалбе као чина који служи за јавно демонстрирање љубави према ближњем” (1978: 94).

У ровачком свету смрт не представља свршетак, већ врхунац овоземаљског постојања, односно час који отворену линију живота на пресудан начин претвара у довршену целину, због чега ни оно што се на сахрани о покојнику лелеком искаже не може происходити из пуког комеморативног расположења окупљених ни бити тек сума пригодних и конвенционалних израза саучешћа, већ мора са становишта колективног поретка вредности сведочити истину једног заокруженог живота и стога бити коначна, на народним светоназорима утемељена, оцена целокупне судбине преминулог:

чоек је највећи кад умре,  
оно што му се тад каже – то му је,  
неће му наново умират!  
А које се друго признање  
још може и добити? (1976: 184)

Лелекач се присутнима обраћа у име читаве заједнице којој припада, не би ли успео да, надилазећи сужену перспективу индивидуалног погледа на људе и догађаје, пред другима проговори гласом самосвесног колектива. Због тога се проносилац лелека, жалећи за покојником и славећи његове врлине, у говору дотиче далеке прошлости и присећа најзнаменитијих имена заједничке историје:

И није лелеко ко било  
но Перован Зеков са Смоница,  
а он не лелече  
ђе се не може лелекат испочетка  
и поменут кућа Петровића! (176),

да би на тај начин судбину умрлог појединца симболички увео у надређени поредак вредности и коначно је сјединио са сенима предака. Пошто је њиме вербално артикулисано мишљење целог колектива и изречен крајњи суд о нечијем животу, лелек задобија смисао својеврсне пучке канонизације, односно чина узношења покојника у ред оних људи чијег би се живота, карактера и дела ваљало занавек сећати.

Међутим, Бећковић не остаје до краја у оквирима епско-патријархалне озбиљности и узвишених комеморативних тонова, већ напротив, патос једног лелека прожима читавим низом хуморних елемената, што је стваралачки поступак у којем су књижевни критичари препознавали јасне одсјаје песниковог модерног сензибилитета. Тако се идилична слика племенске сахране постепено разграђује мотивима пуног аероплана жалбеника који је слетио у Подгорицу, затим ликом Бутка Мишурова из Пећи „који ’иде с плача на плач’, ’да му је добра суза не пропане” (Пековић 1978: 94), или, рецимо стиховима: „А да мени оће ко умријет, / спремио сам такијег ријечи, / одавно се нијесу таке оће чуле!” (1976: 184), у којима појединац комички извитоперује уобичајену хијерархију вредности, јер се смрти ближњег нада као лепој прилици да пред саплеменицима, на *позорници* једне сахране, прикаже сву извршност својих говорничких способности.

У *Међи Вука Манитога* Бећковић се прилично учестало служи поступком преувеличавања под чијим дејством оно што је мало и незнатно задобија невероватне размере, те различити хуморни ефекти происходе управо из несклада између природе предмета и начина на који се о њему говори. Тако је, рецимо, вештина лепог потписивања у једној од поема постала довољан разлога да се сиромашак Томеља Нушков прослави међу људима и стекне велики друштвени углед: „Имаше Томеља Нушков потпис, / ваљо је крви љуцке. / [...] / А мого је стајат испод Десет Божјих заповести / да не знаш које је од којег а јаче!” (43), затим прерасла у врсту разоноде којом једна одвећ самозагледана и компетитивно настројена заједница испуњава време: „По цио дан се потписују / накомиче се чији је љепши” (48); да би се на крају, досегавши врхунац хиперболизацијског извитоперавања значаја појединих ствари, преобразила у крупан симболички капитал који би Црногорцима могао, ако им Бог дозволи, обезбедити тријумфално ступање на позорницу светских вредности:

молим се и у Бога надам  
оће ли икад доћи то вријеме  
да ми нешто важно потпишемо  
од чега ће Свијет зависити,  
па кад би то био потоњи потпис  
ове стране цијела Свијета,  
барем би све било љуцки потписано,  
пред Бога би изишли ко људи! (51).

За разлику од претходне збирке, у чијој је „Белешци” наглашено да се ровачко осећање изузетности рађа из уверења да је Црна Гора чувар великог националног мита (в. 1970: 166), Матија Бећковић у *Међи Вука Манитога* „на место епске десетерачке озбиљности сигурне да решава последња питања и пружа морални узор овом и другим

временима, [...] поставља ругалицу која јој се руга њеним сопственим језиком” (Радојчић 2002: 107), тако што осећање једног колектива да је изабран међу свим другим народима – поигравајући се наглим преласцима из узвишености у приземност и дајући маха иронијском расположењу – сада изводи из нечег обичног и баналног као што је потпис:

Па све нешто идем и мислим се,  
мора да смо ми посебан народ,  
не народ но раца,  
нешто мимо Бога и Свијета,  
чим имамо овакве потписе!  
[...]  
А онај је народ избрани  
ђе се и роб ко цар потписује (51).

Преплићући трагичне и хуморне линије певања, Матија Бећковић успева да, како је већ примећено у књижевној критици, поетички утемељи модерно поетско двогласје, којим – проткивајући сузе смехом – племенску свест истовремено слави и оспорава, овековечује и разобличава (в. Вуковић 1995: 39; Радојчић 2002: 107).

## 6.5. „Богојављење” – фреска црногорског живота

Као што је збирку *Рече ми један чоек* закључио песмом „Унук Алексе Маринкова плаче над Црном Гором”, у чијим се стиховима сустичу и значењски кристалишу кључне тематско-мотивске и мисаоно-етичке преокупације прве целине ровачког триптиха, Бећковић је и *Међу Вука Манитога* окончао „Богојављењем”, поемом за коју би се могло рећи да својим обимом, казивачким вишегласјем и семантичком сложеностју поетички сумира не само ову књигу већ и, чини се, ауторову целокупну визију црногорског завичаја. Реч је, наиме, о лирском остварењу које представља „есенцијално дјело” ровачке фазе песниковог стварања јер, како Владан Бајчета запажа, „сажима многе карактеристике сродних пјесама и до врхунца доводи један у најмању руку апартан поглед на свијет, који се показао неочекивано оригиналним када расправља о ’последњим’ питањима” (2019а: 129).

У претходној збирци Бећковић је, користећи се гласом унука Алексе Маринкова, изразио у ровачком бићу дубоко укоренењу идеју о судбинској испреплетености црногорског и божјег постојања: „Нема Бога чим нема Црногораца, / Не може ни Бог постојати сам!” (1976: 113), из које се потом изнедрило уверење да су Црногорци божји народ на земљи: „Док је бог постојао, / Боже ме опрости, / Није имао бољијег љуђи од Црногораца, / Нит од Црне Горе ближе земље!” (134), али и осећање да је Бог црногорски човек на небесима: „Бог је био наш чоек на Небу, / одовле смо ишли право к њему, / Нијесмо имали није ближе својте!” (113). На песме у којима је тематизовано ровачко поимање врховног божанско бића, односно приказан племенски доживљај највише метафизичке инстанце, у чијем средишту пребива структура једног фамилијарног односа, могло би се гледати као на стваралачке предзнаке онога што ће се на уметнички врхунски начин оваплотити стиховима „Богојављења”.

На оквирима ове поеме – графички додатно назначеним курзивом – читалац се сусреће са приповедачем који, будући се из сна, опхрван јадима од којих му се

*занебесало*, излаже своју реалистички осмишљену и у локални ровачки амбијент ситуирану визију Божјег доласка на земљу, док је у средишњим сегментима овог дела дата читава „панорама људских ликова” и упризорено „њихово држање пред Богом” (Војводић 1977б: 93). Рефрену: „*А Бог, као Бог, само ћути и гледа...*”, који је као и рубне деонице текста обележен курзивом, додељена је улога да, попут завесе чије спуштање и подизање најављује да ће на позорницу ступити ново лице, буде граница између појединачних сусрета Ровчана са ћутљивим *небеским гостом*.

Имајући у виду чињеницу да, нашавши се пред лицем Творца, готово сви говорни субјекти – крећући се регистрима трагичке и комичке осећајности – изричу властити поглед на свет и основне претпоставке свог схватања како овоземаљске стварности тако и метафизичких феномена, „Богојављење” би се жанровски могло, како Бајчета предлаже, одредити као рефлексивно-религиозна поема изразито обележена сатиром, ређе бурлеском, али местимично писана у тону чисте лирске мисаоности теолошко-филозофског карактера (в. 2019а: 129). Кониципиравши поему као мозаик сачињен мноштвом различито интонираних горштачких гласова, Бећковић је успео да стиховима једног песничког остварења уобличи широко засновану, структурно комплексну и оригиналним духовним гледиштима богату фреску ровачког света и црногорског живота.

Премда ће рефренски стих до краја песме задржати функцију границе која композиционо сегментира поетски сиже на засебне дијалошко-монолошке целине, није тешко приметити да искази субјеката постепено прелазе из хуморног у озбиљан и из комичког у трагички регистар осећајности (в. Бајчета 2019а: 135). Како се читалац ближи крају поеме, тако стихови постају све даљи од приземних и каткад баналних мотива, што својом упадљивом неусклађеношћу са узвишеним тренутком Божјег силаска на земљу неретко изазивају смех. Поему отуда временом испуњавају мрачније интонирана казивања рефлексивно расположених говорника, који желећи да изнађу одговоре на крајња питања људског постојања, а склони идејама антрополошког песимизма, не презају од изражавања бунтовничко-иронијског односа према Богу.

Средишња слика Бога што ћути, људски гласови што пред оприсутњеним Творцем излажу властити поглед на свет, рефлексивне о метафизичким аспектима човековог живота, као и склоност ка хуморној стилизацији, иронијском смењу, пародијском разобличавању и апсурдним ситуацијама подстакли су многе књижевне критичаре да, тумачећи стихове „Богојављења”, изналазе мање или више уочљиве, дискретно успостављене или алузивно спрегнуте везе Бећковићевог песничког текста са класичним делима како светске тако и српске књижевности. У завршној поеми *Међе Вука Манитога* откривани су естетски и филозофски рефлекси, рецимо, старозаветне приче о Каину и Авељу, параболе о „Великом Инквизитору” Фјодора Михајловича Достојевског, затим Сервантесовог *Дон Кихота*, али и Његошевог *Горског вијенца* и *Луче микрокозма* (в. Кољевић 1978, Кордић 1995, Радуловић 2012, Бајчета 2019а).

Замисливши се над питањем: „*шта би било / да се, не дај Боже, / појави Бог!*” (1976: 203), главни приповедач ове поеме с лакоћом осликава сложену и широко засновану, али готово до прозирности јасну визију Божјег доласка међу Ровчане. Одмах би се ваљало упитати откуд казивачу такво приповедачко самопоуздање, односно на чему је утемељено његово нараторско убеђење да би се, у случају да се Бог заиста у Ровцима обзнани, све одиграло по његовој замисли, или, другим речима: одакле производи имагинативна одважност која га наводи да на самом почетку каже: „*А не знам што би због тога долазио, / небеса отваро / и толики пут потезо, / и без њега знам шта*

би било / ко да очима гледам!""? (204). Казивачева моћ да властито предсказање изложи као да унапред зна шта ће се догодити проиходи из његове чврсте и непоколебљиве уверености да би у Ровцима, шта год да се деси и ко год да се у њима појави, све било као и досад, и да би се Ровчани према *чудесном дошљаку* опходили саобразно својим досадашњим обичајима и навикама. Отуда лирски наратор опис првог сусрета Ровчана са Богом започиње следећим речима:

Први би га, ко и свакога и задовијек,  
зауставио Ненад Шаков с здравицом:  
– Благош мени ко ми је дошо!  
Стани да се пољубимо,  
мислио сам нећу те жив гледати (204).

У приповедачевом фокусу, како видимо, није изненадна новина, није чудесност која се пред Црногорцима обзнанила, већ управо оно што се одвајкада понавља и што је уобичајено до овешталости. Овај сасвим кратки уводни сегмент поеме поетички је парадигматичан, јер нам унапред открива да у средишту „Богојављења” јесте Бог који је сишао у Ровца, али да су заправо Ровчани ти који се све време пред Богом обзнајују, због чега ово дело у првом реду и није песма о начину на који црногорски горштаци разумеју Творца, већ о томе како, ограничени непревладаним егоцентризмом, доживљавају себе у односу на Творчеву појаву. Пошто Ровчани силазак Бога на земљу не схватају као велики откровењски тренутак или величанствени час оприсутњења коначне Истине о свету и прилива крајњег сазнања о људском постојању, већ само као изванредно лепу прилику да о себи нешто важно кажу и обзнане истину сопственог виђења стварности, општење са највишом метафизичком инстанцом имаће дијалошку форму, али ће му суштина бити монолошка, због чега ће колективни ровачки лик с развојем поеме прогресивно нарастати, док ће се Бог све више изједначавати с ћутањем у којем пребива.

Немајући довољно духовне снаге да искораче из устаљених оквира свога света, Ровчани фигуру што им прилази из метафизичке даљине не прихватају као могућност да властита сазнајна обзорја прошире, већ настоје да је што пре асимиљују, односно саобразе сплету обичаја и уверења заједнице којој припадају. Они зато „не мјере човјека Божјим мјерилима већ Бога човјечијим”, а њихову мисао о апстрактним садржајима стварности „сасвим истискује дубинска укоријењеност у конкретном свијету, неспособна да замисли било шта изван сопственог видокруга” (Бајчета 2019а: 132–133). Отуда и проиходи у уводним деоницама поеме изречен приповедачев парадоксални став: „Волио биг да га нема, / па да дође, / но да га има, / па да не долази!” (1976: 204), комплементаран ровачкој конзервативно-материјалистичкој идеји да је „прихватљивије [...] видљиво *ништа* од невидљивог *нечега*” (Бајчета 2019а: 132). Због тога Бог, обзнанивши се у Ровцима, није постао тачка са које се поглед отвара ка целини света и испуњава светлошћу апсолутног сазнања, већ огледало у којем се ровачко биће зрцали, нити је ступањем у иманенцију раскрилио црногорски сазнајни хоризонт, већ је природу морачких горштака учинио очигледнијом.

Оковани стегама властитог карактера и једном засвагда утврђеним колективним представама о стварности, Ровчани Богу не прилазе са становишта егзистенцијалне отворености, слободе и жеље за сазнањем, већ из потребитости, рачуна или приземне радозналости. Отуда проистиче њихова смелост да се Творцу обрате као својти: „Добро нам долазио / и вазда за тебе добре гласе чујали” (1976: 209), затим жудња за оцењивањем Божјих дела: „дуго си и чеко и ћуто, / а то ти је и било најпаметније” (206),

па чак и намера да Бога подуче шта би одсад ваљало да чини: „Сад му је најпоштеније, ако икако може, / да опрости што је било досад. / [...] / Да сам ја Бог, ја биг знао шта биг, / најпаветније је да мене послуша” (217–218). Због тога што у себи немају „очуван аутентични доживљај божанског”, њихова обраћања Творцу развијају се „већим током у профаном правцу, проткана сасвим нерелигиозним осећањима” (Радуловић 2012: 225–226). Реч је о једном, како Бајчета увиђа, „површном антропоцентризму који се преображава у комични егоцентризам” (2019а: 133–134). Управо спој метафизике и комике, неодвојивост филозофске озбиљности и шеретског хумора, односно стопљеност епистемолошке чежње са поривом за смехом, представљају поетичке чиниоце који „Богојављење” чине једним од уметнички најаутентичнијих и мисаоно најдубљих израза Бећковићеве песничке духовитости.

## 7. *Леле и куку* – последњи круг у Ровцима

Две године након објављивања *Међе Вука Манитога*, збирке из које је Бећковић под притиском цензуре прихватио да уклони поеме „Лелек мене” и „Вучја тужбалица”, штампана је књига *Леле и куку* (1978), међу чијим корицама су се нашле управо две поменуте политичко-идеолошки проскрибоване песме.<sup>101</sup> Иако су ове поеме формално обелодањене засебним делом, оне органски припадају претходној збирци и с њом несумњиво чине значењску целину. Имајући у виду и чињеницу да *Међа Вука Манитога* природно происходи из збирке *Рече ми један чоек*, објавом књиге *Леле и куку* ова три песничка остварења спонтано су задобила облик поетског триптиха, који се у књижевној критици најчешће назива Бећковићевим ровачким трокњижем. Отуда не чуди што је већ у првој реченици „Напомене” – настојећи да нагласи темељну унутрашњу повезаност наречених књижевних остварења – Бећковић *Леле и куку* назвао епилогом збирки *Рече ми један чоек* и *Међа Вука Манитога* (в. 1978: 77), али интерпретативну пажњу побуђује ауторова својеврсна самопотирућа жеља да све три објаве види у једној књизи „која би цела била под знацима навода – а без имена песника” (80).<sup>102</sup> Ауторова замисао биће 1983. године делимично остварена збирком *Поеме*, где су се, како Борислав Михајловић Михиз запажа, сва три песничкова дела сместила „у своју природну и јединствену целину” (1983: VII), која ипак неће бити обележена знацима навода нити лишена Бећковићевог имена.

Премда песничкова жеља да себе представи као књижевног археолога што готово творевину проналази, а не као песника што ново дело ствара, то јст покушај да властите стваралачке заслуге уклони из читалачког видокруга или потисне у други план проистичу из његовог експлицитно посведоченог уверења да ова поезија „и није написана, него је пронађена”, да „није нова, ни тек створена, већ је одувек постојала”, због чега и „није наша, него ми њени” (1978: 80), ипак их не би требало схватити као ауторов сасвим озбиљан и конкретан налог при штампању будућих издања, већ као својеврсну аутопоетичку игру којом је потцртано колико су спонтаном ровачком говору иманентна књижевноуметничка својства. Због тога се, иако разложна, сувишним чине указивања појединих критичара на очигледну чињеницу да је за настанак ровачких поема најзаслужнији управо њихов аутор: „треба признати да пјеснику овдје припада врло велика улога, улога умјетника који је учинио да један дотрајали живот и један завршени језик бљесну, бар онима који их гледају и слушају поља, сјајем ’текпосталости’. Бећковићева је голема заслуга право ово превођење, ово посредовање, оживљавање” (Кордић 1981а: 26).

Оно што би, међутим, изнова ваљало истицати – не само поводом књиге *Леле и куку* већ поводом читавог триптиха – јесте најпре Бећковићева модернистичка смелост да тражећи другачија изворишта песничког надахнућа одбаци савремени и артистички

---

<sup>101</sup> Збирка *Леле и куку* постигла је велики продајни успех и као једина песничка књига ушла у првих десет књижарских бестселера (в. Петровић 1978: 34).

<sup>102</sup> Сложивши се са песничковом тврдњом да збирка *Леле и куку* представља епилог дијалекталних поема, јер представља сажетак „целокупног искуства које стоји иза ранијих песама”, Никола Кољевић се прво упитао: „Шта уопште преостаје после овако докрајчене визије и трагички заковане тачке у којој почива последњи уздах *Лелека*?”, а потом и понудио сопствени интерпретативни одговор: „Можда само туга, непроболна и непревладива”, саопштена стиховима „Вучје тужбалице”, која као „као израз чистог патоса носилац те туге” обзнањује крај Бећковићеве ровачке приче (1990: 128).

истанчан песнички идиом и, упустивши се у својеврсни стилскоизражајни ризик, посегне за лексичком пресношћу завичајног дијалекта, а потом и уметничка снага да једном старом језику, сачињеном од речи што су брушене вековима, удахне нов живот и прида сјај новине. Због тога седамдесете године – доба када су појединачни сегменти ровачке трилогије објављивани – представљају време у којем је Матија Бећковић, засновавши поетску изражајност на подлози дијалекатског говора морачких горштака и тиме темељно изменивши основне поставке своје поетичке парадигме, досегао до оне тачке уметничког развоја и стваралачког сазревања на којој се могао пројавити аутентични глас његовог песничког бића.

У наслову књиге *Леле и куку*, зависно од угла из којег се ова група речи интерпретативно посматра, могу се, условно речено, уочити како одлике антитезе тако и својства синтезе. Пошто према обичајима црногорске патријархалне заједнице – како и Бећковић у „Напомени” збирке истиче (1978: 79) – прво мушкарци лелечу, а потом жене кукају, *леле* и *куку* би се, сагледани у светлу родне разлике оних који врше поменуте обредно-обичајне чинове, могли разумети као спој опозитних појмова. Међутим, имајући у виду да је реч о појавама неодвојивим од сахране и туговања, односно ритуалним гестовима провоцираним близином смрти и подстакнутим осећањем бола, *леле* и *куку* се указују и као феномени обједињени истоверним емоционалним регистром. Насловним речима саопштена је заправо језгровита формула ровачког бића и обзнањено судбинско знамење самосвојне црногорске заједнице која, према песниковим речима, „од незапамћених времена лелече и кука” (79).

Парни принцип оглашен насловом збирке одражава се и у њеној садржини, јер је реч о песничкој објави сачињеној од свега две поеме. Читалац се прво сусреће са песмом „Лелек мене”, која по духу и осећајности, тематско-мотивском садржају и унутрашњој сложености, позицији казивача и уопште целокупној фактури, понајвише наликује поеми „Унук Алексе Маринкова плаче над Црном Гором”. Након ње следи „Вучја тужбалица”, којом је песник, користећи се метричко-интонативним обрасцем фолклорног жанра и властитом вештином поетскојезичких варијација, гроб опевао као вечну кућу, а вука ожалио као митског претка.

## 7.1. Песничка апотеоза Петра II Петровића Његоша

Матија Бећковић је и у претходним књигама ровачких поема спречао дискретне, али довољно осетне везе са Његошевим песништвом. Оне су се на поетскоизражајном плану најчешће активирале спајањем мисаоне прегнантности и епске дикције, огледале у гномској стилизацији поентиранућих исказа, успостављале парафразама стихова *Горског вијенца* или алузивним призивањем појединих деоница *Луче микроkozма*. Међутим, између наслова и прве поеме збирке *Леле и куку*, на месту где се обично налази мото који служи да целини песничког дела унапред зада основни духовно-емоционални тоналитет, читалац се сусреће са речима које у *Горском вијенцу* изговара владика Данило: „Суза моја нема родитеља”, чиме није само евоцирано снажно осећање земаљске и метафизичке усамљености, већ је и испотиха најављено да ће читава књига бити израженије прожета Његошевим поетским и филозофским духом.

Уводни и курзивом обележени сегмент поеме „Лелек мене” започиње екскламативно интонираним стиховима:



*Боже драги, немам већег чуда  
Но што пишу послје Његоша?  
На врху је само једно мјесто  
И никад се неће упразнити  
А горему није краја нема! (1978: 11),*

у којима субјект испољава свест о чврстој и непроменљивој хијерархији духовних и књижевноуметничких вредности, на чијем се врху, усамљен и ненадмашан, налази Његош. Чињеница да су делима црногорског владике већ досегнути врхунци људске мисли припаднике племена испуњава поносом, али напоре потоњих песника истовремено чини не само излишним, већ и узалудним. Започевши прву поему збирке *Леле и куку* стиховима који *a priori* оспоравају смисленост и сврху објављивања нових дела, јер се најкрупнији догађај књижевног живота већ одиграо и ниједан литерарни изданак му не може бити раван, Бећковић је завршну деоницу ровачког триптиха обележио упечатљивим знаком аутоироније.

Увиђајући у аутору *Горског вијенца* оваплоћење идеалног књижевног творца, казивач поеме „Лелек мене” започиње, попут некаквог средњовековног дијака, енергијом религиозног усхићења прожету апотеозу Његошевих умних и поетских дарова:

*Никад није било једне главе  
Да је могла јаче заманути,  
Нит ће икад бити љуцке душе  
Да ће моћи дубље заумити,  
Покренути велику посијеч,  
Себе и свој народ изустити  
[...]  
Само челник има шта да каже,  
Онда када све тек треба рећи,  
Српокрилим, првим ријечима,  
Прволиком невином првином,  
На наречју љепшем од живота,  
На коме је Господ свијет стваро. (11).*

Како видимо, међу Његошева највиша стваралачка достигнућа убројана је песникова моћ да, понирући у дубину властитог духа, досегне до места где се језгри суштина читавог народа, не би ли потом, изнашавши жижну тачку у којој се духовно сједињују индивидуална егзистенција и колективно постојање, поетски *изустити* и себе и заједницу којој припада. Црногорски владика отуда није само ненадмашна књижевна величина, већ и истинско огледало народа, што га чини класичном вредношћу српске културе и вертикалном осом националне самосвести.

Лепота Његошеве песничке речи узнесена је у раван идеала не само због тога што блиста сјајем исконске говорне чистоте, већ што је, према виђењу задивљеног и хиперболизацији склоног субјекта, саобразна самом *логосу*, односно семантичко-симболичкој пуноћи језика којим је Бог стварао свет. Висок и патетичан тон, као и стихови попут: „*Прволиком невином првином*” (11), који алитерацијским згушњавањем стиховне мелодије у извесном смислу евоцирају дух *плетенија словес*, сасвим пристају расположењу казивача што се, сматрајући себе и своје савременике људима скромних уметничких и духовних домета, песнички уживљава у улогу својеврсног дијака који покушава да стиховима прослави вредност што га надалеко превазилази.

Премда се на први поглед чини да стихови:

*Шта ће ново ако имаш старо  
Прије себе и нас написано,  
Које ти је свак напамет знао,  
Па се можеш придружит прецима  
Исте пјесме истим ријечима  
И сузама на истим мјестима!  
Коме треба каква друга књига  
Тај и није из овог народа! (12)*

изазивају читаоца да у њима препозна догматски искључив манифест књижевног конзервативизма или нестваралачког традиционализма, не сме се губити из вида да у свести субјекта ове поеме Његош представља тријумфални свршетак свеколиког књижевног развоја, након којег даљи песнички прогрес није ни могућ ни потребан, јер је владичино дело, упивши се у памет народа, превазишло домен естетског дејства и прерасло у надисторијску тачку у којој се потомци симболички сједињују са прецима. Књига отуда надраста смисао уметничког феномена и постаје духовни стожер који, творећи јединствено тело народа, заједницу живих спаја са оним што је непролазно у мртвима. Његош стога задобија смисао својеврсног краја историје, али не зато што је својом песничко-мисаоном творевином обзнанио смак света или празнину данашњице, већ зато што је речју довршио народно постање и садашњост испунио одсјајима вечности. Отуда она суза која код владике Данила нема родитеља, у Бећковићевој песничкој визији стиче Његоша, те је моћ да памти опскрбљује снагом да опстане: „Сузо моја све си запамтила, / Па сад живиш од оног што памтиш. / Докле памтиш дотле и постојиш.” (30).

## 7.2. Поезија Матије Бећковића у светлу Његошевог песничког наслеђа

Сагледавање Бећковићеве поезије у светлу Његошевог песничког наслеђа херменеутички је изазов којем су многи књижевни тумачи, од појаве ровачких поема до данас, готово с несмањеним интересовањем посвећивали истраживачку пажњу. У једном од првих књижевнокритичких одзива на појаву збирке *Леле и куку*, Зоран Петровић је ровачку трилогију назвао достојним баштиником његошевске традиције, али је њеног аутора због склоности ка реској иронији прогласио својеврсним „анти-Његошем” (1978: 34). На сличан начин је и Александар Петров, увиђајући да оба песника негују „десетарачки стих и пословицу као модел свог израза”, најпре истакао да Бећковић, за разлику од Његоша, „своје ликове обликује као пародичар”, а потом и закључио: „За његову трилогију могло би се рећи оно што је Мелетински написао о Џојсовом *Уликсу*: инкарнација мита и његова трагедија” (1980: 144–145).

Равнотежа између „лиричности у оквирима једног стиха” и „епичности у оквирима целине” поетичка је одлика коју Слободан Ракитић – поред очите љубави обеју песника ка сентенциозној лепоти народних умотворина – издваја као заједничко својство Бећковићеве поезије и Његошевог стваралаштва, будући да, како овај критичар подсећа, „неки одломци *Горског вијенца* делују као лирске песме” (1981: 446). Сматрајући црногорског владика јединим Бећковићевим учитељем, Павлу Зорићу се, не губећи из вида да творац *Међе Вука Манитога* понекад „прихвата идеје далеког претходника, а понекад с њим и полемише”, чинило да дијалекталне поеме „можемо

разумети само онда ако их ставимо у његошевски контекст” (1981: 434). Према ровачком триптиху недостаје „громадност композиције и херојско време” *Горског вијенца*, Никола Кољевић наглашава да је облик својих песама Бећковић несумњиво „наследио од Његоша” (1978: 271), што је био пут којим је филозофске врхове владине поезије приближио савременом историјском хоризонту и самерио са сликама из наше „не-јуначке свакодневице” (1978: 271, 273). Песник из Вељег Дубоког дакле „допјевава Црну Гору”, то јест „наставља тамо гдје су стали Његош и народна поезија” (Вукићевић 1995: 11).

Поредећи естетске домете ровачког језика са богатством Његошеве песничке изражајности, Петар Милосављевић прво истиче како „дискурс старијег песника има и особине књижевног, вуковског језика, и особине дијалекатског, али и особине црквенословенског”, због чега његова „језичка грађа има шири опсег, па отуда и веће изражајне могућности”, али и напомиње да „ни могућности Бећковићевог дискурса нису мале: оне су одмах испод Његошевих” (1995: 173). Сматрајући самеравања ова два песника својеврсним књижевнокритичким светогрђем, јер „како се Његошева величина може стављати у било које поређење!?”, Мирослав Максимовић је, подсећајући читаоце да у поезији нема повратака на старо, већ само стваралачких преображаја, извео закључак да „ако је Његош креативно продужење народне књижевности”, онда Бећковић не може бити ништа друго до „креативни одговор [...] на нека питања модерне поезије уопште” (2001: 62–63).

Посебну пажњу би ваљало скренути на, могло би се рећи, најсмелије интерпретативне увиде о Бећковићевом поетичком односу према Његошу, које је Стеван Кордић, неколико година након објаве збирке *Леле и куку*, понудио индикативно насловљеним есејем „Пјесништво Матије Бећковића као епилог јуначке пјесме и *Горског вијенца*”. Кордић полази од претпоставке да се у ровачким поемама говори о времену у којем јунаштва нема, али је човек и даље опијен епском усменом баштином и духом великог драмског пева црногорског владике: „То је међувријеме у којем човјек не може да буде оно што јесте, али не може (или неће) да буде и ишта друго, па је то и вријеме свођења рачуна, својеврсне самосвијести и свијести о прошлости” (1981б: 455). Амбивалентност Бећковићевог опхођења према Његошевом песничком наслеђу огледа се у томе што ровачки стихови настављају традицију јуначке песме, али се истовремено не либе да раскрију и њено наличје. Управо такав неконзервативан и слободан однос према традицији, који песнику омогућава да одабрану нит поетског наслеђа стваралачки оживи у савремености, а потом и да је окрене наопачке, сагледа са свих страна, комички извитопери или преувеличавањима доведе до апсурда, ни у једном моменту не предајући се авангардно-нихилистичком пориву за разарањем постојећег, већ све време остајући у домену модернистичке жеље за игром и склапањем целовитије истине о свету, јесте оно што је Матију Бећковића учинило аутентичним књижевним ствараоцем: довољно храбрим да урони у тмурне, трагичне и кржаве сфере црногорског духа, али и довољно луцидним да на месту где се чини да нема живота, пронађе разлог за ведрину и један горак, вишеслојан и непоновљив – смех.

Тражећи корен мисли унука Алексе Маринкова: „Умире се да се пјесма роди”, у којој уочава како *ахилејевска* жеља за славом засењује хришћанску чежњу за рајским насељем, Кордић застаје код Његошевог Вука Мићуновића и стихова:

Што су момци прсих ватренијех  
У којима срца претуцају  
Крв уждену пламеном гордошћу?

Што су они? Жертве благородне  
Да прелазе с бојнијех пољанах  
У весело царство поезије;  
Како росне свијетле капљице  
Уз веселе зраке на небеса,

не би ли показао да се некадашња косовска *борба за веру*, изражена лозинком: „Умримо да свагда живи будемо” у *Горском вијенцу* преиначила у својеврсну *веру у борбу*, јер јунаштво више није схваћено као средство за достизање других вредности, попут слободе, мира или вечног живота, већ као циљ *per se* (в. 1981: 458–460). Међутим, Кордић ће ипак прецизирати да „преокретање средства у циљ није довело потпуном заборава самог циља, већ само његовом дјелимичном подређивању. Циљ (вјера и слобода) није заборављен, већ га је само средство (јунаштво) једноставно упило у себе и заклонило собом” (458). Наречени преокрет ће, како аутор есеја у наставку закључује, „бити и највећи извор трагизма овог витешког свијета” (459).

Међутим, уколико се повратимо на стих од којег је Кордић започео интерпретацију: „Умире се да се пјесма роди”, лако се увиђа да критичарева тврдња да се борба временом претворила у циљ није логички одржива јер је посве евидентно да јунаштво овде не служи самоме себи, него је и даље средство, али не за достизање небеског царства, него за улазак у „весело царство поезије”. На овом месту би се могло поставити и питање да ли је из доживљаја јунаштва заиста ишчилела идеја о хришћанском рају, тако што је потиснута нарастањем осећања ахилејског славољубља, или се у свести јунака толико подразумева да није неопходно ни да се помене? Такође, нема ли поетско царство заправо предукус небеског? Има ли јунака који је подвигом заслужио место у песми, а да истовремено, према народном уверењу, није завредио да постане и житељ рајског насеља?

Из овога есеја 1995. године изродиће се књига *Његош и Матија*, чији поднаслов сажето, али речито раскрива Кордићеву интерпретативну идеју о постојању истовремено антитетичког и комплементарног односа између стваралаштва два песника, који врхуни својеврсном синтезом њихових поетских светова: „трагедија и комедија истог или једно цело”. Иако Кордић, како Јован Делић критички опажа, „зна за Његошев смијех, комику, па и сатиру, сатиричну алегорију, односно басну, као што зна и за патетичне и трагичне Бећковићеве стихове”, то га ипак неће поколебати да у Његошу и Бећковићу, без довољно херменеутичке оправданости, препозна две *песме* које „граде ’једно цело’” (2010в: 298). Делић отуда, дајући коначни суд о Кордићевој књизи, с правом истиче: „Нити је Његош само у знаку трагедије, нити Бећковић једино у знаку комедије” (320).

### 7.3. Модерна употреба десетерачког стиха

Осим питању колики је удео Његошевог песничког наслеђа у Бећковићевој поетичкој формули, књижевна критика је, тумачећи ровачке поеме, значајну интерпретативну пажњу посвећивала проблему употребе дијалекатског говора у уметничке сврхе и стваралачке оправданости коришћења десетерачког ритма унутар једног модернистички конципираног поетског израза. Чињеница да је у савремену поезију Бећковић уметнички промишљено и естетски успешно унео метричке и језичке чиниоце који су се, на први поглед, нарочито у контексту модерне литературе, чинили

анахроним и стваралачки превазиђеним појавама, навела је многе књижевне тумаче<sup>103</sup> да ровачку трилогију – која почива на дијалекту, а тежи ка десетерцу – самере са Винаверовим гледиштима из есеја „Језичне могућности” (1923), у којем је овај авангардни стваралац о народној песми, епском десетосложном стиху и дијалекту говорио као о поетским феноменима што, будући еволутивно довршени и Његошевим делом доведени до свог врхунца, не могу имати никакву улогу у даљем развоју српског песничког језика, чијем је бићу потребно да се најпре ослободи стега епске дикције, а потом спонтано музички разрасте, ритмички усложни и задобије богатство прелива и моћ жуборења, не би ли могло да, поставши гипко и у духовном смислу европско, изрази унутрашње трепете савременог човека (в. Винавер 2012).

Бећковић је десетерац повремено употребљавао и у првим двома књигама трилогије, и то најчешће у завршним и семантички поентирајућим исказима појединих говорних секвенци, али је у трећој збирци овај стих несумњиво дошао до нарочитог изражаја (в. Кољевић 1990: 116; Делић 2012а: 31). Песник је и сам у „Напомени” посведочио да је све до поеме „Лелек мене” сузбијао дубоко укоренењу десетерачку природу ровачког идиома, да би потом, одајући се поетском претеривању, устврдио како је десетерац „прва и последња мера нашег језика” (1978: 77).

Проницљиво запазивши да у Бећковићевим десетерцима каткад превладава говорни ритам, као у стиховима: „Ту је испод части – потрчати, / Недостојно чојека – сагнут се”, а некад доминира чиста епска дикција: „Не ваља се ни сјеђети грдно, / А ко сједи – ту никад чојека!” (1978: 23), Никола Кољевић је закључио да песник тиме успева да класичан стих наше јуначке поезије, упркос Винаверовим теоријама о духовној тромости народне песме, васкрсне „као најближи род и тек овлаш стилизован ехо говорне речи” (1990: 116–117).

Један од херменеутички продорнијих увида у десетерачку природу Бећковићеве поетске изражајности потиче из пера Љубомира Симовића, који је још у поговору *Међу Вука Манитога* луцидно приметио да:

Стих са осам или дванаест слогова у његовој поезији често није осмерац или дванаестерац, већ скраћен или проширен десетерац. То је десетерац препун неочекиваних потеза и акцената, измучен, недовршен, прекинут, упола пређутан и прогутан, продужен јер је тесан ономе што треба да се каже, једном речју: он је драматичан. Ми видимо како се у том десетерцу оно што хоће да се изрази бори са изразом. Тако Бећковић остварује драматично интонативно и мелодијско богатство, у чијој основи десетерац стоји као лајтмотив, као принцип, али и као норма која постоји и зато да би нагласила експресивност онога што од ње одступа (2008б: 588–589).

Ровачке поеме, дакле, показују да наш епски десетерац, насупрот Винаверовим прилично строгим уверењима, „ипак, није сасвим завршен, окамењен, сведен на сопствену меру” (Ракитић 1981: 447), јер је једном савременом песнику истанчаног поетскојезичког осећања пошло за руком да овом готово овешталом стиху усмене традиције прида другачију функцију, нове ритмове и модернија значења.

Међутим, иако су супротстављањем кључних гледишта из „Језичних могућности” са основним уметничким поставкама ровачке трилогије књижевни критичари настојали да Винавера и Бећковића представе као својеврсне поетичке

---

<sup>103</sup> Видети: Ракитић 1981; Зорић 1981; Кољевић 1990; Делић 2012а.

антиподе, ваљало би нагласити да је реч о два модерна књижевна духа који су, сваки у своје доба, одбацивали оно чега је у песничком језику било превише, и жудели за оним што је тадашњој поетској изражајности кобно недостајало. Тако је Винавер, у време повоја различитих авангардних струја и бујања жеље за ослобађањем књижевности од свих метричких окова и идеолошких заблуда, чезнуо за дубљом музиком стихова, док је Бећковић, након послератне обнове модернизма и доминације неосимболистичких тежњи ка такозваној чистој поезији, заморен испразношћу урбаног и књишког језика, најпре одбацио естетска беспућа херметизма и извештаченост псеудоинтелектуалних апстракција, а потом чезнуо за неупрљаним изворима усмене речи и тајнама запретеним у далеким и неоткривеним увалама дијалекатског говора.

Бећковић можда није успео да десетерачким ритмом изрази музичке финесе оног савременог духовног трепета о којем је говорио Винавер, али јесте учинио да епска дикција и дијалекат, ослобођени тамних и тешких тонова књижевне старине, зазвуче као песничка новост. Естетски сједињујући наслеђе јуначке песме са елементима карактеристичним за модерну поезију, попут (ауто)ироније, гротеске, парадокса и пародије, песник ровачког триптиха је истовремено обнављао и разграђивао епску традицију, и управо на местима где се диспаратни сензибилитети сусрећу и комешају проналазио богате изворе уметничке енергије и залог властите поетскојезичке крепкости.

#### 7.4. „Лелек мене” – хроника моралног опадања

У поеми „Лелек мене”, тематски и интонативно сличној песми „Унук Алексе Маринкова плаче над Црном Гором”, казивач евоцира славну прошлост народа како би у контрасту дочарао моралну извитопереност садашњих нараштаја, тужи над злосрећним историјским удесом заједнице којој припада и раскрива парадоксалност што се рађа из додира Ровчана са савременим светом. Задирући дубоко у историјску и митску прошлост и откривајући кључне чиниоце садашњег вредносног поретка, стихови „Лелека” читаоцима пружају целовиту визију ровачког живота, те стога не чуди што је Драган Лакићевић ову поему схватио као место на којем се налази значењско тежиште Бећковићеве дијалекталне поезије (в. 1979: 19).

Након уводних и курзивом обележених стихова, казивач поеме „Лелек мене” ће – обузет судбинским питањима ровачког колектива, а поштујући неписано правило да добар лелекач о повести заједнице мора приповедати од исконског почетка – призвати у сећање тренутак заједничког доласка у црногорска Брда, што би се могло разумети као варијација оне легендарне приче о ступању првих људи у ровачке крајеве којом је отпочела песма „Без ниђе никога” из претходне збирке:

И нијесмо амо убјежали  
Да живимо ни да останемо.  
Није нама гроб земље – имање,  
Толко смо с обуће отрли.  
Нијесу нам грсти прље – њиве,  
Ће не може родити ни ручка (1978: 12).

Наведени стихови нам имплицитно саопштавају да место на којем Ровчани сада обитавају, нарочито у поређењу са обиљем некадашњег животног простора, наликује

пустињи, којој се – осећајући дубоки несклад између властите природе и природе крајолика у ком су се обрели – егзистенцијално опиру:

Нијесмо се за ово рађали,  
Ни живјели, нити умирали,  
Ни гинули да би сачували  
Што нам нико не би ни узео! (14).

Бећковић овим стиховима још једном указује да Ровца нису крај у којем се може живети, већ начин на који се мора постојати, друкчије речено: да Ровчанин није демоним, већ ознака једног егзистенцијалног модуса.

Свест говорног лица поеме „Лелек мене” закупљена је, с једне стране, осећањем да историја није ништа друго до хроника моралног опадања, а са друге, опседнута нерешивом загонетком племенске пропасти. Тиме је имплицитно откривено да казивач ровачке повести заправо не говори из позиције онога ко разуме и зна, већ оног што има моћ да се сећа и вољу да гласно пита:

Како ли су људи двобојаша  
На пушнице спали поземљуше?  
Откуд витез да виси о гори  
Ђе се росом са лишћа умива,  
А кошуљу на мравињак држи  
Да се тако од вашију брани?  
Људурина у скит без прозора?  
Горостасник у потлеушицу? (14–15).

У монолозима Бећковићевих јунака Стеван Кордић отуда не препознаје филозофски интониране гласове људи жељних истине, већ гласноговорнике једног апартног колектива оптерећеног митом о изгубљеном рају и непоправљиво завараног „величином прошлих времена” (Кордић 1981б: 462).

Премда би се поједини стихови, попут: „Богатство је наше неђе друго / И чека нас кад се поврнемо. / Мјесто ствари – носимо утвари. / Што имамо – то нам је за пута” (1978: 15), могли разумети у равни не само локалног него и универзалног значења, као искази који у исто време говоре о положају Ровчана у савремености, али и о судбини човека што настањује оностраност, а својом целокупном егзистенцијом непрестано жуди за неким другим светом, казивач ће у наставку поеме несрећном удесу колективног бића дати сасвим конкретан историјски контекст:

Турчин оде окле је и дошо  
Па на својој земљи сада клања.  
Њин Падиша мртав кући дође,  
А наш Царе из гроба не уста.  
Не одосмо намо ни онамо.  
Полумјесец више нас остаде.  
Крст на Небу никад не изгрија.  
Остадосмо у збјег без Турака.  
Пећине нам постадоше куће. (15).

У основи ровачког доживљаја света, дакле, није жал због онога чега је с доласком Турака нестало, већ горчина због тога што ни након повлачења непријатељске силе није обновљено оно за чим се вековима жудело. Никола Кољевић с разлогом уочава да је Косово Ровчанима она исконска првина дубља и од самог тла, која није запамћена само

као „неки замагљен прапочетак”, већ је у културној свести израсла „у низ симбола, народних обичаја и моралну оштрицу која јасно одсеца смисао детаља свакодневице и замршен сплет људских односа” (1990: 122). Кобна историјска кретања, будући да „Не одосмо нама ни онамо” (15), довела су народ у противречан положај оних што немају жеље да се саобразе са поретком у којем обитавају, нити снаге да се поврате у свет што су давно напустили. Због тога истинска домовина постоји само у сећању, док се искуство сеоба и изгнанства преобраћа у једну од кључних компоненти националне судбине:

Сад је наша домовина свуда,  
А коме је свуда – он је нема.  
Шта ли може бити жалосније  
Од изгнаног војника и краља? (16).

Желећи да дочара не само анахроност већ и апсурдност положаја који Ровчани самовољно заузимају у садашњици, казивач се послужио једном развијеном алегијом:

Бродоломник на пуну острву  
С навикама прије бродолома.  
Са оружјем из оних времена,  
С чиновима поражених војни.  
[...]  
Под заклетвом Цару кога нема.  
С траговима велике несреће  
Која их је овамо довела.  
С захтјевима, ставом и надама  
Као да се ништа није збило.  
Ту чекају на обнову Царства  
И заузму пријашње столице. (16),

чије слике обелодањују да ово црногорско племе, трагично *насукао* на спрудове садашњег времена, почива на нади у немогуће, а претрајава једино чекањем онога што не може доћи. Илузорност најузвишеније ровачке жеље, изнутра распириване вером у обнову старе славе, учиниће да се црногорска озбиљност у оку савременика преобрати у разлог за подсмех, а њихово трагично осећање живота преиначи у грађу за сурово фарсично изобличавање:

Ко царевић у просјачке рите  
Што упорно тврди да је царев,  
а сви му се смију и спрдају.  
Што се више љути и заклиње  
Све му мање и теже вјерују. (17).

Завршним тактовима песничке трилогије, Матија Бећковић ровачку заједницу слика у стадијуму својеврсне структурне расточености:

И без вођа и без свештеника  
И без циља и без противника,  
На вријеме не обрћу главе!  
[...]  
На свијету од другог свијета,  
Утонули у своје свјетове,  
Нит што чују нити разумију,  
Што постоји за њих не постоји! (18).



Црногорци су, како видимо, у домену хијерархијског устројства обезглављени, у области осећања властите сврхе дезоријентисани, а у пољу успостављања могућих релација са другима – самоизоловани. Губитнички искључени из историјских токова, одметнички развојени од вредносних парадигми савременог живота, они живе испоснички: на тврдом хлебу и каменој нади, док им самосвест помрачују сенке колективних фантазија, а егзистенцију болно печати искуство пораза.

Можда управо осећање безнадежности лежи у основи казивачевог порива да опирући се стварности урања што дубље у прошлост, како би му са спољашњих обзорја ишчилела морална беда црногорске реалности, а пред унутрашњим оком живо заиграла слика Црне Горе исковане у хришћански идеал:

Шта је Ловћен до Гора Отаца  
С које наше Небо отпочиње?  
На коју се сви по једном пењу,  
А Цариград се по ведрини види.  
Шта Цетиње него свети престо  
Ће кандило неутјешно цапти  
На костима цијела народа?  
Шта је Острог но олтар те цркве  
Ће највећи видар црногорски  
И Острошки Чудотворац служи?  
Шта Косово но жртвена порта  
Ће је сваки од нас погинуо  
Давно прије но што се родио! (20).

С једне стране, пружајући се вертикално до самих небеса, а погледом се хоризонтално дотичући Цариграда, Црна Гора задобија својства *крстолике* земље, док са друге, метафоричким изједначавањем топонима са светим храмовно-литургијским предметима поприма и одлике *црквеноликости*. Када, преображавајући морфологију тла у слику моралне парадигме, казивач гласно и тријумфално устврди да у свету о којем пева „Мјеста има само у висину!“ (21), тада Црна Гора – уколико себи дозволимо мало већу интерпретативну слободу – постаје прва земља после, разуме се, Косова, која у историји српске песничке имагинације бива, условно речено, подведена под Попин симболички језгровит појам *усправне земље*.

Међутим, Бећковић не дозвољава приповедачу да дуго говори озбиљним и високопарним тоном, већ му – испољавајући поетичку склоност ка сукцесивном смењивању супротних осећајних регистара – казивачки патос разграђује стиховима иронијске дикције. Тако, рецимо, након уздизања црногорских горостаса у висину хришћанске изузетности: „Племе моје над свим племенима / Ће је вјера с историјом једно“ (22), следи строфа која на подсмешљив начин дочарава њихову немогућност да се ослободе урођене гордељивости и реално процене властиту херојско-моралну величину:

Сваки мисли Душан је ил Милош,  
Бан ли, Деспот, Сердар или Жупан.  
Због великих брига које брине  
Свакоме се чини велик је. (23).

Једна од уметнички највреднијих одлика ровачких поема јесте Бећковићева способност да црногорско биће у подједнакој мери представи са лица које изазива поштовање и са наличја што подстиче смех, не дозвољавајући ни у једном тренутку да

поетским изражавањем у потпуности овладају ни трагика ни комика, већ непрестано тежећи да и у мрклој озбиљности заискри трачак смеха, и водећи рачуна да се распојасаном спрдњом не утули и последња свећа некадашње славе. Да је читаоцима нудио само идеалне црте црногорског лика, био би само један од патетичних родољубивих реторичара, а да је пред светом обелодањивао искључиво негативне одлике свога завичаја, на лествици моралних и уметничких вредности се не би успео даље од позиције испразног циничног опадача. Овако, стапајући опозитне стваралачке енергије у јединствен поетски израз, Матија Бећковић постаје управо оно што је морао да буде – модерни песник.

### **7.5. „Вучја тужбалица” – археолошко истраживање дијалекталног говора и традиционалне културе**

Ровачка трилогија окончава се „Вучјом тужбалицом”, лирским остварењем којим је Матија Бећковић, користећи се обрасцем једног фолклорног жанра, покушао да стваралачки оживи поједине дубоко запретене слојеве традиционалне културе, и да, на подлози модерне песничке осећајности, у читалачку свест, са дна колективног сећања, призове богату митопоетску симболику српског прапретка – вука. У овој, како је песник назива, самотворној плетеници (в. 1978: 80), нанизано је чак шестсто педесет осам стихова, у којима се, сходно тужбаличкој форми, правилно смењују осмерци и четвртци. Одредивши припеве као места на којима ће упорно зазивати митског претка „народа курјачкога” (1978: 67), Бећковић је у овој поеми, испољавајући стилски виртуозну вештину лексичких варијација, ословио вука на триста двадесет и девет различитих начина, чиме је дао одушка својој љубави (некад се чини и страсти) према поступку набрајања синонимних речи и израза, и од једног имена, како увиђа Драган Лакићевић, сачинио цео речник (в. 1979: 19).

Схватање поезије као простора „у којем преци ’мисле’ сами себе” (Петров 1980: 146) и поетскојезичка фасцинација миткосимболичким значењима вука навела је критичаре попут Александра Петрова и Јована Делића да уоче и истакну извесну модерну стваралачку нит која дискретно повезује песништво Матије Бећковића и Васка Попе (в. Петров 1980: 146; Делић 2012а: 33). Међутим, „Вучја тужбалица” није само књижевноуметничка резултанта археолошког трагања по ископинама традиционалне културе (в. Сувајџић 2012: 153), већ и песников својеврсни лирски обол потрази за изгнаним и у револуционарном идеолошком окружењу проказаним оцем (в. Хамовић 2012: 164). Стапајући у јединствен песнички симбол народна веровања и личну патњу, културно сећање и породични удес, митска значења и интимну осећајност, Бећковић је вучје име претворио у тачку умирујућег сусрета између болом свладане индивидуалне свести и древних слојева колективне меморије. Овом поемом песник као да је хтео да одсуство гроба, то јест белега очеве смрти – што у ровачком свету представља ненадокнадив губитак, највећу несрећу и тугу без духовног искупљења (в. Кољевић 1990: 128–129) – покуша да надомести присуством *тужбалице*, па да уместо места где би почивао отац, буде макар реч која пева о Вуку.

Чини се, ипак, да је замисао о „Вучјој тужбалици” несравњиво боља од њеног уметничког отелотворења. Најпре због тога што бескрајне варијације сличних речи у припевима остављају утисак да се пред читаоцем стихијски нижу стихови пуни нечег механичког и генеричког, а не стваралачког и истински проживљеног. Гомилање

лексичког материјала у једнообразном и монотоном ритму и наметљиво манифестовање једне поетски ексцентричне и естетски нефункционалне језичке импровизације, учинили су да „Вучја тужбалица” на крају више заличи на некакву поетички експерименталну пробу пера, стилску вежбу или логорејични испад него на песничко остварење. Заклопивши књигу *Леле и куку*, читалац остаје запитан због чега је уметнички изврсни ровачки триптих песник одабрао да заврши једном од својих најслабијих, ако не и најслабијом, дијалекталном поемом.

## 7.6. Ровачки прилог еволутивним токовима српског послератног модернизма

Пресудан корак ка стицању аутентичног песничког гласа Матија Бећковић је начинио 1970. године, када је, заморен књишким фразама и испразношћу урбаног језика, одбацио своју дотадашњу поетику – која је била заснована на комуникативном језику, али и засићена неосимболистичким топосима – и, жељан изворне чистоте усмене речи, одабрао ровачки дијалекатски говор за темељ своје нове песничке изражајности. Таквом радикалном променом лирског проседеа у властити поетски свет призвао је запретене слојеве архаичног колективног искуства, инстанцу песничког субјекта је потиснуо у други план, а на светлост поетичке позорнице извео фигуру непосредног усменог казивача, чиме је лирско ткиво прокрвио епским и драмским елементима, а говор опеваних јунака прожео различитим фолклорним жанровима. Синтезом поменутих чинилаца Матија Бећковић је постигао највиши естетски резултат, јер му је пошло за руком да створи јединствену, самосвојну и упечатљиву уметничку реалност – ровачки свет.

Остајући тематско-мотивски у потпуности усредсређен на природу Роваца, карактер Црногораца и судбину српства, Матија Бећковић је у поетику свог песничког триптиха ипак уносио и невелике, али и незанемарљиве стваралачке и стилскоизражајне промене. Од прве до треће збирке ровачких поема примећује се, рецимо, све мање присуство дијалектизама, односно постепено дистанцирање казивачког гласа од мање познатих локалних израза и његово све изразитије приближавање књижевнојезичкој норми. Такође, евидентно је и поступно преображавање основног песничког ритма, које се одвијало путањом од слободније говорне дикције ка класичнијем и тврђем такту десетерачке изражајности. У домену, пак, хуморних ефеката, видљиво је „помјерање тежишта од чисте комике говорних обрта и парадоксалних ситуација, какву већином затичемо у прве двије књиге, до гротеске стијешњене између лелека и тужбалице, која још може да произведе смијех, али само кроз сузе” (Поповић 2002а: 66–67). Смелост да у правом часу учини одлучан поетички заокрет, а затим и снажан уметнички порив да нови песнички проседе непрестано усавршава, учинили су Матију Бећковића аутентичним поетским ствараоцем, а његов ровачки триптих једним од најзначајнијих песничких догађаја у дугом и сложенем развоју српског послератног модернизма.



## БРАНИСЛАВ ПЕТРОВИЋ

### 1. Рана поезија – Аркадије у светлости позоришних и књижевних позорница

Бранислав Петровић је у књижевни живот ступио крајем педесетих година, објављујући песме најпре у *Студенту*, а потом и на страницама других водећих часописа тога времена: у *Делу*, *Младости*, *Видицима* и *Пољима*. У том периоду је, међутим, мање пажње посвећивано Петровићевом песничком гласу, а више његовом изврсном драмском, глумачко-рецитаторском таленту. Овај чачански младић, београдски студент и тек обзнањени песник, којем су пријатељи наденули надимак Аркадије – „према лику из *Шуме* Александра Николајевича Островског, кога је, као ђак Мушке гимназије и члан Културно-уметничког друштва 'Видосав Колаковић', тумачио са нарочитим успехом” (Недељковић 2019: 255) – 1959. године ће, казујући стихове „Облака у панталонама”, освојити прву награду на такмичењу рецитатора Београдског универзитета, коју ће му свечано уручити глумац и редитељ Радомир Раша Плаовић. Охрабрен похвалама и јавним признањем, Бранислав Петровић се могао упутити стазом која није водила ка корицама песничких књига, него ка светлости позоришних сцена. Његовим уметничким бићем ипак ће врло брзо овладати стваралачки импулси поетског опредељења, у чијој ће естетској основи – као очувани траг несумњиве глумачке даровитости – дуго пребивати песников снажан, а рецитаторским умећем надахнут порив да властите стихове изводи јавно и на сав глас.

У најранијим песмама, објављеним 1957. и 1958. године, као што су „Спартанац”, „Парк”, „Завада са Србијом”, „Саобраћајна несрећа” и „Ноћас у мени”, можда није могуће јасно препознати будући песнички лик Бранислава Петровића, али се несумњиво могу назрети неколике значајне црте или барем контуре ауторовог потоњег поетичког профила. Тако је, рецимо, стиховима „Спартанца” оглашен један робустан и младалачки самоуверен поетски темперамент, који, нагоњен силама наглашене екстраверзије, жели да овлада светом и запањи људе, док је песмом „Парк”, изграђеној поступком поетички необичног, али уметнички не превише ефектног стапања драмско-позоришних термина и лирског израза, наговештена песникова будућа склоност ка стваралачком поигравању са разноврсним елементима књижевне традиције, којом ће артикулисати своју дубоку жељу за кршењем задатих и овешталих правила. Лирски сиже „Саобраћајне несреће”, чију окосницу чини зачудно спрезање веза између фудбалске утакмице, разиграних дечака и промишљања о смрти, антиципира оне компоненте Петровићевог уметничког сензибилитета који ће се значењски потпуније и поетски знатно убедљивије остварити у једном од најзапаженијих појединачних остварења збирке *Моћ говора* – у песми „Panta rhei”. Важно је споменути и стихове песме „Ноћас у мени”, у којој субјект, обузет духом радичевићевски ведрога спајања винских и еротских заноса, започиње алузивну игру са препознатљивим мотивима „Женидбе Душанове”, како би, изневеравајући хоризонте епских значења, сликом коначно скидања *бугаркабанице* метафорички означио тријумфални тренутак ступања у дражесну авантуру љубавних иницијација.

Преломни моменти најраније стваралачке фазе уследиће 1959. и нарочито 1960. године, када Бранислав Петровић у различитим периодичним публикацијама објављује читав низ песама које ће, за разлику од претходно поменутих, бити штампане и унутар његове прве песничке збирке. Објављивањем лирских остварења попут „Моћи говора”,

„Рингишпила”, „Генерала”, „Капетана I класе”, „Људи”, „Прве песме човекове”, „Песме о Анином повратку са летовања” или „Panta rhei”, озваничено је одлучније ступање на српску књижевну сцену једног изражајно упечатљивог и, чинило се, поетички већ самосвојног песничког гласа, који је својом готово наглом појавом успео да, осим велике пажње читалаца, изазове и незанемарљиво интересовање литерарне критике. Присећајући се песникових књижевних почетака, Мухарем Первић је, у једном од најбољих есеја о поезији Бранислава Петровића, истакао:

Његови први радови имали су врлину која није за занемаривање: били су толико изразити да нису могли остати незапажени. У њима је било нешто карактеристично, нешто што је одударало од већ уходане песничке праксе, темпирано да привуче пажњу. Фрапирао је, заправо, један намеран и доследан раскорак стила и предмета (1973: 641).

Премда ће најближег поетичког сродника Бранислава Петровића критичари доследно препознавати у лику Матије Бећковића, ваљало би напоменути и то да је 1960. године, у интерпретативној визури једног тада врло активног пратиоца токова савремене српске поезије, приликом тумачења раних Петровићевих стихова – као ознака песниковог својеврсног књижевног сабрата – искрело и име Љубомира Симовића. Наиме, у индикативно насловљеном тексту „Љубомир Симовић – Бранислав Петровић, покушај паралеле”, Мирослав Егерић је, две године након *Словенских елегија* и годину дана пре *Моћи говора*, указао да упркос немалим поетскосензибилитетским разликама,<sup>104</sup> ова два аутора, осим генерацијске блискости, повезује и нешто знатно важније: „Симовић и Петровић нису песници у дојучерашњем смислу речи, песници са форсираном супериорношћу контемплативца, нити, према томе, са легендама које прате у њима самима тај лик” (1963б: 245). Егерић је тиме, водећи се више предосећајем него сазнањем, ова два књижевна ствараоца испотиха означио као фигуре које би у поезију (пре)засићену интелектуалистичким стремљењима могли унети дах књижевне природности и лирске свежине. Претпостављајући могуће путање Петровићевог песничког развоја, овај критичар је тачно антиципирао не само да ће потоњи књижевни тумачи стваралаштво творца *Моћи говора* неретко сврставати у поље естрадне поезије, већ и да ће га оптуживати, или добронамерно упозоравати, да крупни капитал свога уметничког талента раскива у ситне кованице допадљивих, али недовољно уметнички рафинираних стихова.

---

<sup>104</sup> Док је у основне поетичке чиниоце Симовићевог раног песништва Егерић убрајао брижљив однос према строфичким облицима, неговање мирнијег лирског ритма и тежњу да чулне доживљаје оплемени музичким складом, у поетској дикцији Бранислава Петровића уочавао је својеврсну изражајну неодмереност и плаховитост, динамичну потрагу за бучним и блесковитим вербалним ефектима, као и спремност да рашије „логичке и психолошке шавове” песме, како би, препуштајући се „тренутној одлуци и ћуди случаја”, посведочио плодну растреситост својих жеља и нагона, и уживао „у некој врсти дечачки незлобивог, чистог изненађења” (1963б: 245, 249).

## 2. *Моћ говора* – поетичка иницијација Бранислава Петровића<sup>105</sup>

### 2.1. Прва збирка – у прави час

Ретка су литерарна дела за која би се, као што је то случај са првом збирком Бранислава Петровића, могло мирне књижевнокритичке савести рећи да су се појавила у прави час. Петровићевој *Моћи говора* (1961) овакво одређење пристаје из простог разлога што је њеним објављивањем савремена српска поезија добила, с једне стране, оно што јој је у том тренутку недостајало и, са друге, оно чега се читалачка публика ужелела. Заузевши опозитну позицију у односу на преовлађујућу поетичку парадигму, и отворивши се ка, чинило се тада, прилично занемареном чиниоцу модерне књижевне комуникације – самом читаоцу, Петровићев лирски првенац се указао као књига значајна не само због својих уметничких квалитета, већ и због поетичког доприноса унутрашњем развоју модернистичке поезије и несумњиве улоге у динамизацији текућих књижевноисторијских процеса.

При првом, макар и и овлашном сусрету са *Моћи говора*, читаоцу постаје јасно да је реч о збирци написаној комуникативним, али не и значењски једноставним песничким језиком, која од публике не захтева нарочита хуманистичка знања и упућеност у разне потанкости књижевних традиција и филозофске мисли, већ се, стављајући у први план искуство свакодневног живота и темељећи своју изражајност на разговорном тону, обраћа такозваном обичном човеку. Субјективна инстанца чијим је доживљајима обликован унутрашњи свет ове збирке почива на интензивној моћи чуђења, којој је довољан сусрет са свакидашњим и крајње елементарним стварносним појавама да би се распрострла целим лирским бићем, подстакла у њему таласе наивних егзалтација што потом врхуне некаквим свеобухватним осећањем егзистенцијалне ведрине и животне радости. У усхићености овако конципираног поетског субјекта распознају се слојеви дечје искреног и непосредног доживљаја света, из којег неће проистећи само мотиви инфантилистичког шеретлука и дечачког несташтва, већ и енергија чисте и дискурзивним знањима неоптерећене лирске мисаоности, као и својеврсна осећајна подлога на којој ће песник моћи да слободно и на разнолике начине артикулише своју снажну, дубоко усађену и еминентно стваралачку вољу за игром.

Очигледним се чини и то да су песме *Моћи говора* прожете наглашено чулним односом субјекта према свету, из чега проиходи жар виталистичке узбуђености, коју неретко прожимају како варнице еротизма, тако и искре хумористичке досетљивости. Полетном расположењу и духовитој разиграности лирског Ја погодује спонтан, а каткад и сасвим разобручен ритам слободних стихова, затим говорни спонтанитет што се повремено граничи са стилским нехајем, али и реторичке афектације које вербалну еруптивност понекад остварују на рачун смисаоног учинка. Петровићев лирски израз одликује динамична, готово стихијски брза смена песничких слика, као и честе и нагле промене говорног тона и регистра осећајности. Обриси надреалистичке, логички умерене и зачудне метафорике, склоност ка естетској провокативности, као и

---

<sup>105</sup> На појединим местима поглавља посвећених збиркама *Моћ говора*, *Градилиште*, *О проклета да си улица Риге од Фере* и *Предосећање будућности* навођена су неколика интерпретативна запажања из нашег раније објављеног текста о песништву Бранислава Петровића: в. Каровић 2019б.

авангардистичким импулсима зачета жеља да се читалац запањи, па чак и шокира, сведоче да у основи Петровићевог певања пребива широк сензибилитетски распон, у којем се иза маске дечје наивног светоназора може назрети бодро и кременито језгро иронијског потенцијала. Ваљало би, међутим, имати у виду и чињеницу да ведрину и раздраганост Петровићевог поетског субјекта повремено стамњују дискретне, али несумњиво присутне сенке дубоке и узнемирујуће лирске замишљености пред питањем о пролазности људског постојања и неминовности човековог сусрета са властитим животним свршетком.

## 2.2. Композиционе одлике и тематска усмерења Петровићевог лирског првенца

Композиционо устројство збирке *Моћ говора* одише духом својеврсне структурне симетричности: четири средишња циклуса („Људи”, „Историја”, „Медвед има нежно срце”, „Мој скромни прилог поезији о мору”) обједињена су метапоетски интонираним и у засебне целине издвојеним стиховима уводне и завршне песме. За разлику од тематско-мотивског опсега ове књиге, у којем се лако распознаје песникова доследна усредсређеност на неколико кључних питања и доживљаја што упорно опседају лирску свест, облици појединачних лирских остварења врло су разноврсни. Не само што дужина песама варира у великом распону од неколико стихова до неколико страница (приближавајући се, с једне стране, афористичарској сажетости, а са друге, разумењеним формама и жанру поеме) већ и поетски исказ на појединим, мада врло ретким местима у збирци – доприноси општем утиску о ауторовој поетичкој разбарушености – задобија одлике лирске прозе.

На рубне тачке своје прве збирке, односно на семантички увек нарочито осетљиву позицију прве и последње песме, Бранислав Петровић се одлучио да постави лирске творевине које су у досадашњим књижевнокритичким радовима са много разлога тумачене као аутопоетичка и програмска песничка остварења. Као што ће и у уводним сегментима наредне збирке, удешавајући графички облик текста тако да поприми изглед знака поред пута, знатижељном читалачком погледу унапред открити да од овог тренутка започиње необични свет *Градилишта*, то јест измаштани лирски поредак у којем нема места за мртве, јер је живот једина улазница, Петровић и врата прве песничке књиге отвара аутопоетички интонираним стиховима којима као да читаоца покушава да на време и пре самог почетка обавести о природи поетске стварности у коју се управо упушта. Док би се за први циклус – због изрицања жеље да људи буду бића која ће населити просторе лирске имагинације, затим надахнутог певања о различитим типовима људске природе, а нарочито због прослављања узбудљивог часа у којем се зачиње живот новог човека, али и уздизања у божанску висину оних творачких сила што такво чудо стварања чине могућим – могло устврдити да почива на песниковој инспирисаности, условно речено, антрополошким темама, други циклус је, будући у целини посвећен Анином лику, односно изградњи средишње фигуре субјектове дечачке заљубљености и главног предмета његове фасцинације, доминантно утемељен на младалачки импулсивној, помално еуфоричној, премда веома маштовитој, досетљивој и поетички освежавајућој артикулацији љубавне осећајности.

У трећем циклусу, насловљеном „Медвед има нежно срце”, субјект је заокупљен истовремено озбиљним и духом инфантилистичког поигравања прожетим промишљањем о проблему човековог неминовног суочавања са властитом



пролазношћу, што ће му потом, у наредним песмама попут „Генерала”, „Капетана I класе” или „Редова”, послужити као увертира да на подлози једног изразито антиратног расположења истакне љубав као тачку у којој се радосно укрштају живот, задовољство и смисао постојања. О основним тематским правцима и уметничким дометима четвртог и уједно завршног циклуса *Моћи говора* довољно речито сведочи његов назив: „Мој скромни прилог поезији о мору”.

Прва песничка збирка Бранислава Петровића завршава се онако како је и започела: песмом која јасно открива да у субјекту снажно трепери жижа поетске самосвести. Шаљиво и логичким контрадикцијама засићено упутство за читање поезије које се распростире стиховима „Песме како се чита ова моја песма о лету” засновано је на уверењу које, афирмишући хедонистички однос према свету и водећи се начелом *carpe diem*, животно искуство претпоставља литерарном, а труд уложен у мисаоне рефлексије сматра далеко мање важним од времена посвећеног чулним ужицима. Премда припада домену естетских остварења, ова песма не настоји да буде место на које је лепота призвана, већ се – према песниковој уметничкој замисли – раскрива као путоказ што открива где у стварном, односно ванпесничком свету лепота заиста живи.

### **2.3. Између синдикално-шатровачког Орфеја и ретко талентованог барда – токови књижевнокритичке рецепције ране поезије Бранислава Петровића**

Појава збирке *Моћ говора* Бранислава Петровића изазвала је позамашан књижевнокритички одјек. Овом лирском првенцу посвећено је двадесетак приказа, у којима су критичари, сагледавајући различите аспекте збирке, износили бројне, каткад врло повољне, а некад и сасвим негативне естетске судове о Петровићевом поетском умећу. Трудећи се да поетички контекстуализују песме *Моћи говора*, они су неретко говорили и о водећим струјама и преовлађујућим стваралачким парадигмама савремене српске поезије.

Књижевнокритичка рецепција Петровићеве прве књиге одвијала се у неколико кључних праваца. Поједини аутори обасули су *Моћ говора* донекле заслуженим, али повремено и неумерено високим похвалама (Љубомир Тешић, Милосав Мирковић, Томислав Кетиг), док су други били обазривији у својим проценама, те су песнику признали уметничку даровитост, али и добронамерно упозорили на естетски слаба места његовог поетског израза (Мухарем Первић, Божо Вукадиновић, Милош И. Бандић, Милан Влајчић, Бранимир Донат). Међутим, било је и оних аутора што су нешто хладнијим тоном указали на Петровићеве поетске заслуге, а знатно више пажње посветили његовим уметничким промашајима (Петар Џацић, Јасна Мелвингер, Александар Петров, Миливоје Марковић, Димитрије Николајевић), као и оних који су изрицали не само негативне већ и посве неумесне критичке примедбе (Марин Кузмић).

Како би образложио оцену да је Петровићев песнички глас „непоновљив, самосвојан, аутентичан”, Љубомир Тешић ће на првом месту истаћи не оно што песме *Моћи говора* садрже, већ у већој мери оно чега у њима нема. Тиме је у средиште критичког осврта поставио начине на које се песник не само разликује, већ и супротставља актуелним и већ помало естетски истрошеним поетичким матрицама:

Ту нема оне убичајене песничке потиштености, ироније и цинизма, ту нема оне исфорсиране скепсе и песимизма којим је преплављена савремена поезија, такође, ту

нема оног јефтиног, женског сентимента и интровертираности, нема претераних самоанализа, субјективистичких преиспитивања својих мрачних кошмара. Петровић нам не говори о својим јадима и не изазива сажаљење. (1961: 10).

Позитиван критички набој са којим је дочекана *Моћ говора* проистицао је управо из задовољства што се појавила књига ослобођена општих места помодних песничких трендова, и подсетила на то да је уметнички вредна остварења могуће испевати „инстинктом, а не сазнањем, осећањем, а не памећу”, и да се модерна поезија, укључујући у себе чак и елементе изражајне ноншаланције, непретенциозности и разбашкарности, „може писати јасно, сасвим комуникативним језиком” (10).

Осећајући да је књижевна атмосфера засићена „естетским егзибиционизмом” и да се приближио крај „сезоне артизма”, Томислав Кетиг је нагласио како „Брана Петровић није могао изабрати повољнији тренутак за свој програм једноставности, тобожње немарности и инфантилности” (1961: 1). Чињеница да је у колоплет литерарних струјања унео баш оно што им је поетички било најпотребније, представљала је, с једне стране, својеврсни катализатор Петровићевог наглог песничког успеха, али је, са друге, наговестила нове и другачије естетске путеве којима би српско модерно песништво могло да пође. Отуда није нимало случајно што је Кетиг најпре потцртао да Бранислав Петровић најављује ново раздобље „у југословенској поезији!”, односно „епоху поновног сусрета публике и литературе ван оквира малих дискусионих трибина”, да би потом изрекао највећу похвалу коју млади песник може чути на почетку своје књижевне каријере: „*Моћ говора* је датум у нашој литератури, а њен аутор је у првом налету освојио сам врх наше поезије” (1961: 2).

Уносећи суздржанији, али донекле и оштрији тон у критичку рецепцију *Моћи говора*, Мухарем Первић је Бранислава Петровића назвао „синдикално-шатровачким Орфејем”, јер је у песмама његове збирке „митолошки певач деликатног и угодног гласа и укуса, та веома сепаратна и избирљива, аристоидна природа” замењена „грлатим лиричарем тротоара који не мари много протокол поезије, њену хијерархију и традицију” (1961a: 9), да би потом признао да овом песништву „љупког, деранског хаоса, овој хуманој, гротескној колико и простодушној репортажи и буфонади дана, полази за руком да нас се дојми више него што смо то спремни да признамо када процењујемо њену естетску вредност и трајност” (9). На овом месту, како видимо, Первић посведочује својеврсни раскол између личног читалачког дојма и званичне књижевнокритичке оцене, што нас наводи на помисао да је почетком шездесетих година двадесетог века било нечег зазорног у томе да се Петровићевом типу песничког израза ода признање које му – судећи по утисцима које је у читаоцима изазивао – заслужено припада. Појава *Моћи говора* као да је оголила некакве запретене конзервативно-елитистичке назоре појединих књижевних критичара, којима је са тих разлога било нелагодно да се у потпуности повољно изразе о песмама писаним језиком што разбија овештале кругове уобичајене поетске артифицијелности. Таква књижевнокритичка позиција је, разуме се, естетски легитимна, али се њена херменеутичка крутост несумњиво коси са неким од основних начела модерног разумевања поезије. Одредница *естрада* је, рецимо, у том смислу нудила *спасоносно* решење: њоме се није негирала изражајна ефектност, читалачка прихваћеност и, једноставно речено, допадљивост такве поезије, али јој имплицитно јесте оспоравана висока књижевноуметничка вредност. У Первићевом доживљају Петровићеве прве збирке највећу сумњу побуђивала је „пренаглашена брига ове поезије да по сваку цену буде неконвенционална и атрактивна”, јер таквом злоупотребом ноншаланције нису само песме довођене „на ивицу голе анегдоте и вица”, већ је компромитована и сама комуникативност песниковог стила (9).

Слично Мухарему Первићу, Божо Вукадиновић најпре напомиње да је коришћењем стваралачког креда који гласи: „пронаћи чисту, примордијалну елементарну моћ говора пре сваке технике 'везаности' за папир”, Бранислав Петровић огласио отпор према песницима „митске, миљковићевске природе”, односно „поезији дубинског ткања, интровертности и симболичке везивности” (1961: 26), а затим у финалу приказа закључује да збирка *Моћ говора*, упркос томе што јој је творац „ретко талентовани бард”, „својим необузданим летовима ка брзој победи, својом кампањом која је песме претворила у проскинезе властитој изворности” ипак представља „најидеалније расипање талента” (26). Са оваквим оценама сагласан је и Милош И. Бандић, који Петровића хвали као „песника који није натмурен, целомудрен, патетично забринут; један од ретких који још уме да се радује, који уме да искаже радост а да то не буде заборављање озбиљности света и времена у коме живимо”, али га истовремено и упозорава да експанзивној и бујној поезији коју негује непрестано прети опасност од пада у „вербализам и реторику” (1961: 3).

Да књижевна критика рану поезију Бранислава Петровића понекад није перципирала као засебан и самосталан феномен, већ ју је естетски самеравала у светлости њеног супротстављања другим литерарним појавама, те није увек била позитивно вреднована због онога што јесте, већ су јој афирмативне оцене каткад упућиване само због пуког пружања отпора опозитним поетичким парадигмама, можда понајбоље сведочи текст „На сав глас” Бранимира Доната из 1963. године. Наиме, говорећи о својеврсној песничкој школи, чији су главни репрезентанти били Бранислав Петровић и Матија Бећковић, а коју одликује неуморност у испитивању језика, склоност неконвенционалностима и дубока уроњеност у „пјенушаве сокове живота”, Донат закључује: „Као програм ова као и свака слична поезија била би можда чак и промашај, али као непосредна реакција на поезију целомудрености, лажне церебралности или најодурније плачљивости она је апсолутно прихватљива, шта више у овом тренутку чак и нужна.” (1963: 7). Према процени овог критичара, како видимо, одговор на питање да ли је Петровићево песništво *можда промашај* или је, пак, *апсолутно прихватљиво*, не зависи од објективних уметничких квалитета самих песама, већ од књижевноестетског миљеа са којим се самеравају. Донатова интерпретативна визура, дакле, не оповргава вредност Петровићевог стваралаштва, али ту вредност експлицитно оглашава као релативну.

Књижевнокритички одзив Петра Џацића на појаву збирке *Моћ говора* нарочито је значајан због тога што нам показује како се један критичар који је имао толико важну улогу у афирмацији Миљковићеве песничке естетике опходи према поезији која је миљковићевским уметничким светоназорима опозитна. Хладним и помало резервисаним тоном Џацић примећује да Петровићеве песме по својој осећајности – која се заснива на „вербалним каламбурима”, „духовитим поигравањима језичком комбинаториком”, и „веселачкој употреби и злоупотреби говора са сврхом да нас засмеје, да нас гане” – одударују од „свечане и суморне озбиљности” својствене његовим „нешто старијим друговима” (1961: 16), али новинама које је *Моћ говора* унела у савремени песнички израз не признаје вредност онога што је развоју српске модерне поезије било неопходно. У Џацићевом интерпретативном доживљају Бранислав Петровић је стваралац одвећ лежерног и инфантилног односа према реквизитима књижевноуметничког израза, којем понекад ипак пође за руком да поигравајући се са поезијом – ослоњен понајвише на дар враголанске довитљивости – створи песму. Његова поезија стога „увесељава, освежава и разведрава”, али „нема снаге да нас повуче у дубљу омаму”. Џацић се, међутим, неће либити да читаоцима укаже и на Петровићева знатно

тежа естетска огрешења. Уверен да песникова „програмамска ’неодговорност’ пред фоном речи и могућностима њиховог довођења у везу” често постаје „буквална неодговорност”, овај аутор критички преоштро и сасвим грубо закључује да се *Моћ говора* понекад претвара у „доколицу трућања”.

Док је оштрицу своје негативне критике Јасна Мелвингер усмерила не толико према Браниславу Петровићу колико ка оним критичарима што су творца *Моћи говора* уздизали у сами врх савремене српске поезије (в. 1961: 7), Миливоје Марковић и Димитрије Николајевић су, чини се по угледу на Петра Џацића, песнику упутили неколико не само неодмерених него и крајње ниподаштавајућих замерки. Тако, рецимо, Миливоје Марковић сматра да је Петровићева поезија „нова и непоновљива само у својих неколико тренутака”, док сва остала остварења подводи под „конструкцију” и „лирско ачење”, због чега и стиче завршни утисак „као да је песник хтео да шиканира публику, да је фрапира бесмислицама и да јој се, можда, смеје како је наивна јер свашта прима као поезију” (1962: 59). Одређујући песме *Моћи говора* као неодговорну поезију засновану на вицу, Димитрије Николајевић ће, настојећи да аргументује свој изразито негативан критички суд, нагласити да се Петровић не само „са нехатом односи и према фактури, композицији и према структуралном јединству песме” већ га ништа не омета ни у жељи „да пише онако како му слике падају, да ређа мисли без значаја и игра се са собом” (1962: 132–133).

И Александар Петров је рану поезију Бранислава Петровића у начелу негативно оценио, али јој је приступио са нешто више осећаја за естетске нијансе. Увиђајући у стиховима „Прве песме човекове” успешан спој „осећајности, моралне и духовне садржине савремене генерације”, и признајући песнику оригиналност и аутентичност, овај критичар ће ипак просудити да у *Моћи говора* „скоро ниједна песма не може да издржи озбиљну уметничку критику” (1961: 619). Према Петровљевом мишљењу, Бранислав Петровић је, супротстављајући се владавини високопарног и херметичког поетског израза, могао да израсте у јединственог и сугестивног песника који би савременом песништву вратио „хумор, раскалашност смеха, ироничан осмех, неусиљене и разноврсне игарије духа, медитеранску неоодољивост и досетљивост, све оно што нашој поезији недостаје и без чега ниједна поезија не може да буде довољно жива, младалачка и привлачна”, али му је за такав подвиг ипак било потребно много више „осећања за меру” (619). Уместо изворним досеткама, Петровић нас је, сматра Петров, „обасуо хрпом неозбиљних и не много духовитих ’штосова’”, а његов „напор да се буде оригиналан по сваку цену веома је, каткад и непријатно, уочљив” (619).

Не би, заправо, требало да чуди што је не само најнегативнија већ и једина осорна и сасвим неумесна критика Петровићевих стихова проистекла из пера аутора који већ сопственим конфузним начином изражавања и непристојно арогантним тоном показује да му је дража значењска јаловост лажне учености од комуникативног језика и јасних мисли. Марин Кузмић најпре тврди да Бранислав Петровић „лакоћу налажења ријечи” погрешно „схваћа као моћ”, да би из такве претпоставке извео закључак да је песникова „самодостатност, нарцисоидност и тврдоглава увјереност у немоћ свијета да се одупре моћи његова говора присутна у свакој пјесми и сваком стиху” (1962: 205). Покушавајући да мањак поуздане херменеутичке аргументације надомести оштрином својих естетских судова, овај критичар ће у наставку текста циклусе „Људи”, „Медвед има нежно срце” и „Мој скромни прилог поезији о мору” назвати ни мање ни више него „вриједним сажалења” (205).

Премда су критичари различито процењивали уметничку вредност збирке *Моћ говора*, и то у распону од тврдње да се песме дотичу самих врхова српске поезије до подједнако претеране оцене да је песник неодговоран према свом изразу и склон *трућању*, у великом броју приказа посвећених овој књизи, без обзира на то да ли је крајњи естетски суд био повољан или не, прилично су прецизно уочене главне црте Петровићевог раног поетичког портрета. Не би се могло рећи да је песмама *Моћи говора* у вредносном смислу начињен ни корак напред ни корак натраг у односу на преовлађујућу парадигму тадашњег модерног певања, али засигурно јесте, поетички гледано, зацртана нова путања која је, начелно говорећи, водила од сложеног ка основнијем и од апстрактног ка конкретнијем, односно од неопипљивих мисаоних суптилизација ка чулној пуноћи животних елементарности. Петровићу су, наиме, од узвишених тема и високопарног тона дражи приземнији, али не мање важни садржаји свакодневног живота, због чега се и клони прекомерно метафорички згуснутих исказа, и одређује за комуникативан песнички језик, који јесте јасан и остаје разумљив, али није банализован и лишен семантичке пуноће.

Његова основна поетска конституција не налаже му да, попут стваралаца симболистичке провенијенције, буде раздвојен од стварнога света, дубоко заглаван у самога себе и, омамљујући се осећањем духовне апартности, заокупљен недокучивом природом властите песме, већ га нагони да се са снажним виталистичким доживљајем како унутрашњих тако и спољашњих реалности егзистенцијално отисне ка хоризонту пуном других људи и језички отвори према све ширим круговима читалачке публике. Одбацујући емоционално суспрегнут и стишан тон поезије која је интелектуалистичке прегоре претпостављала лирској осећајности, а филозофски ароматичну загонетност оглашавала за поетички идеал, Петровић је настојао да испољавања поетске субјективности растерети наноса књишке уштогљености, да модерни песнички израз тргне из симболистичког сна и разбуди флуидном, гипком и непредвидљивом разговорном интонацијом, која не само што не преза од екскламације и грубих довикивања, већ је и довољно слободна да, нагло прелазећи из једног у други осећајни регистар, следи изненадне смене субјектових расположења. Реч је, дакле, о песнику који филозофске рефлексije и дискурзивна знања не сматра иманентним бићу песме, те стога афирмише изворну поетску мисаоност која се, чувајући чистоту првотних доживљаја, заснива на субјектовом наглашено интуитивном односу према свему што га окружује, на непосредном и неретко чулном додиру са различитим чарима природе, а нарочито дражима женске лепоте. Због тога у основи Петровићеве лирске ведрине пребива и радост мудраца и екстатична срећа детета, као што и љубавно искуство није само место где ће поетски субјект угледати жуђени Анин лик, већ и простор у којем се непрестано одиграва симболички сусрет *унутрашњег дечака и вечите девојчице*. Слободан ритам животних догађања, спонтани преображаји лирских расположења и доследна отвореност ка свету и другим људима представљају, дакле, неке од кључних чинилаца Петровићеве песничке дикције, чије се дејство може уочити не само у равни поетских значења већ и у формалној, композиционо-структурној организацији песама.

Иако се у потоњим књижевнокритичким текстовима о поезији Бранислава Петровића – због извесних поетичких сличности које се тичу реторичких средстава, разбарушености ритма и повишене интонације – донекле усталило поређење аутора *Моћи говора* са Владимиром Мајаковским, аутори првих приказа су, осим поменутог руског авангардног писца, у раној лирици нашег песника препознавали и утицаје неких других страних књижевних стваралаца. Поетички елементи попут изражајне једноставности и дискретне ангажованости (в. Первић 1961а: 9), стваралачке употребе

говорног језика (в. Влајчић 1961: 15), отпора према естетској глазури „француског стила” (в. Вукадиновић 1961: 26), или схватања поезије као игре (в. Џацић 1961: 16), навели су ове књижевне критичаре да у Петровићевом песничком гласу наслуте могућу резонанцу са песмама тада веома популарног песника Жака Превра. У сличном контексту, поводом песама *Моћи говора*, помињана су још и имена Карла Сандберга и Ленгстона Хјуза (в. Тешић 1961: 10).

#### 2.4. Значај објаве *Моћи говора* у ширим књижевноисторијским оквирима

Као што је текућа критика, када се на самом почетку шездесетих година појавила збирка *Моћ говора*, посебну пажњу посветила немалим поетичким променама које су Петровићеве песме увеле у токове савремене српске поезије, тако су и каснији књижевни тумачи, бавећи се различитим аспектима песничког дела, интерпретативни фокус врло често усмеравали управо ка тачки његовог *судара* са владајућим естетским парадигмама којима је био опозитан. Ослањајући се у значајној мери на оно што су Петровићеве први критичари већ установили, потоњи тумачи су, привилеговани могућношћу да књижевне феномене о којима је реч посматрају са извесне временске дистанце, питању песничког почетног супротстављања водећим поетскостваралачким матрицама приступали са све рафиниранијим осећањем за поетичке нијансе и утолико изоштренијим интерпретативним погледом на суптилна укрштања различитих модерних песничких концепција. Слика развоја српског песништва током седме деценије двадесетог века отуда је поступно постајала јаснија и потпунија.

Мухарем Первић је већ 1967. године указао да би зачетке оног таласа поетских новина којима је поезији обременјеној духовним максимализмом и интелектуалистичким преокупацијама супротстављена нова свежина, заснована на обновљеној љубави према стварном животу, говорном језику и свакодневици, а чијим се главним представником с правом сматра Бранислав Петровић, ваљало уочити у поезији и дневницима Мирјане Стефановић, који су се, „обзнањујући психологију и укус једне другачије младости”, појавили крајем педесетих година (1973: 638). Одбацивање идеје о самоћи, контемплативности и интроверзији као неизоставним чиниоцима песничког хабитуса, затим напуштање загушљивих кабинетских простора и презир према патетичној потреби за красноречивим одговорима на одсудна питања, потом отварање ка дотад запостављеним естетским преференцијама ширих читалачких кругова, а нарочито оживљавање представе „о песнику кога обожаваоци носе на рукама као филмску звезду или спортског аса”, навело је, како Первић сматра, Бранислава Петровића да се сјури на улицу, обиђе градилишта, стадионе и тргове, да зађе „међу људе са севера и југа, људе рударе, земљораднике и планинаре, ратнике и љубавнике, људе који једва чекају да га чују”, и из свег гласа обзнани победу поезије у којој је „посреди живот а не неговање и усавршавање неке посебне културне природе” (1973: 638–639).

Желећи да мапира главне поетичке координате карактеристичне за поезију седме деценије двадесетог века, Драган М. Јеремић је у тексту из 1976. године на једну страну поставио Ивана В. Лалића, Јована Христића, Борислава Радовића и Бранка Миљковића, који су неговали претежно интелектуалну лирику што се темељила „на искуствима и достигнућима англосаксонске, немачке и француске поезије, односно песника као што су Елиот, Јејтс, Рилке, Сен Џон Перс, Валери”, док је у другу и естетски опозитну

групацију, поред Бранислава Петровића, уврстио и Љубомира Симовића, Милована Данојлића, Драгана Колунџију и Матију Бећковића, то јест поетички разнолике ствараоце које је изнутра окупљала чињеница да се, како је и Првић раније нагласио, нису инспирисали литературом већ самим животом (1976: 45). Међутим, за разлику од песника своје генерације, Петровић се, како наводи Јеремић, животом није само инспирисао, већ га је, у склопу једне шире засноване апологије витализма, прослављао и глорификовао.

У разумевању утицаја које је појава Бранислава Петровића извршила на токове савременог српског песништва, Љубомир Симовић је, у предговору збирке *Предосећање будућности* (1973), као кључни моменат акцентовао песникову смелост да се, пружајући отпор тенденцији претераног литераризовања поезије, окрене оној инстанци која је, како се тада чинило, потпуно нестала са обзорја модерног песничког израза – ка „такозваном обичном читаоцу” (2008б: 540). Четврт века касније, Бојан Јовић ће, употпуњујући Симовићево запажање, истаћи да основну одлику Петровићеве поезије представља „настојање да буде разумљива ономе коме је и упућена – читаоцу, или можда боље: слушаоцу – односно да уклони призму културног наслеђа како би тежња за непосредним доживљајем стварности, природе и живота остала непомућена” (1999: 144).

Проширујући књижевноисторијски контекст у којем се Бранислав Петровић први пут песнички огласио, Никола Кољевић 1978. и Звонимир Костић 1986. године нису указали само на песниково опирање доминантној поетичкој парадигми, већ су назначили и оне појаве које су погодовале рађању естетике присутне у *Моћи говора*. Кољевић тако у „постфројдовском уверењу да је уметност нецензурирано изражавање себе, а не стварање дела”, затим у надреалистички култу „необавезности и ’антилитерарности’ песничке форме”, као и пароли „краљевство за виц”, која је била незванично „гесло књижевно-кафанског Београда шездесетих година”, препознаје чиниоце што су заједничким дејством створили „плодно тле за Петровићеву необавезну реторику” (1978: 244), док Костић упућује да су опште одлике културно-медијског амбијента времена „када је телевизија у пеленама, радио је још увек тзв. ’државни радио’, а књижевни листови и часописи имају неупоредиво већу публику и значај него што што ће то бити само десет година касније” ишле наруку песницима који, попут Бранислава Петровића, умеју да забаве и „чија се реч може слушати на митинзима, у фабричким халама, студентским домовима и на стадионима” (1986: VIII).

Након Николе Кољевића, који је у Петровићевој поезији уочавао одразе појединих надреалистичких уверења, Иван Негришорац је основним поетичким полазиштем не само аутора *Моћи говора*, већ и других песника његове генерације, попут Матије Бећковића, Мирјане Стефановић и Радета Томића, сматрао неоромантичарску поетску оријентацију, чију су естетику педесетих година афирмисали Стеван Раичковић, Бранко В. Радичевић, Мирослав Антић, Изет Сарајлић и Душко Трифуновић, пишући песме отворене за изазове живота и свакодневице, а врло популарне у ширим читалачким круговима. Разликујући се својом интерпретативном визијом како од Кољевића, тако и од Негришорца, Александар Јовановић је истицао да се читава линија песника којој припада и Бранислав Петровић превасходно излагала утицајима авангардних песника, привучена њиховом поетичком склоношћу ка духовитим поигравањима, наглим смењивањима високог и ниског тона, карневализацијом, наглашавањем телесности и преокретањем реда вредности (в. 1999: 225).

При разумевању поетички изузетно сложених периода, као што су то несумњиво биле шездесете године, требало би имати у виду оно на шта је, настојећи да расветли

принцип по којем је интелектуалистичко-интимистички поетски израз сменила песничка дикција такозване нове гласности, указао Михајло Пантић: „Када се исцрпи једна поетичка матрица, један, у одређеном добу доминантан, тип поезије, ваља, за извесно време, променити ток, реактивирати неку другу традицију, искушати нови основни тон и начин певања” (1999: 100–101), али истовремено не губити из вида ни то да у свету књижевноисторијских процеса поетичка *смена* не значи дефинитиван прекид једног, а почетак другог тока, већ само усложњавање постојећег естетског пејзажа, постепено мењање размера стваралачких доминанти или преношење акцента на другачије облике поетскојезичког испољавања. Таквим симултаним распрострањавањем поетички различито утемељених оријентација, које се некад укрштају, стапају, међусобно поричу или доводе у питање, једна књижевност доказује властите стваралачке дамаре, животни импулс и унутрашњи динамизам, без којих елан уметничког изражавања неминовно слаби, а потом и коначно нестаје у пасивизираним бићу културе и замрлим токовима литерарног развоја.

## 2.5. Демијуршка снага живе речи и непролазна радост чуђења: стваралачке игре Бранислава Петровића

Једно од најважнијих лирских остварења читавог опуса Бранислава Петровића јесте песма „Моћ говора”, којом песник није само отворио своју прву збирку, већ и на уметнички врло успешан начин изложио нека од кључних стваралачких начела свог поетичког програма. Семантици њених стихова значајно доприноси и чињеница да Петровић припада оном ретком типу песника којима почетна књига није била и почетничка, већ је значила одлучну и самопоуздану објаву једног одвећ младог, али увелико зрелог и изражајно аутентичног поетског гласа.

Иницијални стихови „Моћи говора”: „Јесте моћ дисања јесте моћ раста дрвећа јесте / моћ куће да се изненадно над главом спавача сруши” (2012а: 12) сведоче да у појединим физиолошким, органским или чак деструктивним појавама Петровићев опажајно осетљиви субјект увиђа еманиације некакве моћи. Овакав необичан и искошен доживљај уобичајених феномена, открива нам да је биће лирског Ја обузето специфичним осећањем узбуђености, које субјективној инстанци мења перцепцију света, распирује жар имагинирања, и у крајњој резултанти налаже да свакодневним стварима припише зачудна својства. Међутим, главни смисао започетог набрајања уследиће након супротног везника „ал” издвојеног у засебан стих: „моћ говора посебна је и највећа моћ / моћ говора моћ говора моћ говора / моћ говора” (12). Песнички субјект, дакле, није само усхићено биће разигране маште, које очуђује предмете перципиране стварности, већ и промишљајућа инстанца што, доводећи опажане ствари у хијерархијски поредак и не зазирући од изрицања коначних вредносних судова, одређује која је то моћ већа од свих других.<sup>106</sup>

---

<sup>106</sup> У Петровићевој лирској фасцинацији феноменом људског говора Драган М. Јеремић је препознао јасну резонанцу са савременим духовним кретањима у области хуманистичких наука, које су, у то доба, биле под великим утицајем лингвистике и структурализма. Човеков говор је, према Јеремићевом мишљењу, постао „највеће врело нових сазнања и најбогатији извор података о човеку и његовом бићу”. Такву



Ваљало би приметити да се у последња два наведена стиха – сачињена од четвороструког, асиндетски стилизованог, понављања насловне синтагме – нагло мења начин изражавања, јер у том часу задивљено лирско Ја напушта наивистички интонирану рефлексију о природи ствари и њиховим међусобним односима, и покушава да једним динамичним вербалним гестом демонстрира, то јест оголи и непосредно прикаже саму моћ говора. Реч је о тренутку у којем се субјект не оглашава да би пренео значења саопштених речи, већ да би скренуо пажњу на чудесни чин говорења. Таквим необичним вербалним поступањем, лирски глас као да, желећи да и други учествују у лепоти његовог открића, упућује један искрен и алтруистичким духом прожет позив: приђите, чујте, уверите се у ову моћ и суделујте у говорној радости.

Да лирски субјект има дубље разлоге због којих говору даје повлашћен статус међу свим другим моћима, раскриће наредни, значењски најпрегнантнији стихови Петровићеве програмске песме:

ја могу да кажем РУКО ЗАГРЛИ ОВУ СВЕТЛОСТ  
и рука моја послушно  
на начин диван  
грли чудо светлеће у ходу (12).

Овде, наиме, очигледним постаје да „казати” заправо значи превести извесне садржаје из унутрашњег света имагинације у спољашњу област постојања. Оно што говор, дакле, чини (над)моћним јесте, најједноставније речено, његова творачка потентност: чудесна могућност да у свету заживи оно што је речју било обликовано. Схвативши да говор поседује демијуршку снагу стварања, односно моћ да фантастично преобрази у реално, жељу у стварност и снове у јаву, Бранислав Петровић је, према интерпретативном увиду Драгана М. Јеремића, „схватио да прави циљ поезије не може бити узвишенији него да изводи ту трансформацију” (1976: 46–47).<sup>107</sup> Вера „да је све што се каже, па макар деловало и најпроизвољније, самим тим што је казано, сушта стварност и сушта истина”, навешће песника *Моћи говора* да, како ће касније запазити Љубомир Симовић, језик доследно „прославља не само као нешто божанско, него као божанство само” (2008б: 557–559).

Усхићеност поетског Ја пред елементарним животним појавама, а нарочито „човековом моћи да именује ствари око себе” (Симовић 2008б: 538) није само израз наглашене узбуђености субјекта склоног егзалтацијама, већ представља оспољење слојевите лирске осећајности, у којој се елан песниковог чуђења оним што види стапа са изворном, чистом и, такорећи, невином енергијом дечје запитаности пред светом (в. Негришорац 1999: 41; Пантић 1999: 103). Ове две компоненте лирског сензибилитета од темељне су важности за формирање песникове укупне поетике, јер ће моћ чуђења прерасти у трајно полазиште поетске – филозофске, али недискурзивне – мисаоности,

---

епохалну духовну промену Петровић је, закључиће овај аутор, „предосетио пре него што су то неки наши научници и књижевни критичари и теоретичари, сазнали и научили” (1976: 46).

<sup>107</sup> Оспоравајући ваљаност Јеремићеве интерпретације која у песниковој „духовно комотној и реторички игривој експанзивности види демијуршку филозофску поезију”, Никола Кољевић је устврдио да се управо „у тим ’демијуршким’ тренуцима” Петровић највише удаљава од поезије, због тога што покушава да „своје најдубље осећање вредности давања изрази пуким именовањем свега и свачега у космосу”, односно да квантитетом створи квалитет – а то, закључиће овај критичар, „у поезији, као ни у животу, не иде” (1978: 245).

док ће из дечјег доживљаја реалности проистећи један од кључних стваралачких принципа: дух игре.

У наредним стиховима открива се шта поетски субјект чини након што је спознао творачки потенцијал говора, односно на који начин лирско биће располаже слободом стваралачког делања:

па могу да кажем ЗЕМЉО ТИ СИ НАЈЛЕПША ИГРАЧКА  
У МОЈОЈ СОБИ  
НАЈЛЕПША У МОЈОЈ РУЦИ  
а одмах затим ЗЕМЉО ТИ СИ ПОДМУКЛА ВАРАЛИЦА  
ИЗУЈЕДАЋУ ТЕ КАО ПСЕТО  
а одмах затим ОВАЈ БИК ВРЕДИ ВИШЕ НЕГО  
ПЛАНИНА ИЗ КОЈЕ ИЗВИРЕ ВОДА (2012а: 12).

Радосно се саживевши са улогом творца, Петровићево песничко Ја не жели да саопштава истину о свету нити да мудрује, већ се препушта ужитку поигравања властитом имагинацијом, и задовољству спонтаног, импулсивног и безазлено пркосног делања, настојећи да дочара стваралачку снагу моћи говора, која, будући да не подлеже законима логике, у постојање може узастопно да уводи чак и међусобно сасвим контрадикторне појаве. Субјект жели да се испољава, а не да умује, зато му и није важно да ли ће у исходишту бити бесмилан, ако ће оно што чини бити стваралачко.

Крајњи смисао песникових зачудних стваралачких поступака, у којима је било игре и лежерности, као и спонтаности смешане са ноншаланцијом, књижевна критика тумачила је и вредновала на различите начине. Слободно се опходећи према језичкој материји и обзнањујући нове склопове речи, Петровић је, како Драган М. Јеремић интерпретативно увиђа, стварао „свет у којем је човек бог, а свет једно ново велико градилиште у којем ће бити изграђено нешто што раније никада и нигде није постојало” (1976: 47). Упоређујући субјектов порив да „именује све што му дође под руку и под језик” са дечјом радошћу проговарања, Никола Кољевић најпре признаје симпатичност песниковог великог уживања у језику, али уједно и упозорава на својеврсно наличје оваквог ентузијазма, јер „Петровић зачас клизне у занос чудотворца који почиње да се размеће. А поезија му онда више није ни трагање ни циљ, већ средство за доказивање себе. Она се онда претвара у кратак курс из ’виталистике’ као области у којој се Бранчило осећа ауторитативно стручан” (1978: 232). Насупрот Кољевићевом ипак недовољно утемељеном и отуда неправедно оштром суду, Драган Хамовић у игри именовања – саобразно духу Јеремићевог тумачења – уочава „једну од главних моћи језичког инструмента”, којом Петровић, очуђујући уобичајене говорне исказе, покушава „да поврати осећај живота у речи, као што враћа и живи дах у поезију” (2019а: 48).

За разлику од стихова у којима након лирске *наредбе*: „РУКО ЗАГРЛИ ОВУ СВЕТЛОСТ” заиста и уследи загрљај чуда „светлећег у ходу”, наставак песме доноси својеврсну инверзију оваквог стваралачког поретка, те непосредно-чулно искуство не долази после, него претходи мисаоно-језичком акту:

па кад се пробудим (и то је признајем  
непојмљива моћ) и *видим* дрво могу да *кажем* ДРВО  
и *видим* сунце могу да *кажем* СУНЦЕ  
и *видим* сина човековог могу да *кажем* ДЕЧАК  
па ДЕЧАК ДЕЧАК ДЕЧАК (2012а: 12; курзив Н. К.).

Аутопоетичка значењска аура ове песме дозволила би да се моменат субјектовог буђења разуме као тренутак песничког рођења, након којег дубљи доживљаји света и стваралачка радост при изговарању речи сведоче о пребивању бића у еминентно поетском расположењу. Оваквом спрегом мотива Петровићеви стихови успостављају присну семантичку везу са Симовићевом исте године објављеном песмом „Шетња”, у којој песничко Ја, обривши се у окриљу природе и запавши у стање некакве изоштреније и продуховљеније чулне перцептивности, постаје опхрвано жељом да говори имена ствари што га окружују:

Осећам потребу да гласно изговарам  
имена предмета које видим  
Киша и светлуцање које се гаси  
Стадо прљавих оваца и сеоско гробље  
Свежина која ће се кроз неколико дана  
претворити у мраз (1961: 31).

Ни у првој ни у другој песми није, дакле, реч о часовима рађања жеље за пуком вербализацијом онога што је субјекту пред очима, већ о аутопоетички дискретном дочаравању преласка бића у модус песничке егзистенције, где чин говорења, осим комуникативног, задобија и смисао језичко-стваралачког урањања како у пределе властитих искустава, тако и у предметни свет спољашње реалности.

Посебну читалачку пажњу побуђује Петровићева уметнички функционализована употреба верзала, која неће бити упечатљиво обележје само прве збирке, већ ће остати трајна карактеристика и препознатљива графичко-стилска ознака његових како поетских, тако и новинских текстова. Овим визуелно наметљивим и поетички помало ексцентричним поступком, песник појединим сегментима својих исказа нагло мења интонацију, успорава ритам и придаје посебан семантички акценат. Делови текста штампани великим словима, нарочито уколико су удружени са песничким поентама, у читалачку свест призивају асоцијације на иконицке написе тога доба: „*пароле* исписане на платну разапетом над градским тргом, на зиду сеоског задружног дома, испред акцијашког табора или на првомајској паради” (Радикић 2004: 67). Уочавајући да Петровић „не тежи да ту врсту комуникације пародира, нити да јој се наруга, како се то ради у филмовима који покушавају да карикирају дух тог времена”, Василије Радикић нуди тумачење према којем песник коришћењем графичког облика парола можда жели да „покаже како и неке друге, мање бучне, неидеолошке истине заслужују статус *надтекста*” (2004: 69), премда би се овакви стилски поступци могли једноставно разумети као природни изданци ауторове начелне поетичке тежње да поезију ослободи камерне атмосфере и интелектуалистичке цизелираности, и испуни је свежином, динамиком и буком свакодневног живота.

Поигравајући се именима популарних песника и уводећи у поетски исказ стране речи, Петровић окончава песму надреалном и комички стилизованом лирском ситуацијом, којом се на имагинацијски упечатљив начин, у једном екскламативном свечано-шалљивом тону, прожетом како дечјом радошћу, тако и наносима готово карневализацијског расположења, моћ говора прославља као велики празник:

другачије би узвикнуо тад Анри Мишо  
он би рекао ГАРСОН па ГАРСОН ГАРСОН ГАРСОН  
па би се у пољу мешале наше бронзане речи  
ако би још наишао и Пастернак  
са својим осмехом сличним змији која се спрема на скок

сви би се цветови у пољу окренули  
неки би се чак из земље ишчупали јер  
из удаљених ливада су  
а хтели би да чују  
диван неспоразум  
МАЉЧИК ДЕЧАК ГАРСОН  
МАЉЧИК ДЕЧАК ГАРСОН  
МАЉЧИК ДЕЧАК ГАРСОН  
МАЉЧИК ДЕЧАК ГАРСОН  
и тако бескрајно моћ говора (2012а: 12–13).

Док је Василије Радкић, тумачећи Петровићеву поезију у светлу ревитализације појединих авангардних поступака, посебно издвојио четвороструко понављање стиха „МАЉЧИК ДЕЧАК ГАРСОН”, којим је формиран „правилаан геометријски лик правоугаоника у аморфној графици песме”, као потврду да визуелна игра има истакнуту улогу у реализацији песникових водећих лирскостваралачких стратегија (в. 2004: 68), Драган Жунић је у истим стиховима препознао поетску формулу „вавилонске говорне разноликости” (1999: 109). Према Петровићев лирски субјект речју *неспоразум* можда заиста и упућује на стање опште језичке конфузије у које је, Божјом казном, човечанство запало приликом покушаја изградње Вавилонске куле, епитетом *диван* је постојању изражајне разноликости несумњиво придата позитивна вредност. Петровић тиме као да указује да реч, уколико је у довољној мери песничка, постаје универзална, те се разлике међу језицима потиру и губе, па речи *маљчик*, *дечак* и *гарсон* само на површини делују као неспоразум, док у дубљем смислу, и то „на начин диван”, не подразумевају више никакво неразумевање.

## 2.6. Ступање људи на лирску позорницу: зачеци Петровићеве поетске антропологије

Циклус „Људи” отвара се ненасловљеном песмом, којом је, слично као и у стиховима „Моћи говора”, на различите начине посредован аутопоетички смисао. Обраћајући се музи, али не суптилно инвокативним већ одрешитим и наредбодавним тоном, лирско Ја се, с једне стране, поиграва класичним поетским топосима, а са друге, упућује позив људима да населе просторе његове поетске визије:

Наређујем ти о Музо корњачо без  
старинских бара птицо без  
ваздуха будућег  
доведи ми људе уморне од дисања људе  
уморне од среће људе  
срећне од умора људе  
све људе затим  
доведи људе  
људе људе људе најзад (2012а: 16).

Назвавши музу корњачом „без старинских бара” и птицом „без ваздуха будућег”, песнички субјект је властиту изражајност на тренутак прожео сенкама надреалистичке метафорике, а према идеји ентузијастичке поетике, имплицитно јој приписујући својства устајалости и безизгледности, испољио ироничан став. Ваљало би, међутим, приметити и то да су искази о људима које лирски глас упућује женској персонификацији песничког

надахнућа синтаксички раздешени и, попут некакве вербалне бујице, испуњени различитима варијацијама, понављањима и инверзијама, што у збиру несумњиво говори да субјект, изнутра раздиран снажним поривима и опсесивно посвећен једној идеји, толико нестрпљиво ишчекује остварење својих стваралачких жеља да се његово духовно стање чини блиским бунилу и растројству. Ова наглашена егзалтираност лирског бића могла би се разумети као својеврсна антиципација песникове трајне привржености феномену човека и апоријама људске природе. Реч је, дакле, о наговештају потоње уметничке оданости антрополошким темама, то јест стваралачкој верности оном бићу које ће, према запажању Мухарема Первића, постати највише „божанство поетског света Бранислава Петровића” (1973: 640).

Овако необичан третман музе изазвао је посебну пажњу текуће књижевне критике. Мухарем Первић је у песниковом ироничном расположењу препознао негативан лирски одзив на оно мноштво савремених збирки које су, следећи такт доминатног неосимболистичког поетичког обрасца, морале да садрже „програм и дефиницију ’музе’” (1973: 636), што се као устаљена поетска навика тога времена, губећи уметничку ефектност, постепено претварало у опште место. Као што ни Петровић није „митолошки певач деликатног и угодног гласа”, већ „грлати лиричар тротоара”, тако ни његова муза, запажа Первић, не може бити орфичка појава, „саливена од мермера” и исткана од „метафизичких универзалија”, већ јој више приличи изглед „витке, изгладнеле купачице у бикини костиму” што „воли реш печену рибу” и простодушно пева „раблеовско-тинејџерску апотеозу механике живота и љубави” (1961а: 9). Стихове у којима субјект од музе не захтева инспирацију, већ „тражи да му доведе људе”, Милош И. Бандић је интерпретативно окарактерисао као „тотално антиромантичне”, али „крцате смислом, љубављу, ведрим хуманитетом” (1961: 3), док је Радивоје Микић, у једном знатно каснијем тексту, остајући на трагу Бандићевог тумачења, наречене сегменте почетне песме циклуса „Људи” схватио као израз песникове склоности да преиспитује и иронијски разара традиционалне лирске мотиве (в. 1999а: 14).

Муза ће до краја песме у потпуности испунити песниково наређење, и у окриље његове лирске имагинације довести све људе, али тако што ће се и сама претходно упустити у искуствено богати авантуризам спонтаног живљења:

И где Муза здепаста у витку се светлост  
преточи  
а пушчетину ругло света у цвет прекова  
па игру своју закити још  
успут медом горким чаброве своје напуни и  
дивљачи свакојаке нахвата и  
Прелепих се предела нагледа па  
много грожђа необјашњивог поједе па  
виноградара поштеног дете мушко иза  
чокота пољуби па  
мало и до дубровника наврати без  
ципела и без хаљине (2012а: 16).

Слушајући песникове наредбе, уместо да му надахњује књижевно стварање, муза ће се, у резултанти овог инверзног односа, обзнанити не као недосежна наднаравна сила, већ као опипљиво биће поезије, које својим импулсивним кретањем, хировито-нехајним понашањем, антиратним расположењем, уживањем у природним лепотама, храни и другим чулним искуствима, затим слободним препуштањем дражима еротских

задовољстава, а нарочито непрестаном вољом за игром и стварањем, опонаша или из себе исијава све оне елементе што заузимају највиша места у Петровићевом поретку поетичких вредности.

Призвавши овом песмом све људе у оквиру свог поетског универзума, Петровић ће у наставку циклуса настојати „да покаже колико је тај занемарени 'најчешћи' човек управо необичан” (Первић 1973: 641), те ће од низа лирских остварења уједињених овом темом начинити „широко разапето платно на коме [...] цело једно човечанство доживљава апологију” (Влајчић 1961: 15). Када, међутим, при сусрету са појединачним песмама прочитамо како, рецимо, рудари „у своме срцу угаљ пронађу”, „светлост једни другима наздрављају” и „са смрћу ручак свој поделе” (2012а: 19), или како „Људи са севера у наручју носе острва своја бела” (18), увиђамо да је следом оваквих песама обзнањена још једна подједнако важна тежња Петровићевих лирских проматрања, а то је доследно трагање за суштаственим особеностима човечје природе.

Пишући поговор књизи *Предосећање будућности* (1973) и сумирајући дотадашњи ток Петровићевог естетског развоја, Љубомир Симовић је, више од десет година након објављивања *Моћи говора*, истакао далекосежан поетички значај песниковог опредељења да у средиште свог лирског света постави фигуру такозваног обичног човека (в. 2008б: 539–540). Овакав избор показао се као естетски пресудан, јер су из њега, сматра Симовић, проистекли и други кључни конституенти песникове поетике. Одабравши обичног човека не само за једну од својих важнијих лирских тема, већ и за главног поетског саговорника, Петровић се најпре приклонио комуникативнијем песничком изразу, а затим и усмерио ка садржајима непосредног живота и свакодневног искуства. На тај начин песник *Моћи говора* створио је, закључиће Симовић, поезију у којој су се

одједном појавили конкретан савремени живот и конкретни савремени јунаци: отправници возова, рудари, поштари, дактилографкиње, војници, кафане, претрпани сремски и банатски возови, купус и кромпир, градилишта, казани чорбе, кланфе, креч, периферијски рингишпил (2008б: 540–541).<sup>108</sup>

Отуда не чуди што је Бранислав Петровић у једном поетски интонираном прозном тексту објављеном 1967. године у листу *Младост* под насловом „Ритмови

---

<sup>108</sup> Одредивши основне поетичке координате Петровићеве поезије, Љубомир Симовић је покушао да утврди и најстарије претходнике овог песника. Пронашао их је на самим „рубовима наше средњовековне књижевности: у кратким записима преписивача, или читалаца, који су на маргинама свечаних и краљевских житија, на ивицама историје, забележили две-три речи о себи и некој својој невољи” (2008б: 541–542). Петровићеве нешто ближе претке препознао је „у личности Глигорија Трлајића (у његовој песми 'Руска зима', написаној 1799. године), или у песми „Невоља” непознатог песника, коју Младен Лесковац, у књизи *Старија српска поезија*, ставља у време 'пре 1822. године' (542). Посвећен истом књижевноисторијском задатку, али усмерен на знатно млађе књижевне периоде, Звонимир Костић је у предговору Петровићевим *Изабраним песмама* навео да овај песник припада оној породици поетских стваралаца „које води надахнуће, силовити темперамент и *sacer furor* властитога талента: од Лазе Костића и Растка Петровића, преко Александра Вуча и наших зенитиста” (1986: X). Због екстатичних расположења, тематизовања телесности, склоности ка хумору и доследној афирмацији љубави, Јован Делић је истакао Растка Петровића као главног претечу поезије Бранислава Петровића (в. 1999: 78), док је Предраг Петровић на основу заједничких склоности ка језичким провокацијама, неочекиваним обртима, колоквијалном говору и огрешењима о граматичка правила и версификацијска начела, стихове аутора „Старачке елегije”, „Прве песме човекове” и „Осећања будућности” поредио пре свега са песништвом Милана Ђурчина и Радета Драинца (в. 2004: 28–29).

пролећа”, нагласио да „не поздравља онога који силази с брегова да би даривао човечанство, смешан у својој надмености”, већ искључиво „онога који се враћа дому своме с векном хлеба и везицама црвених роткви, поздрављајући успут комшије, онога који пре уласка у лифт отвара сандуче да види има ли поште, и после је до Урала срећан у својој кући, са својом женом и чопором своје дечурлије!” (2018: 24). Песник је тиме на готово експлицитан аутопоетички начин изразио своју антиинтелектуалистичку оријентацију, односно директно указао да обзорја сопственог лирског универзума затвара пред прекомерно самопоузданим проповедничко-заратустринским фигурама духовно апартних и од људи дистанцираних мудраца, а широко раскриљује пред човеком што властите филозофске постулате не пропагира, већ их сведочи непосредним животом.

Након уводне песме, као што је речено, Петровић ће, покушавајући „да уобличи представу тоталитета људскости” (Маринковић 2019а: 163), у просторе своје лирске имагинације увести читаву поворку људи: *рударе, људождере, земљораднике, болеснике, ратнике и љубавнике*. Нижући песме овог циклуса аутор је, разуме се, лирски предочио богатство и разноликост људске природе, али унутар једног нескривено хијерархизованог поретка којим, захваљујући посведоченој творачкој потенцији и иманентним универзалним својствима, неприкосновено владају – *људи љубавници*.

Осим љубавника, у Петровићевој песничкој визији повлашћено место заузимају и људи земљорадници, који „облик свој будући гвожђем разбију”, затим „на својим челима јечам посеју”, а на крају „своје кости из своје родне будућности изору” (2012а: 21).<sup>109</sup> Смисао ових стихова може деловати нелогично, ирационално, и отуда надреално, докле год читалац у њима не препозна семантичку структуру парадокса, у чијој природи и јесте да маском немогућег скрива дубљу истинитост. Субјект је, наиме, једним зачудним захватом лирске имагинације закривио временску осу тако да су садашњост, у којој земљорадник сеје, и будућност, у којој ће се човек, будући смртно биће, неминовно преобразити у земљу, постале симултане. Под дејством нареченог *поетског симултанизма* могућом постаје слика појединца што копајући земљу разбија свој будући лик, као што се разумљивим чини и приказ ратара који у своје чело, изједначено са земљом, сади јечам.<sup>110</sup>

---

<sup>109</sup> О снажној фасцинираности земљорадницима Бранислав Петровић није говорио само у лирским, већ неретко и у новинским текстовима. Дајући интервју апатинском *Гласу комуне*, песник је 1969. године најпре истакао да су сва „занимања лепа, али је земљорадња прво и једино право занимање”, јер представља чудесну сарадњу „човека, сунца и земље”, да би потом, предајући се заносу лирског оптимизма и не презајући од хиперболичних израза, предвидео: „Доћи ће дан кад ће земљорадници руководити државама и то ће бити звездани часови човечанства” (1969: 4). Неколико година касније, Петровић ће, увиђајући симболичку сродност између стварања поезије и обделавања земље, у разговору за лист *Одзиви*, казати: „Песник није поштован и то је добро. Он је неопходан као и земљорадник, а ко је икада поштовао земљорадника? Који чиновник устане кад му у канцеларију уђе земљорадник? А требало би да устане, и у руку да га пољуби” (1973: 37). Највиши степен властите идентификације са природом ратара песник је, међутим, изразио у потоњем интервјуу за *Градац*, када је, одговарајући на питање „*Коме су намењене ваше песме пошто су и земљорадничке и космополитске?*”, рекао: „Моје песме су земљорадничке јер их преписује земљорадник, а космополитске јер је земљорадник о коме је реч космополита” (1976: 7).

<sup>110</sup> Пишући о песмама које је жанровски одредила као историјско-евокативне поеме (попут „Песме јапанског војсковође”, „Прилога за европску историју”, „Добровољног прилога за националну историју”, „Освајања Аустралије”, „Скице за поему”, „Рождества или прве птица о ужасима”, „Читајући Катула”),

Завршним стиховима ове песме: „Кад своје кости из своје родне будућности изору / Људи земљорадници тад гласно опсују” (21), метафорички је, дакле, представљен потресни и егзистенцијално самоосвешћујући тренутак човековог непосредног сусрета са чињеницом властите смртности. Уместо одговора на питање откуд на овом месту псовка и шта би такав поступак могао да значи, довољно би било указати да псовање у овој ситуацији не представља вулгаризацију песничке слике, већ спољашњи израз сабране унутрашње енергије, којом лирски јунак спонтано реагује на узнемирујућу мисао што се управо рађа. Реч је о вербалном феномену којим је језгровито испољен не само земљораднички, већ и, уопштено говорећи, људски став према сили што својом снагом надилази домете човековог поимања. Псовка је, дакле, једна од моћи говора, чијим се дејством човек служи како би смрти пружио отпор, али и себи олакшао мирене са њеном неминовношћу. Стихови ове песме нарочиту важност задобијају због чињенице да се у њима може препознати зачетак Петровићеве идеје о *предосећању будућности*, која ће временом постати једно од семантички чворишних и симболички тежишних тачака његове укупне поетике.

Након песама „Људи са севера”, „Људи рудари”, „Људи људождери”, „Људи земљорадници”, „Људи планинари” и „Људи болесници” следи лирска творевина посвећена „Људима ратницима”, то јест фигурама које су, како нам анафорско-каталогски организовани стихови показују, довољно снажне и смртоносне да могу потући све друге људске типове, али ипак недовољно јаке да би се могле одупрети неприкосновеној моћи људи љубавника. Рат је у овом циклусу, како Никола Маринковић примећује, „негативна могућност људске егзистенције, која се исцрпљује сама у себи, и носи рушилачки капацитет који само фигуре еротског тематско-мотивског регистра могу вратити у равнотежу” (2019а: 163). Завршни стихови песме:

Људи ратници победе људе планинаре.  
Људи ратници победе људе болеснике.  
Људи ратници до ногу потуку људе ратнике.  
Касније наступе људи љубавници  
и победе људе ратнике (2012а: 24),

посебно су важни због тога што представљају изворишну тачку једне од песникових омиљених тема, која се тиче самеравања ратничких порива и љубавничких страсти, односно артикулисања својеврсне лирске дијалектике рата и љубави, у оквиру које ће до изражаја доћи ауторови антимилитаристички и пацифистички ставови, затим његова „субверзивност спрам читавог комплекса епских тема” (Маринковић 2019а: 161), али и еротско-сензуалистичка осећајност и виталистичко-хедонистичка расположења.

Последњим стиховима „Људи ратника” најављена је, како видимо, песма „Људи љубавници”, која се, по истој логици, може сматрати увертиром у финално лирско остварење читавог циклуса – „Прву песму човекову”. Појединачне песничке целине овог сегмента збирке могу се читати као засебне књижевне јединице, али пуноћи њиховог значења умногоме доприноси семантика суседних песама.

Завршни преокрет и крајња поента „Људи ратника” наводе нас на питање какве су то особине љубавника положене у идеју о њиховој ненадмашности и супериорности?

---

Тања Поповић је уочила идентичан поступак и назвала га „синхроним приказивањем дијахроног” (1999: 137).



Стихови песме „Људи љубавници” открива нам да се моћ човека дарованог љубавничком природом распростире у неколико праваца. Наиме, обузетост љубавном осећајношћу људима пружа могућност да преобразе елементе појавног света и од „обичне кишетине огртач себи скроје”, даје им снагу да учине немогуће: „запале лед попију црни дрим”, или да остваре непојмљиво: „убију мрак [...] продуже живот лета” (2012а: 25). Међутим, апсолутну надмоћ љубавницима ипак обезбеђује њихова – у Петровићевом лирском свету највише вреднована – стваралачка потенција: „О како патетично плаче резултат прошлих пољубаца. / О како узвишено псује дело људи љубавника” (2012а: 25). Љубавници су, дакле, исконски ствараоци, чија постигнућа приличе некој божанској сили, јер иза себе остављају најзначајније људско дело – новог човека. Стога не чуди што је у критици више пута истицана управо недосежна позиција коју љубавничка фигура заузима унутар Петровићевог песничког поретка. Првић, рецимо, уочава да су „људи љубавници нека врста надљуди чију хегемонију песник жели да успостави: у свима њима инстинкт је превасходнији од духа, биологија релевантнија од метафизике” (1973: 648), док Симовић истиче како је песник „високо изнад свега, поставио људе-љубавнике, а за прво и највеће досегнуће човеково прогласио [...] чин љубави и стварања” (2004: 6).

## 2.7. Тријумф људи љубавника: „Прва песма човекова”

У тематску основу „Прве песме човекове” као да су се слили неки од главних мотивских токова претходних лирских целина, због чега би се могло рећи да се овом подужом и структурно комплексном песничком творевином не само формално окончава, већ и семантички врхуни целокупан циклус „Људи”. У њен први план постављена је идеја о *људима љубавницима*, али то није учињено на рефлексиван, неодређен и апстрактан начин, већ дочаравањем конкретних садржаја онога што се дешава између једног емоционално и телесно узбуђеног љубавног пара, при чему је еротски вокабулар засићен речима попут: гранате, јуриш, ратни вихор, које би, разуме се, пристајале превасходно језику *људи ратника*. „Прва песма човекова” отуда представља својеврсну тачку измирења двеју најсупротстављенијих сила Петровићевог поетског света: љубави и рата, односно тренутак њихове синтезе, постигнуте тако што је речник ратничког искуства пресађен у предео љубавних доживљаја, где је, лишивши се дословног смисла и прихвативши бреме метафоричких значења, постао реторичко средство еротски ужарене комуникације.

У првом строфоиду песме:

Ових дана ових дана  
ја и моја жена  
градимо себи прво дете  
ооох  
да нас видите само  
како једно на друго кидишемо  
као у доба очева гранате  
пољупци лете  
пљуште  
лете  
то нас двоје решавамо Питање Светско  
то се ми са човечанством солидарисемо (2012а: 26),

еротски раздрагани субјект нас сасвим слободно и одвећ поносно, без задршке и срамежљивог околишања, користећи се интонацијом прожетом узвицима, обавештава о љубавним спајањима са женом, у којима није толико акцензован телесни ужитак, колико градитељски подухват, односно чудесност могућег зачећа. Реч је, дакле, о еротизму у којем свест оних што се телесно спајају бива обogaћена и мишљу о ономе који тада настаје, чиме љубавни чин, осим интензивним чулним задовољством, бива проткан зрацима стваралачке радости.

Поједини критичари су, не без разлога, у оваквом Петровићевом лирском третману женског бића и љубавног искуства увиђали не само сведочанство песникове изражајне смелости, већ и поетички срачунат чин естетске провокације. Разликујући се од поетских претеча што су жену покушавали да представе као „бледо и једва живо божанство”, аутор *Моћи говора* ју је, сматра Мухарем Первић, учинио „пунокрвном женком”, чиме је равнотежу између „природног и духовног, акције и контемплације, примитивизма и знаности, спонтаности и конвенције” нарушио „у корист првих чинилаца у овом односу” (Первић 1973: 648, 651). Радивоје Микић указује да је ранија поезија „у приступу оваквим темама најчешће бегала од сваке миметичности и дословности”, док се „Бранислав Петровић управо кретао ка миметичности”, желећи тиме да разори „клишетиране описе љубавног чина” (1999б: 22). Овакво певање је, додаће Александар Јовановић, због превласти „биолошког и еротског над моралним начелом” било облик друштвене провокације, док би се због негативног односа наспрам топоса традиционалне љубавне поезије могло сматрати и естетски провокативним (1999: 223).

Када дефинишући крајњу сврху љубавног додира, пун уверења да појединачни догађаји нису без одјека у сфери универзалности, поетски субјект каже: „то нас двоје решавамо Питање Светско / то се ми са човечанством солидарисемо” (2012а: 26), а потом, повишеним тоном апострофирајући жену, упита: „појмиш ли шта се ноћас / у овом прозаичном собичку збива”, дајући тако самоме себи прилику да сместа одговори на постављено питање стиховима: „то ми из ничега из ничега / јој из ничега / то ми од пољубаца / градимо човека жива / човека” (26), читаоцу постаје јасно да се сусрео са лирском инстанцом која је зачуђена и задивљена стваралачком силом љубавног додира, под чијим се дејством место телесног сусрета претвара у тачку укрштања појединачног и општег, индивидуалног и општељудског.<sup>111</sup> Човек, с једне стране, пољупцима превладава ништавило, а са друге, истоветним чином постаје један од извора свеколиког човечанства. Оно што у еротском односу фасцинира није, дакле, телесна узбуђеност и сексуални ужитак, иако је Петровићев лирски глас склон виталистички радосном прослављању љубавних страсти, већ управо непојмљивост моћи стварања, која далеко надилази биолошку репродуктивност. Појединачно зачеће овде, како видимо, задобија васељенску резонанцу, што ће унутар Петровићеве поетске уобразиље консеквентно довести до приписивања космогонијских вредности рођењу људске јединке.

Осим жеље за зачињањем новог живота, Јана Алексић у значењској слојевитости стихова: „то ми из ничега из ничега / јој из ничега / то ми од пољубаца / градимо човека

---

<sup>111</sup> Љубомир Симовић је у збир Петровићевих устаљених поетских средстава убројао и песникову игру категоријама личног и општег, локалног и универзалног, односно његову склоност да појединачним, свима познатим и интимним лирским сценама изненада промени смисаони оквир и прида „космополитске и космичке размере” (2008б: 548).

жива” (2012a: 26) препознаје и субјектово метапоетски интонирано заговарање стварања *ex nihilo*, што представља, како ова ауторка закључује, „увод у песничку филозофију коју ће хировити и ексцентрични Петровић развијати и касније” (2019: 97). Разлика између грађе и дела, односно *пољубаца* и *човека жива* толико је велика да се лирском субјекту чини да ново људско биће настаје ни из чега. Песничко Ја се не чуди лепоти љубавног чина, нити појави новог човека, већ загонетним начином на који су ове две појаве међусобно повезане. Другим речима, средиште његовог чуђења не тиче се почетне еротске ситуације ни завршне резултанте – постанка бића, већ оног непојмљивог преображаја који се одвија између ових крајности. Структурно сличан лирски доживљај, али оспољен унутар другачијег тематског оквира, запажа се и у песми „Генерал”, где субјект изражава опчињеност тајновитом метаморфозом што се одиграва у стомаку краве:

Нико не зна шта се у трбуху божанства збива  
тек:  
БЕЛО млеко постаје од зеленила трава  
сунца коприва и вода  
од љубави према теленцету  
које овог пролећа учи да риче и хода (2012a: 55).

Петровић ће сличну логику применити и у једном метапоетским рефлексима прожетом есеју, чијим је редовима, оштро се супротстављајући идеји да је поезија у језику и само језик, настојао да докаже како поезија заправо представља „’оно нешто’ што се остварује кроз језик”, ослањајући се на аргумент да се прави песник познаје „ПО ПЕСНИЧКОЈ ГРАЂЕВИНИ КОЈУ ЈЕ САГРАДИО ЈЕЗИКОМ, а не по језику” (2018: 332). Било да говори о настанку детета, млека или песме, Петровић као кључни чинилац стваралачког процеса упорно истиче онај непојмљиви час у којем се грађа преиначава у *нешто друго*.

У наредним стиховима „Прве песме човекове” лирски субјект ће, замишљајући будући лик бића у настајању, читавим низом зачудних поступака, необјашњивих навика и необичних особина изразити начелне противречности људске природе:

то је надреалиста што жедан кад је птице лови  
мангуп што у своме телу кромпир сеје  
спадало које отаџбину прода  
рингишпил у брод прекује морем плови  
онај фантастични што речи уме да изговара  
па то је онај што на земљи једини уме куће да зида  
и да их никад довољно лепе руши  
знаш ти ту гладницу што са вулканима другује на дну мора  
онај што страшно много псује пије и пуши (2012a: 26).

Човекову нарав, према Петровићевом лирском поимању, конституише унутрашњи додир разумских црта и неразумљивих чинова, прагматичких вештина и необуздане воље, те у равни човекових егзистенцијалних ритмова као да се истовремено оглашавају *animal rationale* и *homo ludens*.

Композиционо преломну тачку „Прве песме човекове” представља стих: „Сневам:”, којим је песнички субјект – усред еротског ужитка, фасцинираности стваралачком потенцијом љубавне страсти и размишљања о бићу што у тим тренуцима настаје – најавио властиту сновидовну визију будућег времена. Пред читаоцима се најпре појављује слика кћери коју „далеко од школе тате маме” у парку, на клупи, „један

међед чека”, а затим и призори из живота несташног сина што се „једнога лета у пољу”, „на ужареној морској плажи” сусреће са лепотицом и безобразно је пита: „ВАЖИ ЛИ / НЕ ВАЖИ” (2012а: 27–28).<sup>112</sup> Поетско Ја, дакле, и кћер и сина „види у истом или сличном љубавном заносу у коме су потомци и створени” (Негришорац 1999: 48).

Без обзира на то да ли се одвија у садашњем или будућем времену, то јест да ли у њему учествује субјект или његова могућа деца, љубавни сусрет у Петровићевој поетској визији увек подразумева стапање двеју димензија људске природе: анимално-инстинктивних порива и божанско-творачких моћи. Уколико љубавник што „на животињу гладну ноћас личи” успева да постигне оно што у крајњој резултанти делује као „посао неког великог бога”, онда се човек раскрива као чудесно створење што својим унутрашњим егзистенцијалним распоном у динамичан однос и дијалектичко јединство доводи животињске елементе и божанска својства. Еротика је, у том смислу, искуство које темељну амбиваленцију људског бића снажно активира, а потом и упечатљиво огољује.

Већ на основу уводне песме и лирских творевина садржаних у првом циклусу *Моћи говора* читалац примећује да Петровићеву поетску изражајност у значајној мери одликује еруптивност и стихијност. И потоња песникова остварења неретко побуђују утисак стихова записаних у тренутку стваралачког заноса и остављених да живе, радичевићевски речено, у *траљама*: да буду формално недорађени, стилски нерафинирани, односно управо онакви какви су се први пут у ауторовој свести склопили. Скренувши пажњу на то да је „Бранислав Петровић – више у власти своје ’моћи говора’ него њен крманаш – језички кренуо правцем такве реторичке експанзије која је помешала и стих и прозу и необавезне каламбуре”, Никола Кољевић је закључио да се ради о песнику који тешко одолева „искушењу да не забележи сваки садржај своје свести који би га понео и да не испроба сваку језичку могућност која би се у тренутку родила” (1978: 242). Уверен да „песма свој коначни облик добија *после* писања, када се *гласно чита*”, песник је, сматра Љубомир Симовић, „неке проблеме писања одложио да се реше касније, у тренутку читања, и читањем”, због чега му се и дешавало „да му нека неочекивана, неодољива асоцијација скрене песму у сасвим другом правцу, да се песма, недовршена, изгуби у некој новој, ненајављеној и неприпремљеној песми” (2008б: 550). Такав третман књижевнојезичке материје, у повољнијем случају, Петровићевом лирском говору обезбеђивао је вербалну динамичност, спонтаност и свежину, али је песме истовремено излагао и ризику да делују недовољно уметнички артикулисане и у композиционо-структурном смислу недовршене. Стиче се утисак да песник понекад – сходно своме снажном темпераменту – претера у жељи да му стихови не буду углађени, па му израз постане сиров и груб, као што се каткад чини да му је дражи поетски штос него истанчан уметнички ефекат.

---

<sup>112</sup> Прича о татиној цурици несумњиво је, сматра Радивоје Микић, изграђена по бајковном моделу преузетом из усменог наслеђа, иако се завршни сегменти лирске фабуле, упозориће овај критичар, највећим делом развијају „независно од ове подлоге” (1996а: 172–173). У описаном песничком поступку Василије Радкић ће неколико година касније, ослањајући се на Микићева запажања, видети инкорпорирање „металитерарних назнака у поетски текст, где такве назнаке подједнако служе деструирању традиционалних литерарних и жанровских модела, колико и успостављању нових, ексклузивних жанрова авангардне провенијенције” (2004: 63).

## 2.8. Добровољни прилог историји једне љубави

Наредни циклус збирке *Моћ говора* испуњен је песмама љубавног надахнућа, у којима се ведрим, шаљивим и повремено козерским тоном о лирској јунакињи пева као о извору субјектових еротских фасцинација и средишту поетског универзума, због чега се све што она чини, ма колико незнатно и неважно било, рефлектује не само на песничко Ја, већ и на опевану стварност у целини. Градећи Анин лик, Бранислав Петровић је, према тумачењу Јане Алексић, уобличио и свој „стваралачки *alter ego* који се осмелио да речју створи засебан свет, осмисли вечност, односно ништавило, и оживи самог песника/уметника као лирско сопство” (2019: 98).

Насловивши овај циклус речју „Историја”, лексемом чије значење ни по чему не најављује стихове љубавне садржине, Петровић се несумњиво поиграо хоризонтом читалачких очекивања. Драган М. Јеремић, рецимо, сматра да је такав назив заправо у дубоком складу са песниковим погледом на свет, у којем се љубав доживљава као „највећи догађај у животу” и једина права људска историја, као што се и антропологији придаје важност космогоније (1976: 48). Иако овај циклус схвата као „прилог историји једне љубави”, Јован Делић ипак истиче да насловна реч „љуто вара и изневјерава” читаоца. Желећи да проникне у запретеније разлоге песниковог поступка, а наслућујући могућност Петровићевог притајеног отпора топосима социјалистичког реализма, овај критичар се запитао да ли би се наслов могао „разумијети и као блага дистанца према тада пожељним темама из новије историје? Дистанца према поезији о побједи и револуцији” (2019б: 18). Са сигурношћу се, међутим, може рећи да су песмама „Историје” упризорени многи упечатљиви моменти из узбудљиве повести страсног и енергичног љубавног живота, који нанизани један за другим сачињавају, како Недељка Бјелановић уочава, некакву врсту „интимне биографије” (2019: 148).

Поред опирања неосимболистичким тежњама херметизму и прихватања разговорног језика за основу поетске изражајности, комуникативности Петровићеве поезије доприносила је и, како Негришорац тврди, ефектна актуелизација „традиционалних лирских врста” (1999: 45). Песничке творевине обједињене насловом „Историја” управо показују да „љубавна песма у песниковом опусу живо истрајава упркос модернистичкој, па и неоавангардној потреби за раскројем жанровских и тематских структура” (1999: 46). У основи Петровићевог поетског израза овај књижевни тумач препознао је двоструко настојање: да се љубавни доживљаји ослободе сувишне патетичности, а затим саобразе са модерном свакодневицом и обичним човековим животом (в. Негришорац 1999: 46).

У љубавној поезији с почетка шездесетих година чест је и прилично устаљен био поступак конкретног именовања лирске драге, који није први пут зачет, али јесте нарочито популаризован и уметнички афирмисан Бећковићевим песмама посвећеним Вери Павладољској. Естетски близак оваквом начину певања, Бранислав Петровић је, пишући 1963. године у *Београдској недељи* о Бећковићевим стиховима упућеним вољеном бићу, споменуо и незаборавну Марију Славка Вукосављевића, а затим и „дивну НЕМАЊИЋКУ Свете Мандића” (1963: 8), којима би се могле природати и Ана Драгана Колунције, потом Ана или Луција Љубомира Симовића, као и имена нешто старијих јунакиња: Хане и Флоре Оскара Давича.

Песме Петровићевог циклуса „Историја” одликује пре свега дух ведре младалачке заљубљености, у којем живот ври, а емоције кипте, док унутрашњим светом

лирског субјекта владају љубавни немири и колају еротске жеље, што се у спољашњости артикулишу кроз различите облике инфантилних поигравања, разгоревања говорне маште и хиперболизације осећања. Утиску о вербалној еруптивности ових песама доприноси експресивно богатство колоквијалног језика, коришћење ономаатопејских речи и узвика, слободан стих, нагле и непредвидљиве промене поетског ритма, али и Петровићева препознатљива говорна импулсивност и изражајна ноншаланција. Динамична смена песничких слика, у којима прозачна летња атмосфера бива прожета љубавним дрхтајима, фриволним расположењима и смехом, чине да лирска остварења „Историје” зраче еротском пуноћом и виталистичком радошћу.

Говорећи о женском бићу којим је опчињен, лирски субјект дикцију каткад нагло преводи из високог у ниски тоналитет, и на тај начин изненађује читаоца, разуђује осећајни регистар стихова, и усложњава властити доживљај драге. У песми „Како Ана дијалектички траје у мени” песничко Ја готово у исто време драгу уздиже у ред космичких величина: „ана увече залази / ана изјутра изгрева” и назива је „дивљом кравом” (2012а: 36). Читаоцу се отуда чини да Петровић наизменично патетизује и депатетизује лирски говор о Ани, ни у једном часу не напуштајући ведро расположење, безазлену дечачку живахност, и некакву неисцрпну невину радост којом обасјава чак и љубавне поразе. Заљубљеност лирског субјекта понекад достиже толике размере да се преображава у чист ирационални занос подстакнут омамним звуком њеног имена:

моја ана ана ана  
није ана заљубљена у пустиње и трговце  
али ана  
у норвешкој киша пада сваког дана  
сваког дана  
тужне вести из јапана  
моја ана (2012а: 32).

Како видимо, речи у овим стиховима нису пробране тако да пренесу јасан и целовит смисао, већ само да се, звуковним учинком потцртавајући субјектове љубавне афекте, гласовно подударе са именом драге.

Желећи да певање о Ани почива на разуђеној палети изражајних средстава, Петровић се често поиграва карактеристикама различитих типова говора, те се у стиховима можемо сусрести како са наносима жаргонског, па и уличног језика („Ја сам Флојд Патерсон за тебе мој дечко”, 2012а: 32), тако и са алузивним или директним зазивањем појединих фигура модерне песничке традиције, попут Милоша Црњанског („одавно / ана / уместо мене / дрво неко на проклетијама дише”, 35) и Васка Попе („Ана говори о својим љубавницима као / васко попа о својим крпицама”), али и са неоавангардним поступцима визуелизације песмовног исказа (в. Радкић 2004: 64–67), или шаљиво интонираном и сасвим несубверзивном пародијом преозбиљних и високопарних књижевних саопштења изрицаних са конгресних говорница („Ево реченице најлепше реченице после рата високо протумачене на једном конгресу кад је решено једногласно и бучно да се ова реченица прогласи за краљицу свих реченица”, 2012а: 38).

Петровићева „Историја” окончава се уметнички најуспелијом лирском творевином циклуса, песмом „Како Ана решава укрштене речи”, у којој је Браниславу Петровићу успело да уравнотежи мноштво међусобно диспаратних лирских чинилаца, односно да артикулацију стихова не лиши снажног вербалног набоја и поетском гласу очува прикладну меру мисаоно-имагинативне разбарушености, али да их ритмички

обузда чврсто организованом тематско-мотивском структуром, интонативно укроти ненаметљивим понављањем рефренске строфе, и семантички заокружи реторички ефектном поентом финалног стиха.

## 2.9. Елегични ратници и фудбал са Хераклитом

Као што је након наслова „Историја” уследило нешто сасвим неочекивано – говор о љубави, тако је и у називу наредног циклуса песник указао на један изненађујући лирски податак: „Медвед има нежно срце”. Браниславу Петровићу је, чини се, нарочито стало да субјекту прида значај оне инстанце која приређује изненађења, разара туђа очекивања и ужива у пажњи којом га са тих разлога зачуђене саговорничке очи обасипају. У *медведу нежног срца* могла би се препознати фигура младалачке љубавне незграпности, то јест она иста *звер* из „Прве песме човекове”, која „ван дана и градске буке”, „у парку на клупи” чека ћерку да је љуби, односно сваки момак, или како песник каже: „дрипац толико дрзак”, који пун чежње и нестрпљења чека драгу да се на договореном месту појави (2012а: 27).

У прве две, уметнички мање упечатљиве песме – што упоређене са осталим лирским творевинама овог циклуса остављају утисак да ни по својим естетским донетима ни по тематским усмерењима не припадају композиционом сегменту збирке у који су смештене – лирски субјект најпре, прекидан „одломцима псећег лавежа”, пева о псу као човековом најоданијем животном пратиоцу, а затим лирску пажњу преусмерава на необично достојанство мачке кроз чије очи „протиче цео свет” (2012а: 48), о коју се у једној хармсовски нонсенсно стилизованој слици отимају реалисти, надреалисти и Оскар Давичо.

Три средишње песме: „Елегија старог ратника”, „*Pantha rei*” и „Рингишпил”, које ће одмах по објављивању постати веома читане и сразмерно често интерпретиране у критици,<sup>113</sup> обележава субјектов на различите начине артикулисан отпор према неумитности животног свршетка. Реч је о каткад хуморно каткад горкоиронично интонираном оглашавању лирске свести која је довољно зрела да се у њој кристализује мисао о смрти, али ипак духовно и мисаоно неспремна да се са том чињеницом измири. Према нерешивом проблему пролазности овоземаљског живота, песничко Ја се неће опходити рационално и трезвено, на умно смирен контемплативно-медитативан начин, већ ће му приступити емоционалном и афективном страном свога бића, због чега ће наликовати неком великом детету које се расрди чим му нешто није по вољи. На одсудна питања постојања Петровићев песнички субјект у овим песмама неће имати филозофски одговор, него инфантилну реакцију. У последњим трима песмама циклуса („Генерал”, „Капетан I класе”, „Редов”) на лирском попришту ће се суочити ратне силе и пољупци заљубљених, што ће песник искористити да, на подлози својих наглашено антимилитаристичких ставова, прогласи апсолутни тријумф љубави.

---

<sup>113</sup> Када се на страницама *Студента* први пут појавила „Старачка елегија”, десетине младих људи у Студентском граду су, како о Петровићевој популарности сведочи Звонимир Костић, исецали „ову песму, ту, на новинском киоску, с оном пажњом са којом се данас исецају, на пример, новински огласи за радна места” (1986: IX).

Главна тематско-мотивска оса „Елегије старог ратника” производи из заједљиво интонираног певања о старости и дечаштву, али и из горких субјективних доживљаја љубави и рата. Већ у првим стиховима ове песме:

енци менци на каменци  
нисам ја тако стар  
да бих вашу лепоту дрскост звао  
ни тако ружан да бих од ваших погледа ен ден доре  
у дворац кукавног миша утекао (2012а: 49),

читалац се сусреће са једним стилски веома необичним песничким поступком, заснованим на сукцесивном смењивању два поетички веома диспаратна начина изражавања. Наиме, у говору старог ислуженог војника-инвалида током читаве песме преплићу се озбиљне речи о рату, пролазности, љубави и смрти, са ритмички полетним и лакомисленим фрагментима семантички празне, али звуковно привлачне и заумне дечје разбрајалице, тако да није сасвим јасно да ли лирски говор упорно прекида разбрајање, или разбрајалица непрестано нахрупљује у поетске исказе.

Желећи да проникну у дубље разлоге ове песникове зачудне лирске стратегије, књижевни критичари су нудили разна, али најчешће међусобно саобразна тумачења. Подсећајући на то да је језик дечјих игара – што се не заснива на смислу, већ на специфичном ритму, памтљивој фонетској структури и изразитој сугестивности – врло погодан као „евентуална грађа модерног поетског текста”, Звонимир Костић је истакао да Петровић користи контраст између „неозбиљног” тона бројалице и озбиљног говора носталгичног старца како би подарио својој песми „свежину и стабилно, издвојено место у низу покушаја савремених песника да се пева на истим или сличним премисама” (1986: XII–XIII). У прожетости ветеранових речи дечјим изразима Јован Делић види начин на који се стари безимени ратник језички прилагођава узрасту своје слушатељке, затим израз војникове „чежње за оним што је неповратно изгубљено”, то јест „вид порицања сопствене старости”, али и средство депатетизације озбиљних тема и методу за изазивање црнохуморних ефеката (2019б: 19–20). Песникову игру Драган Хамовић тумачи као поступак којим је „Елегији старог ратника” задат ситуациони оквир (в. 2019а: 46), док Василије Радкић у коришћењу „инфантилног и заумног говора” херменеутички чини се сувише олако препознаје својства карактеристична „за сцијентистичку и шатровачку сигналистичку поезију” (2004: 64).

У средишњем делу песме, све до завршне строфе, субјект ће, поигравајући се фразама дечјег говора и зачикавајући девојчицу којој се обраћа, евоцирати властито искуство Великог рата, чији победнички исход сенчи горком и подсмешљивом иронијом, те поратно доба не осликава бојама тријумфа, већ предочава као време војно-инвалидске патње што, увећавана глађу и сиромаштвом, врхуни разменом Карађорђевог звезда за шаку грожђа. Овако цинична и ругалачка критика најпре ратних доживљаја, а онда мирнодопске власти и њеног неправедног односа према ислуженој војсци, у времену комунистичке владавине била је могућа само уколико се односила на прошла, нарочито монархистичка времена, и ако ничим није задирала у светост НОБ-а, култ Југословенске армије и дигнитет партизанских споменица. Бранислав Петровић се шездесетих година, мада ће у последњој декади двадесетог века имати изразито антикомунистичке ставове, песнички креће у оквирима идеолошки дозвољених књижевних садржаја.

Монолошка исповест солунског ратника, те „повлашћене традицијске фигуре у српској култури”, иронизована је, како запажа Никола Маринковић, „садејством дечије



разбрајалице” и доведена готово до бурлеске, а затим је, довођењем у контраст са фигуром цурице, односно „јувенилне женске лепоте”, „упадљиво деепизована и лишена патоса” (2019а: 164). Овај критичар стога закључује да „од разних компоненти епског подвига” у стиховима ове песме „непроблематизовано остаје само страдање”, премда је и оно „лишено колективног смисла и сведено на индивидуални ниво” (2019: 165).

За разумевање песникових идејних полазишта уграђених у стихове „Елегије старог ратника” од помоћи је садржај интервјуа који је 1991. године Бранислав Петровић дао новосадском листу *Дневник*. Истичући да је „песничка митологизација националне историје” дала врхунски и непоновљив резултат – народну поезију, али да „политикантско митоманство” не подноси, јер му је „улагивање сопственом народу одвратно”, Петровић се присетио елегије свог солунског ратника и сажето описао његов удес:

Он је сељак, човек живота, земље, сунца и неба. Он о свом круву и руву ратује за отаџбину, као што рађа децу, као што сеје јечам, а политикантске (и песничке) хуље после ратова профитирају, славе, хвале, уздижу, деле шићар и плен, положаје и одличја, а мом јунаку на штакама једва да досегне за „валиду”. По сродности моја песма је на линији песме Душана Васиљева, дивног Васиљева „Човек пева после рата” (1991а: 12).

Петровићева „Елегија старог ратника”, дакле, настаје на укрштају песниковог презира према поезији лукративно срачунатог, те стога лажног националног сентимента, и снажних пацифистичких уверења што кореном сежу до авангардног поетског искуства.

Иако песма, долазећи из перспективе једног елегично расположеног старца, већим својим делом евоцира страхоте рата и неправде мира, њеним завршним стиховима пољубац је, мимо свих других чинилаца постојања, уздигнут у раван силе довољно снажне да истрошеном и опустошеном бићу војника удахне живот и врати младост. Финални сегмент „Елегије старог ратника”, простор традиционално предодређен за распрострањавање поентирајућих значења, Петровић поново, као и у завршници циклуса „Људи”, користи као истакнуто место на којем ће прославити љубав, односно још једном прогласити коначну победу *људи љубавника над људима ратницима*.

Песму „*Pantha rei*” отварају стихови стилски снажно обележени разговорним тоном и колоквијалним изразима, којима се на динамичан и сликовит начин дочаравају чиниоци основне лирске ситуације:

Ево ме играм фудбал са бандом окорелих малишана  
помало налик њима помало својој злоби  
шутирам пенал гол један нула  
један нула (2012а: 51).

Читаочева почетна зачуђеност значењем оксиморонски конципиране синтагме „банда окорелих малишана” постаће још изразитија када, након композиционо преломних речи „ал оно истински тек почиње”, услед стихови чијом ће семантички провокативном садржином лирски субјект испољити не само отворено негативан и до антагонизма заоштрен већ и притајено насилан став према дечацама са којима игра фудбал:

О како мрзим ове насмејане дечаке  
ове коврцаве косе градове на светлом ветру  
о како бих тукао те лепе детиње очи  
та срца у галопу тај бакар

како бих појео тај плесак моме поготку (51).

Иако је песма од самог почетка хумористички интонирана, те субјектов ишчашени доживљај малишана не схватамо до краја озбиљно, већ у сагласју са шаљивим духом ове лирске творевине, читалац ипак нестрпљиво очекује да му потоњи стихови открију шта је песничком Ја у толикој мери померило перцепцију да у дечацима види окорелу банду, а у фудбалској утакмици судбински догађај.

Узрок својеврсне озлојеђености лирског бића оголиће завршни и поентирајући стих треће строфе, у којој се песник, користећи се обликотворним поступцима авангардне провенијенције, поиграо верзалом, анафором и графичком организацијом текста, те је уобичајеној хоризонталној путањи читања у једном тренутку придодео и вертикални словни низ:

Ал  
игра тече даље  
Гле ТЕЧЕ реч страшнија од цвета  
станите ТЕЧЕ  
станите четири слова  
станите Т  
станите Е  
станите Ч  
станите Е  
ТЕЧЕ  
Хераклите ти си заиста хуља (51).

Ругалачко-ниподаштавајући однос према Хераклиту, чија је идеја о вечном протицању истакнута насловом песме, и субјектов страх од презента глагола „тећи”, који ће га навести на безнадежни покушај да, обраћајући се сваком слову понаособ, заустави само *течење*,<sup>114</sup> раскривају нам да у основи свих негативних афектација поетског Ја пребива проблем суочавања са властитом смртношћу и пролазношћу свих ствари, затим да дечаци нису никаква банда, него знакови што јасно потцртавају време које је прохујало у неповрат, као и да фудбалска утакмица заправо и није игра, већ метафоричка представа оне хераклитовске реке детињства, у коју човек не може двапут загази.

Егзистенцијалну нелагоду изазвану мишљу о смрти лирски субјект не може да разреши самосталним духовним напором, већ је, усвајајући инфантилни образац понашања, преображава у бес према дечацима, као што је, уосталом, и властиту епистемолошку неспремност да се саживи са Хераклитовим сазнањем о пролазности, артикулисао љутњом према *мрачном* предсократовцу. Интерпретирајући стихове песме „Pantha rei”, Миливоје Марковић још 1962. године с разлогом закључује: „анархично порицање Хераклитове дијалектике није њена научна негација, то је само излив пркоса младог човека који не може да се помири с чињеницом да време пролази” (1962: 53).

Језгровитост, загонетност и сугестивност биле су одлике Хераклитовог изражавања због којих је у античко доба прозван *Тамним* (в. Ђурић 1990: 8), а у новије

---

<sup>114</sup> Тумачећи ове стихове Василије Радкић примећује да је у складу „с дечјом психологијом очекивање да се поништавањем речи може поништити и реалија коју она означава. Драма настаје из спознаје да се у стварности то, ипак, не догађа – у наведеном одломку тај смисао се подвлачи и визуелним средствима: покушај да се *заустављањем* слова укине реч *тече* резултирао је њеним вертикалним исписом” (2004: 67).

доба одређиван као прикладна симболичка фигура оног типа модерног лирског сензибилитета који карактерише поетскојезичка склоност ка симболистичкој наговештајности и херметизму. Песма „*Pantha rei*” би се отуда могла читати не само у духу субјективног суочавања са проблемом пролазности људског живота, већ и у нешто ширем поетичком контексту, као лирски текст којим се Бранислав Петровић на посредан начин естетски разрачунава са стваралачком парадигмом којој је, благо речено, уметнички несклон. Филозофској узбуђености овакве поезије, чији су главни савремени репрезенти били следбеници миљковићевске поетске изражајности, Петровић се супротставља афирмисањем инфантилизованог лирског погледа на ствари, тежњи да се певање прожме дубокоумљем одговара дечјом ругалицом, високопарно-мудријашком тону опире се псовком изреченом из срца, а рефлексивном доживљају света, који подразумева установљавање извесне контемплативне дистанце према стварности, претпоставља непосредност чулног искуства, узбудљиву драж свакодневних појава и лепоту животне изворности.

Петровићево снажно антиинтелектуалистичко опредељење проистицало је из става да „поезију која се мора решавати као ребус” пишу „кукавице, варалице, они који прво мисле па кажу, уместо да прво кажу па да мисле о ономе што су казали” (1976: 12), односно из отпора према ствараоцима који су мистификовали песнички позив и уживали „у својој умишљеној мистериозности, академској неповредивости, лажном достојанству”, затим из уверења да „бити достојанствен [...] не значи бити неприступачан, охол и горд, него приступачан, доступан, отворен и срдчан”, као и из сазнања да „људи воле да чују песме које су писане без глупе жеље да се по сваку цену буде паметнији од осталих, песме које личе на њихов говор, песме правих мудраца”, што је све скупа песника навело да се поетички оријентише ка свакодневном искуству и елементарним животним појавама:

Мој циљ је да помогнем људима да схвате поезију раних одлазака на посао, на пијацу, да у плачу својих беба схвате велику, класичну, вечну поезију, да у свему што се збива у њима и око њих виде своје сопствене песме (Петровић 2018: 325).

Међутим, држати се антиинтелектуалистичког начела у Петровићевом поетичком речнику није значило бити против мисаоне поезије. Наиме, творац збирке *Моћ говора* песничку мисаоност сматрао је сасвим другачијом од филозофске, јер се сав тај „наносни материјал”, без обзира на то да ли долази из историје, политике, науке или филозофије, „снагом и упорношћу корова, сплиће у племенито ткиво песме разарајући њену недокучиву посебност”, због чега је „певање ’на филозофски’ увек [...] песнички промашај без обзира на резултат” (351). Миљковићевој идеји да се Ајнштајнова открића могу препевати, Петровић се тридесетак година касније, пишући колумну у *НИН*-у, полемички супротставио истакавши да је „начин на који је изложена теорија релативитета једини [...] сасвим примерен њеној суштини”, а затим и реторички ефектно поентирао: „Па ваљда би је Ајнштајн дао у баладама и сонетима да је у томе видео неко побољшање” (352). Разликујући, дакле, интелектуализам, као страном тело у ткиву поезије, од недискурзивне мисаоности, која је иманентна бићу песме, Петровић је настојао да сачува чистоту и аутентичност лирског изражавања, уверен да „све што је значајно, и у божјем и у људском стваралаштву, има своју једину форму која је со суштине” (352).

И у песми „Рингишпил”, као у стиховима „Елегије старог ратника”, елементи дечјег света служе за изградњу контрастне подлоге на којој ће се упечатљивије испољити субјектов обрачун са сложеним питањима људског постојања, као што и сазнању да се

младост не може поново проживети песничко Ја и овде супротставља своје чврсто уверење да еротски садржаји стварности, попут лепоте голих женских ногу, имају моћ да удахну човеку нову снагу, чиме је љубавно (и љубавничко) искуство још једном потврђено као средишњи чинилац песникове виталистичке осећајности и највиши подељак лирског поретка вредности. На унутрашњем хоризонту *Моћи говора* смрт повремено искрсава као тамна сенка, злокобни странац и вечито питање, али субјект још увек има смелости да се свему наруга, одупре прпошним расположењем, или да – вртећи се рингишпилом света, заједно са ливадама, планинама, стоговима сламе, позориштима и кланицама – дрско добаци: „ко се врти не боји се смрти!” (2012а: 54). У првој књизи Бранислава Петровића мисао о свршетку живота прожима лирску свест и побуђује егзистенцијалну нелагоду, али све време остаје, како Звонимир Костић запажа, у сфери песниковог „победоносног, рекло би се – неисцрпног оптимизма” (1986: XX).

## 2.10. Генерали и капетани под командом љубави

У последње три песме циклуса „Медвед има нежно срце” („Генерал”, „Капетан I Класе”, „Редов”) Бранислав Петровић је, дајући реч носиоцима војних звања, испољио антиратно расположење и огласио почетак „доба љубави”. Читајући стихове наведених лирских творевина сусрећемо се са генералом који наређује „ДА НА МЕСТО ГДЕ СУ СЕ У ИСТОРИЈИ ВОЈСКЕ ТРЛЕ / ДОЂУ ЗАЉУБЉЕНИ / ДА СЕ ЉУБЕ И ГРЛЕ” (2012а: 56), затим капетаном што, сматрајући своју драгу милион пут вреднијом од војне титуле, позива све момке на разоружавање и одлазак у крчму, и коначно редовом што се, будући асоцијације на Хашековог *Доброг војника Швејка*, упорним забушавањем опире учењу ратних вештина. Генералу, капетану и редову, дакле, није заједничко само то што припадају чврсто уређеној војној хијерархији, већ и то што, презревши рат, одбацују оружје, а потом и, оглушујући се о службене дужности, прихватају *врховну власт* љубави. Антиратни став и пацифистичко становиште додатно су наглашени чињеницом да их у овим песмама не заступају обични људи, то јест цивили, већ управо појединци што припадају војном свету којег се одричу.

У оквирима ширег друштвено-историјског и политичко-идеолошког контекста, антимилитаристички дух Петровићевих песама могао би се схватити као мирољубиви лирски одзив на ону за шездесете године карактеристичну хладноратовску атмосферу, која је – подстицана догађајима пре и након Кубанске кризе и, касније, Вијетнамског рата – читаво човечанство обавијала страхом од глобалног атомског сукоба. Драган М. Јеремић је управо са тих разлога 1976. године истакао да се песмама „Генерал”, „Капетан I класе” и „Редов” Петровић није само на три хијерархијска нивоа разрачунао са милитаризмом, већ је и, на изванредан начин, много пре појаве *деце цвећа* опевао оне пароле које ће „млади људи широм света носити као основну животну девизу у демонстрацијама против рата: *'Make love, not war'*” (1976: 49).

У аутобиографски интонираној књизи *Памтљивек* Љубомир Симовић је, говорећи о догађајима из 1963. године, описао једно интересантно искуство са служења војног рока, у чијем су средишту заправо биле песме Бранислава Петровића. Задужен за припремање рецитала и приредби поводом обележавања државних празника, Симовић је у програм, поред уобичајених песама попут „Тифусара” Јуре Каштелана, „Очију Сутјеске” Васка Попе или „Тита” Бранка Миљковића, једном приликом унео и стихове

Петровићевог „Капетана I класе” и „Генерала”. Кад је капетан који је требало да одобри садржај програма видео наслов прве песме:

насмешлио му се брк. Само што није казао: „Права ствар!” Али, када је прочитао стихове: *ја имам / ану / која вреди / милион пута више него / моје капетанско звање*, подигао је обрву и погледао ме, као да ме први пут види, и као да пита шта сад то значи. А када је дошао до стихова: *Момци! / Разоружајте се! / Војници груби!*, ствар је престала да буде рутинска, и све у капетану је зазвонило на узбуну. Он је ове стихове разумео као атак на само биће Југословенске армије! Зар позив на разоружање кад се сви око нас наоружавају? И то одакле? Из Команде Прве армије! (2010: 34).

Схваћене као нечувени испад и омаловажавање капетанског звања, Петровићеве песме су, како сведочи Симовић, „уместо да изађу на сцену, згужване, завршиле у кошу” (2010: 34).

Није нимало случајно што је Љубомир Симовић почетком шездесетих година био привучен стиховима „Генерала” и „Капетана I класе”, јер ће и сам, делећи са Браниславом Петровићем по овом питању слично поетско гледиште, у другој половини исте декаде објавити свој уметнички веома успео прилог антиратној поезији – збирку *Шлемови* (1967). Према је овим песницима заједничко не само пацифистичко опредељење, већ и један дубоко усађени виталистичко-еротски импулс, њихова поетска артикулација антимилитаристичког становишта ипак се умногоме разликовала. Наиме, док је Симовић акцентовао трагичност војничке судбине и тугу прерано окончаних живота, затим иронизовао вредности попут победе, слободе, родне груде и завичаја, из представе о рату уклањао идеје о јуначкој борби и херојској димензији људског постојања, и у први план моралних рефлексја постављао проблем војне инструментализације човека и последичне деперсонализације појединца, Петровић се, не желећи да превише озбиљно приступи етички сложеним питањима рата, у завршним песмама циклуса „Медвед има нежно срце” доследно придржавао ведријег изражајног тона и користио поступцима комичке стилизације, настојећи да кључни семантички нагласак лирских творевина не буде на негативним аспектима војевања, већ на лепотама и стваралачкој потенцији љубави, која поседује моћ да се свим деструктивним силама супротстави као антитеза.

Песмама циклуса „Медвед има нежно срце” изграђен је лирски свет у којем се Хераклиту без устручавања може рећи: „хуљо” и „цркни пукни” (2012а: 51, 52), док се на дубокоумну античку максиму сручује бес старачко-инфантилног незадовољства, богињом филозофије проглашава „дворога црна крава” (55), а млеку приписује важност животног откровења. Према изведене у комичком регистру, ове изненађујуће инверзије уобичајеног вредносног поретка указују на поједине начелне карактеристике Петровићевог песничког стваралаштва: најпре отпор према високопарном, интелектуалистичком и кабинетско-академском схватању поетског посла, а затим и жеља да се поезија, ослобођена псеудофилозофског баласта, отвори према разговорном језику, свакодневном животу, непосредном чулном искуству, и коначно – самом читаоцу. Иако поетски свет испуњава радошћу дечјег погледа на ствари, светлином виталистичких расположења и ведрином љубавно-еротских искустава, а Анин пољубац сматра важнијим од војске и филозофије, Петровић своју прву збирку није лишио присуства оних садржаја који испотиха помрачују лирски хоризонт. Свест о пролазности и мисао о смрти јављају се на рубним тачкама песничке стварности, дају дискретан одблесак лирским сликама, и мада бивају превладани снажним маладалачким еланом

поетског субјекта, ипак опстају као тематско-мотивска клица која ће се у потоњим Петровићевим књигама богато развити и разбокорити.

### **2.11. Мангупчић без оружја у окршају с морем**

У наредном циклусу, „Мој скромни прилог поезији о мору”, Бранислав Петровић је сместио два ненасловљена лирска текста. У првом је на шаљив, изразито маштовит и помало шеретски начин приказао исход зачудног двобоја у којем се „мангупчић без оружја” супротставио мору, које је „пало од првог пољупца” (2012а: 64), због чега *обескућени* морски свет од дечачића у свим наредним стиховима упорно захтева да пораженем воденом непријатељу поново удахне живот: „Ил море ил нема више печеног рака са дружином! / [...] / Ил море ил нема више соли у твојој кући! / Ил море ил нема више жену на мору да превариш!” (65).

У другој лирској творевини, написаној у форми поетске прозе – облику који ће касније неговати у својим новинским колумнама – Петровић је предочио спонтани ток мисли субјекта који се, омамљен кафанско-гозбеном атмосфером, а пун некаквог ведрога чуђења, препушта медитацијама о природи и пореклу рибе и вина којима се управо гости. Слободне путање рефлексивна и непредвидљиви правци асоцијација, навешће субјекта да песнике, сликаре и научнике назове изразитим несрећницима који, за разлику од свих других људи, умиру „са питањем на уснама”, затим да, као у стиховима „Људи земљорадника”, човека изједначи са земљом по којој ходи, и да, на крају, отискујући се у просторе тамније лирске осећајности, а обузет слутњама о смрти, риби чије месо једе каже: „Признај, славље моје твој је коначни циљ, као што је победа лепе разбуктале земље мој циљ” (66–67).

### **2.12. Како се једе лубеница? Аутопоетички стихови Бранислава Петровића**

Прву песничку књигу Бранислав Петровић затвара лирском целином чији би се стихови, попут песме којом је збирка отворена, могли читати као низ мање или више запретених аутопоетичких порука. Након метапоетски стилизованог наслова „Песма како се чита ова моја песма о лету” следе искази у којима се субјект читаоцу обраћа директно и поетски самосвесно, али некаквим карикираним дидактичким тоном: „Пођимо дакле од прве реченице о лету: / ПОЈЕЛИ СМО ОГРОМНУ ЛУБЕНИЦУ НАТАША / ЈЕ ЧАК И КОРУГЕ ЈЕЛА” (2012а: 70). Не треба да чуди то што песниково упутство за читање обилује контрадикторностима: „читај полако и промишљено никад / не размишљај о ономе што си прочитао” (70), јер његов циљ и није да изложи стварни и логички кохерентни поетички програм, већ да говор о правилима искористи као скуп реторичких средстава којима ће уобличи неколико хумористички интонираних поенти, усмерених пре свега ка афирмацији чулних ужитака и својеврсном лирском пропагирању хедонистичког односа према свету.

Уводећи читаоца у тајна поетичка сазнања: „слова су ти слике звукова од којих звони земља / осам слова то ти је осам богова” (70), субјект је дивинизовао знакове који усменој речи омогућавају да се преобрази у писани траг. Таквим поетским гестом

Бранислав Петровић је збирку што отпочиње слављењем *моћи говора*, дискретно, али семантички врло ефектно заокружио глорификацијом *моћи записивања*.

### 3. Градилиште – коб лирског неимарства

#### 3.1. Књижевнокритички пријем Петровићеве друге збирке песама

Остајући у начелу веран песничкој естетици која почива на говорном језику, ритмичком богатству стихова и разбарушеном стилу изражавања, Бранислав Петровић је три године након прве књиге објавио тематски широко засновану, поетички хетерогену, а по уметничким донетима појединачних песама прилично неуједначену збирку *Градилиште* (1964). Реч је о поетској објави која, једноставно речено, побуђује мноштво различитих, неретко међусобно диспаратних читалачких утисака. Тако нас, рецимо, почетне целине *Градилишта* уверавају да је песник, закупивши своју пажњу неким од темељних питања људског постојања, лирском гласу придодео валере рефлексивности и поетичку формулу учинио богатијом, док циклуси попут „Поново горе ватре мога дома”, „Седам песама па још једна па одмах затим песма јапанског војсковође” или „Са путовања”, не успевају да створе представу о дубље осмишљеним композиционим сегментима, већ само мутан и помало разочаравајући дојам о ауторовој недовољној селективности при избору песама које ће штампати. Петровићевој другој по реду збирци не недостају, разуме се, лирска остварења врхунског уметничког домашаја, али укупан естетски утисак о књизи квари незанемарљив број песама које нису на висини песниковог доказаног стваралачког умећа.

Поредећи их са садржајем лирског првенца – *Моћи говора*, књижевни критичари су на веома разнолике начине процењивали вредност песама сабраних књигом *Градилиште*. Стога нимало не чуди што је пријем ове збирке протицао у распону од изразито повољних до крајње негативних рецензија, међу којима је ипак највише било оних приказа чији су аутори на умерен и естетски нијансиран начин судили о песниковом дотадашњем стваралаштву.

Кругу критичара што су упутили топлу добродошлицу песамама *Градилишта* припадају Дамњан Антонијевић, који је сматрао да Петровић другом збирком наставља „своје старе теме и мотиве на познат већ али одговорнији, поетски значајнији начин” (1964: 530), и Миливоје Марковић, у чијем је читалачком доживљају песник новом књигом не само потврдио све квалитете *Моћи говора* „већ је испољио и нове, доказао да је виталан, да сазрева и тражи нове просторе у животу” (1965: 110). Супротно и прилично оштро критичко гледиште испољио је Милан Комненић текстом „Неспоразум и неуспех једног песника”, који започиње запажањем да код „наших младих песника није редак случај да друга књига у поређењу са првом значи, осетно опадање и осеку квалитета; скоро да постаје обичај да после прве обавезно услеђује лоша, некритична, мање снажна и аутентична књига”, а затим наставља једном естетски грубом и неодмереном, односно херменеутички недовољно утемељеном оценом:

Колико је лако запазити да је друга књига Бранислава Петровића *Градилиште* слабија од прве књиге *Моћ говора* – да је по строжијем вредновању без сумње и слаба – толико је лако запазити да је том паду између осталог узрок самоуверени и јавашлучки неопрез и небудност (1964а: 1166).

Књижевнокритички поузданије судове доносили су тактичнији аутори попут Ђорђија Вуковића, који није крио да је *Градилиште* „у квалитетном смислу књига осетних контраста”, те да „у њој има места која могу послужити за оштрија критичка



засецања”, али исто тако није ни прећутао да се ради о „надахнутом, занимљивом и лепом” песничком делу, у којем постоји већи број песама што „заслужују већу оцену и већа признања од неодређених ’занимљиво’ и ’успело’” (1964а: 6); или, рецимо, Драган М. Јеремић, који у тексту „Весела визија живота” примећује да у другој збирци, за разлику од прве, комични акценти не остају „у области личних догађаја”, већ се селе „на један универзални људски, па чак и космички план”, због чега сматра да је у *Моћи говора* Петровић „можда, успео да створи више лепих песама и да их повеже већом сродношћу мотива и израза”, али да се у *Градилишту* „његова визија света проширила и добила јасније контуре”, а потом и закључује: „Иако неуједначена, ова збирка открива једног аутентичног песника који се развија” (1964: 10).

Већина књижевних критичара била је, међутим, сагласна у томе да различити видови хумористичког тоналитета представљају главно поетичко обележје *Градилишта*. Петровићева поезија се, како Ђорђевић Вуковић примећује, „гиба између хумористичко-фантастичног поимања света које личи на дечију маштовитост и озбиљне исповести којој је хумор једно од средстава израза”, али неретко доспева и до границе где „лако може склизнути у допадљиву забављачку реторичност и популарну козерију” (1964а: 6). Опирање конвенцијама и уобличавање пародијске или гротескно-фантастичне слике света, у чијем средишту пребива „право жариште песничког хумора” поетичке су одлике које ће овог критичара навести да у Браниславу Петровићу препозна следбеника оне традиције језички иновативних и размаштаних стваралаца која се зачала песништвом Ђорђа Марковића Кодера, Јована Јовановића Змаја и Лазе Костића, а наставила делима Станислава Винавера, Александра Вуча и Оскара Давича (в. 1964: 6). Вишедимензионалну природу Петровићевог хумора запазио је и Зоран Глушчевић, у чијој интерпретативној визури песников порив за напуштањем оквира уобичајеног мишљења и изражавања, његова „жеља да запањи и забезекне, да скандализује и од свега направи виц, то ’терање’ спрдње, које се у најуспешнијим стиховима уздиже до космичког хумора, то обарање конвенционалног страхопоштовања пред величинама и општим идолима”, представља збир сила које су учиниле да се комика *Градилишта* флуидно и динамично креће у великом распону:

од обичних „фрајерлука” преко хумора који се гради на колоквијалним застарелостима и спретно убаченим нелогичностима до поетске хуморности првога реда, до гротескно-поетске визионарности, до најчистијег поетичног хумора који је никао на варошком асфалту (1964: 9).

Пратећи путању Вуковићевих и Глушчевићевих критичких увида, Дамњан Антонијевић најкарактеристичнијом одликом Петровићевог „неочекиваног, свежег, и грубог и нежног” смеха сматра то што је усмерен ка оним проблемима „за које би се рекло да су толико глатки од људског преиспитивања и тражења, неповредивости и егзистенцијалне даљине да се за њих хумор не може ухватити” (1964: 532). Изворе „осмехнуте ведрине” овај тумач није, за разлику од Зорана Глушчевића, видео у песниковом бурном темпераменту и бунтовничком карактеру, већ у његовој дубокој и елементарној „жељи за живим животом” (532).

Сходно неприкривеној тежњи да оспори готово све поетичке димензије *Градилишта*, Милан Комненић чак ни облицима Петровићевог хумора није упутио поглед прожет барем назнакама естетског одобравања. Он је, указујући на песниково настојање „да нам покаже уметност смејања и ноншаланције у гледању на озбиљне ствари”, устврдио да поезија *Градилишта* не уме ни да се руга нити да се „честито, раблеовски или вијоновски смеје”, већ једино успева да постигне:

празни егзибиционистички смех ради смеха, хумор ради хумора, забављачки, козерски смех вица и досетке који се своди на мање-више успеле спрегове и обрте, који вербално каткад успева, али никада не може да одмакне од дневног, репортерског и жаргонског ћеретања, нити може претендовати на дуже трајање и актуелност (1964а: 1167).

Пола деценије касније, Вук Крњевић ће, упоређујући песме *Моћи говора* и *Градилишта*, и оцртавајући тиме главне правце Петровићевог дотадашњег поетичког развоја, изнети запажања потпуно супротна Комненићевој критичкој оцени. Индикативно насловљеним есејем „Невесели хумор” он ће нагласити да је песников смех само у првој збирци изражавао „осјећање оспокојавајуће и задовољне усхићености због подударности са животом”, јер је у потоњим објавама постепено губио забављачку основу, и постајући све невеселији, не само прерастао „из духовитости у духовност”, већ и почео да се одвија „на истој основици на којој се креће и говор трагичкога” (1970: 7).

Свесни Петровићеве несумњиве поетске снаге, али и подједнако евидентне стваралачке незрелости, због којих је у оквирима исте збирке, па чак и једног циклуса, умео да досегне до уметничких висина, а потом и да склизне на ниске гране стихотворачког козерства, поједини критичари су песнику указали на главне препреке које у свом поетичком развоју мора да превазиђе како би истински заслужио оно лепо и значајно место у савременој српској поезији што би му, судећи на основу дотада испољеног песничког талента, могло припасти (в. Гавриловић 1964: 16, Јеремић 1964: 10, Поповић 1964а: 3). Природа његовог талента је, поменимо овде само Гавриловићеве увиде, таква да га готово нагони „у непоетски и дречећи каламбур”, али му у исти мах пружа шансу „да постане модеран, љубак, аутентичан, лако ироничан песник наших дана”, што ће се и догодити уколико Петровић у даљем току своје поетичке еволуције одбаци све оне слабости које „прете да га сведу на ниво површног забављача” који више воли „праскавост од ироничног подсмеха” (1964: 16).

### 3.2. Композициони поредак *Градилишта*

Композиционо-структурни поредак *Градилишта* сачињава низ од десет циклуса које овлашно уоквирују стихови „Песме уводне” и садржај лирске творевине насловљене „Уместо поговора”. Реч је о збирци која, посматрана споља, одаје утисак уравнотеженог и симетрично конституисаног песничког облика, али се наречени дојам брзо распршује читаочевим непосредним сусретом са садржином нанизаних композиционих сегмената, које, не рачунајући прва два, одликује наглашена нехомогеност песничких форми и мањак тематско-мотивске усредсређености.

Није тешко уочити да почетни одељци збирке, названи „Градилиште” и „Празник на градилишту”, структурно и естетски одударују од остатка књиге, зато што, за разлику од осталих целина, заправо и не представљају циклусе песама, већ поеме сачињене од нумерисаних лирских фрагмената, као и због тога што је њиховим стиховима Петровић постигао изузетно вредан уметнички резултат.

У наставку збирке нижу се циклуси: „Поново горе ватре мога дома”, „Долазио поштар”, „На полеђини Модиланијевих портрета”, „Рождество или прва птица о ужасима”, „Детињство или друга птица о ужасима”, „Седам песама па још једна па одмах затим песма јапанског војсковође”, „Једна старинска песма”, „Са путовања”, у којима читалац наизменично и без неке дубље засноване поетичке правилности наилази

на римоване дистихе и слободан стих, на сасвим кратке и афористички језгровите поетске творевине, али и на текстуално опширне целине написане у маниру лирске прозе. Овакву обликотворну разноликост и стилско-изражајну неуједначеност изнутра донекле значењски хомогенизује круг Петровићевих повлашћених тема, као што су: човек, рођење, детињство, љубав и смрт, чију лирску артикулацију песник повремено прожима аутопоетичким и метапоетским нагласцима.

### 3.3. Неоавангардни импулси

Уводним стиховима збирке *Градилиште* пред читаоца не ступа ни радник ни пројектант ни машиниста, већ једно збуњено и неснађено лирско биће чији је доживљај света свладан осећањем изгубљености и прожет сенкама заборава: „која је ово земља / који град / која станица која звезда / не / могу / да / се / сетим” (2012а: 74). Иако му није јасно где се обрео, песнички субјект зна да ће „ако овај ваздух потраје” – уколико се, дакле, не промени оно што га окружује – морати да полети и тако избави од нечег исувише присутног, а до краја песме неименованог. У предворју *Градилишта* постоји, како видимо, нешто довољно неподношљиво да би субјекта натерало у бег, а одвећ тајно и загонетно да бисмо му могли одредити конкретнији смисао.

Читаоца, међутим, више од непознате садржине ваздуха зачуђује визуелни облик „Песме уводне”, коју је аутор графички уредио користећи се калиграмском техником. Питање које се на овом месту намеће јесте да ли је Петровић текстом заправо „нацртао” оно што речима песме није изразио? Премда Иван Негришорац у „спацијалној форми” уводних стихова *Градилишта* с разлогом види „ракету која стреми увис, при чему њен врх чини реч ’песма’ а њен реп вертикално исписана глаголска синтагма ’да полетим!’” (1996: 39), у нејасно дефинисаном, али веома сугестивном облику ове лирске творевине могао би се препознати и Петровићев својеврсни *знак поред пута*, којим се читалац обавештава или, прецизније, упозорава да је пристигао на сами праг једног несвакидашњег песничког света. Потискивање вербалних у корист визуелних аспеката песничке форме, лудистички третман језика, жеља за естетском провокацијом, као и сви други поступци који су проистицали из песникове тежње да се стваралачки одупре различитим конвенцијама књижевног израза, навели су критичаре попут Ивана Негришорца, Радивоја Микића и Василија Радикаћа да у неколиким поетичким слојевима Петровићеве ране поезије уоче јасан траг неоавангардне оријентације. Иако евидентно присутан у појединим лирским остварењима, стилско-изражајним тежњама, па и у типу песниковог стваралачког темперамента, неоавангардни утицај неће имати ни пресудну ни далекосежну улогу у потоњем уметничком развоју Бранислава Петровића. Неоавангардни импулс се код овог песника, дакле, јавља као естетски нанос, семантичка нијанса или стилска драж, али не и као дубље уметничко опредељење.

### 3.4. „Ватра наоружана цветом” – вергилијевски водич кроз кругове *Градилишта*

Наредна песма такође има функцију лирске експозиције, али се њеним стиховима не најављује садржај збирке у целини, већ се читалац на непосреднији начин уводи у свет обликован поемом „Градилиште”:

НА УЛАЗУ У ГРАДИЛИШТЕ  
ВАТРА  
НАОРУЖАНА ЦВЕТОМ  
СТРАЖУ ЧУВА:  
МРТВИ НЕ МОГУ УНУТРА  
ЖИВОТ ЈЕ УЛАЗНИЦА (2012а: 75).

Симболички богата, а надреалистички стилизована синтагма „ватра наоружана цветом”, пуна је семантичких неодређености и сугестивности које читаоцу дозвољавају да у зачудној и имагинативно изазовној физиономији стражара, ослањајући се помало и на стихове поеме која следи, препозна или макар наслути могући арханђелски лик чувара што бди пред вратима другог света и врши строги одабир оних који простору „Градилишта” смеју приступити. Такав правац тумачења, иако прилично слободан и на граници *јереси* читавања, био би у дослуху са Христом, који ће се у једном моменту изненадно пројавити на позорници ове Петровићеве поеме, али и са чињеницом да ће субјект себе назвати пророком, а аутор своје певање о градилишту окончати стихом: „Јерусалим је био град” (2012а: 87). Волшебни смисао песничких слика које на упечатљив начин врше улогу својеврсне иницијације читалаца у „замршене пределе” насељене градитељима и испуњене пакленим скицама, подстицао је критичаре да, приступајући овој лирској творевини, крену разноликим интерпретативним путевима. Владан Бајчета ће, рецимо, тражећи одговор на питање ко изговара речи песме, у „гласном декламовању стихова, које је графички сугерисано великим словима” распознати „говор циркуског вратара док уз лупу добоша рекламира представу коју нипошто не треба пропустити” (2019б: 94–95).

### 3.5. Светковина чекића, мистрија и труба

Као што и питања о *идентитету* „ватре наоружане цветом” или пореклу гласа који те стихове изговара остају да, никада до краја одгонетнута, трепере у сфери читалачких наслућивања, тако су се и покушаји књижевних критичара да протумаче о чему то Петровић, певајући о инжењерима и радницима, заправо говори, временом све више умножавали. Тако је, рецимо, Мухарем Первић „Градилиште” описао као „торжество материје, кретања, енергије, масе”, „грозницу акције” и „светковину лепоте судара”, а потом закључио да овај бујни простор, сведен на кључна симболичка значења, представља „призор где се нешто заиста догађа” и „знак да ’свет није угашен’” (1973: 646), док је Богдан А. Поповић у стиховима Петровићеве поеме видео не само „изванредно динамичну слику живота, штавише слику сучељавања сила живота и смрти”, већ и својеврсну „апологију човека и стваралаштва, активистичког принципа уопште” (1964а: 3). Мислећи на послератни период обнове и изградње, опеван социјалистичко-оптимистичким стиховима такозваног пругашко-кубикашког заноса, овај критичар је у лирском ткиву „Градилишта” приметио и постојање слоја „конкретних историјских импликација које су се на новије време односиле” (3). Премда се, истини за вољу, у садржини Петровићеве поеме заиста могу препознати мотиви који подсећају на песничке топове социјалистичког реализма, они су у толикој мери стваралачки преобликовани, односно модернистички стилизовани и лишени ауре било каквог идеолошког смисла, да их мимо танких алузивно-ироничних веза за наречени историјско-естетски период ништа друго и не везује. Отуда нимало не чуди што је Бранислав Петровић, упитан у једном интервјуу да ли је у валере значења „Градилишта”

уметнуо и неупадљиву нит поетичке дебате са књижевношћу радног полета, без увијања и околишања одговорио:

Не верујем у постојање те полемичке ноте у „Градилишту”, бар не у идеолошком смислу, још мање у естетичком, нисам ја полемичар. Напротив, мислим да се ту полемисало само са судбином, са уклетошћу постојања – тема дакле која ме, откад сам спознао да постојим, опседала (1992: 165).<sup>115</sup>

Књижевна критика ће у потоњим деценијама изнедрити приличан број значајних, а каткад и херменеутички врло продорних прилога тумачењу општијих симболичких значења „Градилишта”. Звонимир Костић у предговору *Изабраним песмама* Бранислава Петровића ову поему назива химном „делатној страни људске природе и стваралаштву као јединој одбрани од бесмисла смрти” (1986: XVIII), док Иван Негришорац у првом научном зборнику посвећеном нашем песнику указује да „слика градилишта не обухвата само човеков рад и приказ историјских околности”, већ се „шири и до космолошких и митолошких размера”, те простор грађења „постаје истовремено модеран град, свемирско радилиште, парафраза пакла, архетипски град духова – Јерусалим” (1999: 67). На страницама истог зборника наћи ће се и тврдња Бојане Стојановић Пантовић да призори симултане „градње и разградње носе у себи футуристичко-експресионистички набој динамичног, симултаног просторног дешавања у који су уткане различите митске, библијске, литерарне и фолклорне алузије” (1999: 95), а затим и проицљиво интерпретативно запажање Михајла Пантића да се у стиховима „Градилишта”:

очима модерног човека, рекреира мит о Вавилону и симболички врло слојевито пева противречност (хелиотропна тежња, величина али и неоствареност, охолост) сваког стварања, сваког грађења, сваког човековог чина који би хтео да буде, и јесте, компензација његове изгубљене боголикости (1999: 103).

Равно две деценије касније, млађа генерација књижевних критичара потврдиће да ова Петровићева поема, готово шездесет година након објављивања, и даље представља семантички свеж и интерпретативно привлачан уметнички текст. Владан Бајчета ће тако у овом „пјесничком огледу изведеном у духу карневалског поимања стварности” видети „цјелокупни земаљски живот, заједно са његовим наличјем неживе материје и његовом негацијом – смрћу” (2019б: 94), да би потом Јана Алексић у метафори грађења прозрела песников прикривени говор о ауторској поетици: „Градилиште упућује на мизансцен језичког стварања и рад песничке имагинације, то јест на огољену песничку конструкцију, али и на њен крајњи, завршени естетски облик” (2019б: 98).

---

<sup>115</sup> У наставку одговора песник је са читаоцима поделио и једну интересантну анегдоту: „Пронесе се глас да је поема „Градилиште” писана поводом хидроцентралне на Ђердапу (Тито – Чаушеску), (ко ће проверавати да је изградња хидроцентралне почела три године касније). То се људима на Ђердапу (по сугестији Броза и Чаушескуа) постави као инспирација да ми доживотно дају струју бесплатно. То је Матија Бећковић ексклузивно објавио у *Језу*, тврдећи да сам у свом стану отворио стругару, једно одељење Алуминијумског комбината из Титограда (док они не уведу струју), као и електричну столицу за изнајмљивање Американцима као испомоћ против комунистичке јереси” (1992: 165).

### 3.6. „Зидање Скадра”: фолклорно-симболички темељи *Градилишта*

„Градилиште” је сложена песничка целина сачињена од осам фрагмената у којима се може распознати протицање две основне сижејне линије. С једне стране, узбуђени глас лирског субјекта дочарава узвитлан и динамичан свет хаотичних судара сила градње и разградње, где се у праскавој свечаности радног дана, у једном општем кључању алата, точкића и шрафчића сусрећу становници земље, небеса и подземља, и заузевши своја места на великој позорници заједничке судбине, започињу веселу и страшну, енергичну и неизвесну игру са светлом и мраком, животом и смрћу, пролазношћу и вечношћу. С друге пак стране, песничко Ја постепено уклања маске са свога лица и кринке са рођених очију, и постајући све одлучније, открива комплексну природу свог пророчког бића, које – задивљено лепотом овога света, али истовремено опхрвано питањима о смислу постојања – усмерава поглед ка тамнијим пределима егзистенције и најављује свеопшту пропаст.

У стиховима првог фрагмента читалац се упознаје са неким од најважнијих законитости „Градилишта”. Реч је, наиме, о поретку у којем људи – чије очи сунце користи „да буде виђено на небесима” (2012а: 76) – заузимају највишу позицију на лествици вредности, где време градње представља доба ослобођено умирања, а човек се, уколико му се посрећи, може двапут родити. Међутим, чим се учини да Петровићев лирски свет наликује рајском насељу, пред читаочевим очима се изненада укажу мотиви који, долазећи из инферналних подручја, оповргавају почетни интерпретативни утисак: „Паклени / терор Пројеката и Скица: Прокључаше ми / Људи!” (2012а: 76).

Овај неочекивани дотицај рајских својстава и паклених елемената биће на известан начин разјашњен када лирски субјект, желећи да сажето ослика „Градилиште моћно!, у трећем фрагменту одједном узвикне: „Ђаволи се љубе, богови се туку, / малтер меша дивна, страшна људска руља!” (2012а: 76), јер се у том часу предео градилишта раскрива као простор синтезе божанског, ђаволског и људског света. Међутим, из укрштаја и стапања наречених домена стварности нису проистекли ни хармонија ни космички мир, већ, напротив, свет метежа и хаоса које изнутра непрестано распирују динамични процеси стварања и разарања. Свеопшта градња, како наредни стихови показују, нема задат смер ни јасан циљ, већ је сачињена од низа засебних, међусобно несаобразних, и потпуно непредвидљивих стваралачких подухвата, због чега је Звонимир Костић с разлогом уочио да читалац увелико присуствује големим напорима зидања и конструисања, али о њима не зна ништа (1986: XIII). Главни семантички акценат не пада, дакле, на конкретну визију будуће грађевине, већ се зракасто шири по обиљу разноврсних чинова грађења.

Након што симболички одвећ богатој визији градилишта придода слој љубавно-митолошких мотива: „Жена главног пројектанта, изазива, гола, / Вулкан је љуби на небеској стази!”, затим екскламативним тоном упути лаудацију неимарским средствима, грађи и алатима:

Поздрављам гашење креча!  
Блистава длета!  
Мистрије и трубе!  
Висак у дослуху са Земљином тежом!  
Армирани бетон!  
Рогобатне скеле!

Чекиће и кланфе!  
Враголасту живу!,

а потом и, обузет ликујућим расположењем, апострофира мртве:

Мртви,  
обраћам се Вама:  
За тај призор!  
Шта би дали?!

песнички субјект ће, заокружујући трећи фрагмент поеме, изрећи поетички изразито важне стихове, чијој ће згуснутој семантици критика посветити нарочиту пажњу: „Објављујем радни дан, свечан дан! – / Жену главног пројектанта у темеље смо узидали” (77).

Мотив узиђивања жртве у темеље грађевине овде је, како Костић запажа, доспео „продором архетипске имагинације”, коју је песник лирски артикулисао ослонивши се на знамениту српску епску песму „Зидање Скадра” (1986: XV). Говорећи о лепоти и симболичкој дубини поменутог изданка наше усмене традиције, Бранислав Петровић је у колумни објављеној у *НИН*-у 1998. године рекао да стихови „Зидања Скадра” представљају „најпрецизнију и најсвеобухватнију метафору о сваком зидању, свакој градњи и сваком људском предузећу”, а потом и, не презајући од смелих естетичких оцена, поносно устврдио да је „лутајући мотив светске књижевности, митологије, искуства и праксе” у српском језику добио „свој највиши коначни облик” (2018: 210). У наставку текста песник је, тумачећи овај мотив у дослуху са властитим уметничким афинитетима, закључио: „Не само да је за градњу једне грађевине потребна жртва, него је и сама грађевина жртва. Грађевина је само оно што је жртвовано. Нема Скадра на Бојани, има само младе Гојковице” (210).

Наслућујући у Петровићевим стиховима присуство нечег што је семантички дубље од алузивно-евокативне игре са мотивима епске традиције, Звонимир Костић је настојао да херменеутички допре до самог корена њиховог архетипског смисла. Таква интерпретативна замисао навела је овог књижевног тумача да, трагајући за што древнијим значењским слојевима „Градилишта”, у слици приношења људске жртве најпре препозна „понављање првобитног чина стварања”, то јест „акт космофикације Хаоса”, а потом и да истакне како су оваквим развојем лирског сижеа „главни пројектант и његова жена преузели, у хуморном контексту, функције митолошког пара: Мардука и Тијамат” (1986: XVI–XVII).

Премда почетни стихови наредног сегмента поеме: „Кад понестане Правог Материјала, / зидари, / употребите моје кости” (2012а: 78), сведоче да жртва поетског пројекта, како наводи Јана Алексић, постаје „и песник сâм, као демијург или главни архитекта” (2019: 100), ваљало би имати у виду да лирска инстанца, осим експлицитног изражавања воље за свесним жртвовањем, овим речима на посредан начин открива и поједине карактеристике властитог самовредновања. Уколико за костима песничког субјекта треба посегнути тек када првобитне грађе за зидање нестане, то онда имплицитно значи да тврда материја која представља саму срж поетског бића нема вредност „Правог Материјала”. У то нас додатно уверава чињеница да песничко Ја у наставку песме побраја читав низ елемената које би требало додати његовим костима, како би се, стекавши одговарајућа грађевинска својства, могле употребити у неимарске сврхе: „додајте само мало жара, / мало магнета, / мало проклетства, / мало светлости” (2012а: 78). Лирско биће, дакле, изриче спремност да постане жртва, али истовремено

умањује вредност властитог жртвовања. Овој констатацији било би неопходно придружити и једно питање: да ли је у свету „Градилишта” полагање живота жене пројектанта или самог субјекта уопште могуће, ако је на самом почетку песме поетско Ја свечано огласило принцип према којем: „Кад почне градња нико не умире” (76)?

Говор о сопственим костима као да је лирско биће нагнао да нагло скрене поглед са мноштва призора што му прилазе из спољашњости и богатства дешавања која се одвијају у садашњици, како би, понирући дубље у време и загледавши се у унутарње пределе сопства, испољио сазнајну жудњу према одсудним метафизичким питањима:

Која ли нас то силендра,  
да ми је само знати,  
у заједнички јарам,  
у заједничко позориште,  
преже? (78).

Укрштајући једно развијено реторско питање са помало заједљивом и дрском речју „силендра” употребљеном као ознака за ону непознату моћ која је читаву стварност „Градилишта” установила, односно спајајући доживљај живота као безнадежне подјармљености властитом егзистенцијом са дискретно назначеним „барокним топосом схватања свијета као позорнице” (Бајчета 2019б: 95), Петровић је успео да, не губећи снажан вербални набој, задре у поље рефлексивности, то јест да се, чувајући оштрину својих ироничних опаски, на кратко пода патосу филозофске запитаности. Смелост да судбинско питање постави и труд да језичку аутентичност доследно одржи, уродиле су, како се чини, добрим епистемолошким плодом, јер након упозоравајућег стиха „Загледајте се добро!”, у којем је садржан отворен позив на мисаону концентрацију, читамо следеће, хеуристичким еланом прожете, стихове завршне строфе петог фрагмента поеме:

Гле:  
на дну живих зидара као  
на дну звезда,  
сви мртви зидари леже (78).

Желећи да укаже „на постојање дубоке законитости иза привидног нереда” (Бајчета 2019б: 95), песнички субјект је, како видимо, испољио свест о унутрашњим континуитетима бића, чија егзистенција није грађевина лишена почела, већ зиданица утемељена на животима свих мртвих претходника.

Рефлексивно расположење поетског Ја, међутим, неће дуго потрајати, јер се у следећем сегменту поеме лирски фокус нагло премешта на план спољашњих дешавања, односно на тренутак „кад се дели храна, / из великог чађавог казана” (2012а: 78), што је догађај који ће усковитланост света „Градилишта”, дајући јој нови замах, додатно динамизовати. Сликајући општу вреву и својеврсну грозницу бића и ствари, то јест узаврело доба у којем се мешају бука људи и животињска рика, анђели и кувани коњи, глад дивљих звери и апетит небеске свите, испаравање сумпора и вртлози великих пита, песник је време обедовања на градилишту приказао као раздобље обележено непредвидљивим, хаотичним и неретко гротескно стилизованим кретањима, чијим токовима не управља никакав логичан редослед, већ само буктећи карневалски занос. У дочарани гозбени метеж субјект ће, укрштајући жељу за изрицањем крупних мисли са поривом да се у свакој прилици буде дискретно ироничан или опако подсмешљив, уткати и нијансу есхатолошких значења: „Историја се чорбом завршава” (79). Спојивши



енергију мисаоне концентрације и разбујалост песничког темперамента, жудњу за сазнањем и ругалачку страст, Бранислав Петровић је неколиким речима наведеног стиха језгровито изложио суштину свог лирског осећања света и оголио једно од сржних места властитог поетичког сензибилитета.

Уздичући се над „замршеним пределима” где су све димензије релативизоване, а супротности стопљене, над узбурканим светом где се устаљени пореци руше, а „сви правци стичу”, лирски субјект ће у завршници поеме, обзнањујући шта је то што га на одсудан начин раздваја до других „двоножних проклетника”, открити профетску основу сопственог идентитета:

И лепа ми је ова земља, али проричем свеопшту смрт.  
Као што проричем добру бербу грожђа, тако  
проричем смрт.  
[...]  
(Не љутите се на пророка,  
пророк све зна,  
пророку није лако.) (2012а: 81).

Дајући неочекиваној трансформацији лирског субјекта у пророка ширу поетичку перспективу, Љубомир Симовић је овај поетски гест разумео као Петровићев „довољно мудар, или довољно лукав” начин да одржи дистанцу према обичним људима са којима се претходно изједначавао, и тиме, у извесном смислу, очува свој песнички ауторитет (в. 2008б: 549). Међутим, можда је од чињенице да се преласком из дескриптивног у рефлексивно, а потом и из рефлексивног у пророчки начин изражавања лирско биће током поеме поступно преображавало и корак по корак огољавало своју истинску природу, ипак важнија чињеница да је садржајем субјектовог пророчанства у обзорје Петровићевог поетичког система одлучније и дубље продрла мисао о смрти. Иако се спорадично пројављивала на значењском хоризонту *Моћи говора*, тема људског животног свршетка ће тек од песама *Градилишта* задобити постојано, а време ће показати чак и непомериво место унутар Петровићевог мотивски богатог и поетички врло разуђеног лирског поретка. Стога би у фигури пророка што, загладан у оно што ће доћи, најављује свеопшту смрт, ваљало препознати претечу оне лирске инстанце чији ће поглед на свет у песниковим потоњим књигама бити доминантно обележен *предосећањем будућности*. Реч је, дакле, о два лица истог поетског бића, које мења идентитете и навлачи различите маске, али се не препознаје по томе како се представља и које име носи, већ по оном што му узнемирује срце и потреса духовну бит.

### 3.7. Градитељи: кључари универзума

Дистихом „Без кључева вечности! / Без кључева бескраја!” (2012а: 84) не само што формално отпочиње поема „Празник на градилишту” већ се и сви њени потоњи поетски сегменти истодобно уводе у домен специфичног метафизичког озрачја. Усмеравањем песничког фокуса ка првом и последњем питању постојања, упућивањем есхатолошког погледа на живот човека и испољеним осећањем овоземаљске егзистенцијалне *закључаности*, над семантичком ауром ових стихова намах је призван трептај Његошеве поетско-метафизичке свести и непролазни смисао објаве:

Ах, ово је највиша таина

и духовне најстрашније буре –  
овога су у гробу кључеви (Његош 2001: 97).<sup>116</sup>

Запитаност пред зачецима и крајњим исходиштима живота учвршћује се као трајна лирска преокупација Бранислава Петровића, која ће несмањеним интензитетом опстајати у подручју песникових поетскомисаоних интересовања, али ће од збирке до збирке бити на различите начине уметнички артикулисана.<sup>117</sup> Рецимо, оно што је уводним стиховима „Празника на градилишту” казано о метафизичким неповољностима људске егзистенције, у песми „Куд мину звезда” из *Предосећања будућности* (1973) биће уобличено упитним захтевом који епистемолошки чежњиви лирски субјект испоставља пред конкретним, али не мање немим адресатом: „Простори страшни и понори сиви, / одајте тајну зашто човек живи” (2012б: 72). Безнадежност овако адресираног питања огледа се у томе што управо онемелост просторе чини страшним, а поноре сивим. У Петровићевом лирском искуству бездан се отвара у моменту стицања свести да је најтајније оно што субјект осећа најблискијим – живот сам, или другим речима, у тренутку препознавања непојамног странца у унутрашњем свету, непознатог лица међу ближњима, недодатно туђег присуства у простору егзистенцијалне интиме. Тиме се жудња за одговорима додатно разгорева, али не да би се понор уклонио већ да би га свест испунила садржајем и осмислила, односно у сиву површину непознатог уписала нијансе извесности.

Такође, назначена путања лирске рефлексije навешће песника да у циклусу „Бити ти” из књиге *О проклета да си улица Риге од Фере* (1970) – сачињеног од изражајно хетерогених поетско-прозних фрагмената у којима је опевана љубав у логорском окружењу, а понајвише природа постојања онога што је зачет а нерођен – изведе посве суморан закључак о славној безнадежности човека: „Далеко смо од тајне, ми, јадна, забачена, заборављена, беспомоћна и надасве славна бића, овде горе, на земљи” (2012б: 213).

Међутим, у лирској антропологији Бранислава Петровића ипак неће преовладати безусловно негативан и потпуно песимистичан став поводом човекових сазнајних домета. Унутар поетске визије књиге *Предосећање будућности* на два места ће се пројавити могућност надилажења људских спознајних ограничења и одлучнијег примицања тајни живота. Наиме, у песми „Светлост, изненада” непатворена усхићеност пред лепотом јутарње белине и фасцинираност дубљим и животнијим смислом градске свакодневице sluже као емоционална подлога и ситуациони контекст за упризорење

---

<sup>116</sup> Сличан симболички смисао мотиву кључева приписаће и Љубомир Симовић у песми „Небески кључеви” објављеној на завршним страницама збирке *Шлемови* 1967. године.

<sup>117</sup> У критици је примећено како је сваком новом књигом Петровићева поетска мисао све чешће бивала осењена тежином вечних питања. Тако ће Александар Јовановић, оцртавајући развој осећајности овог лирског ствараоца, запазити: „Чини се да је притисак вечности и бескраја временом бивао све већи и тиши, а то значи: све тамнији. [...] Тај пут би могли симболично да представе наслови Петровићевих књига: *моћ говора – градилиште – предосећање будућности – трагом прах – све самљи*” (1999: 232); док ће Иван Негришорац, испитујући правце песникове поетичке и тематско-мотивске еволуције, истаћи следеће: „Са трећом збирком *О проклета да си улица Риге од Фере* (1970) збива се одлучан упад понорних искустава, сеновитих душевних стања, горких, циничних и парадоксних сазнања о човековом месту у свету. Таква поетичка тензија је добрим делом очувана и у збирци *Предосећање будућности* (1973) у којој читаоца осваја тон концентрисаног поетског сазнања и умне сабраности. [...] Такво поетичко опредељење још је више потврђено поемом *Трагом прах* (1976) у којој се снажна религиозна прозрења прожимају са симболистичким призорима природе и човекове стварности” (1999: 44).

егзистенцијалне надмоћности „усамљеног човека”, који не само што испољава нарочиту имагинативну потентност јер „измишља нове изворе, мелеме, чајеве, / [...] измишља пренасељене светове” (2012б: 11) већ је и привилегован вишом мером метафизичких домашаја, будући да „само усамљен човек има Кључеве / и он је господар свих светова” (11–12). Великим почетним словом оснажују се симболичке вредности кључева, али и крепи моћ њиховог алузивног и донекле дијалошког повезивања са стиховима из других лирских целина, као што су, рецимо, раније неведене уводне речи „Празника на градилишту”.

Иако је у Петровићевом опусу евидентна опчињеност потенцијалним симболичким значењима градилишта, у појединачним објавама редовно је потиснут просторни смисао овог мотива, и сразмерно томе наглашено догађајно значење грађења. Стога не чуди што се једна ненасловљена песма циклуса „Са градилишта” из збирке *Предосећање будућности* развија управо подужим набрајањем стваралачки разноврсних моћи градитеља, чији укупни творачки учинак у претпоследњем катрену дораста до размере тоталитета: „Они су створили све што је створено / они су створили све што не постоји” (115). Транспонованом логике псаламског стиха „Све што дише нека хвали Господа” (Пс 150, 6) у домен Петровићевих песничких слика, извршен је удар поентирајућег смисла завршне строфе:

Њих славе пчеле муње и цветови  
њих слави време својим непролазом  
они су љубимци куге и времена  
они поседују све *кључеве* света (2012б: 115, курзив Н. К.).

Дакле, кључевима света у Петровићевој поетској уобразиљи располажу искључиво они који су претходно проглашени свеколиким творцима: усамљен човек и градитељи. Приступ вечним тајнама не задобија се даривалачком милошћу више инстанце, већ заслужује аутентичним стваралачким чиновима.

Уколико у моћи обликовања нових светова препознамо еминентно својство поетског језика, те иза маске градитеља и усамљеног човека назремо лице песника, онда бисмо из имплицитног значења наведених примера могли ишчитати Петровићево метафизички утешно, а ентузијастичкој поетици супротно уверење, према којем религиозна озареност и додир божанских сазнања не претходе песничкој речи (за разлику, рецимо, од Његошевих стихова: „Свемогућство светом тајном шапти / Само души пламена поете” (Његош 2001: 101)), већ управо каузално и према начелу антропоцентрички поиманог надахнућа следе након јединствено посведочене поетске плодотворности.

### **3.8. Човек – витез света и празник међу бићима**

Поема „Празник на градилишту” сачињена је од ненасловљеног прелудијума и пет лирских фрагмената обележених бројевима и доследно изведених апострофирањем човека као синегдохе целокупне људске природе. Лирски субјект се не користи другим лицем при обраћању човечанству да би се апартно позиционирао у односу према сфери хуманитета, већ да би на својеврсну дијалошку чистину и у говорно комотнију област непосредне комуникације извео властито поимање људскости и рефлексивно пропевао о њеним парадоксалним начелима. Отуда происходи утисак да читајући стихове

„Празника на градилишту” доспевамо у средиште метапоетског дијалога између песника и неприкосновене теме његовог опуса.

У првом одељку поеме варирана је поетска матрица чији се склоп састоји у следећем: након истицања прворазредне човекове егзистенцијалне невоље, изрицане рефренски понављаним стихом: „упркос смрти упркос разуму” (2012а: 85), која се, како видимо, огледа пре свега у поседовању свести о властитој смртности, говорни тон се – на месту на којем би се очекивало тамније расположење и мрачнија мисао – изненада уздиже и преобраћа у срдачну похвалу доброћудној и пркосној, витешко-бунтовничкој људској природи, која присуство смрти на хоризонту живљења не схвата као разлог да живот одбаци, већ као надахнуће да га још чвршће пригрли:

Упркос смрти упркос разуму  
ти се не предајеш –  
Хвала ти због тога! (2012а: 85).

Смрћу је означена вечита загонетност постојања, једини извесни садржај будућности и неприкосновена референтна тачка свих животних вредности; док је разумом именована кристализација мучног сазнања о коби пролазности или временској порозности егзистенције, о тренутној недоступности или коначном непостојању „кључева вечности”; а предлогом „упркос” (у-пркос) наговештена исконска енергија људског опирања пред изгледном опасношћу свепотирућег дејства ништавила, нагонски отпор човека неизбежном и величанственом поразу умирања. У Петровићевој поетској једначини животног задовољства непомерива сенка смрти не помрачује и не ништи, но продубљује ужитак постојања, не укида већ нијансира лепоту живљења.

Управо обрт који коб људског постојања преображава у нови импулс љубави према животу јесте оно што субјекта одушевљава, а човеку даје ауру некаквог трагичног тријумфализма, у чијем средишту, дакле, није фигура хероја који побеђује противника, већ лик симпатичног аутсајдера што, самопревазилазећи се, чини подвиг. Ништа у овој васељени, казаће Бранислав Петровић у листу *Младост* 1967. године, „није равно тој човековој дивној, болној, трагичној и стваралачкој самоуверености и уображености, том његовом немирењу са силама немерљивим и непријатељски расположеним” (2018: 17).

Аутор *Градилишта* изриче, како видимо, похвалу бићу које не негира властити егзистенцијални пораз, јер је свесно нужне трагичности живота, али се упркос томе бори и непоколебљиво наставља да живи. У људској природи као да је настањена сила вредносно претежнија од пркоса, јача од срчаности и елементарнија од инстинкта за самодржањем, некакво тврдо језгро чисте хуманости, у којем не пулсира пука жеља да се дуго траје, већ нешто несравњиво племенитије: непатворена жудња да се у времену које је човеку дато живот дубље воли. Субјект се зато на крају сваке строфе захваљује човеку као бићу које има храбрости да се супротстави смрти и не дозволи јој да му поколеба вољу, угрози душу и отрује живот, али и снаге да таласе танатичке енергије преиначи у додатни подстрек виталистичком полету.

Рефрен „упркос смрти упркос разуму” поетска је лозинка људскости, која песника наводи да, фасциниран амбивалентном и неодољивом природом „двоножног проклетника”, у последњем строфоиду прве целине ове поеме човека прогласи „празником света”. Уколико се у сферу људског постојања уведе логика празничног дана, онда човек припада свету, али је истовремено од света битно различит, будући да, попут празника, обзнањује усецање сакралног у континуум профаности. Овај моменат представља апологетски врхунац Петровићеве лирске антропологије, којим се и наслов

поетске објаве раскриљује као песничко указивање не на то *када је*, већ *ко је* „Празник на градилишту”.

Међутим, када се други сегмент ове поеме отвори исказима: „Вечност је највећа мана твога ума. / Бескрај најтежа болест твог срца” (2012а: 86), читалац нужно застаје јер му пажња истог трена бива заокупљена изненадним сусретом са стиховима дубљег и понорнијег егзистенцијалног искуства. Шта је у средишту ових, са својеврсном лекарском децидираношћу и хеуристичком самоувереношћу, изречених лирских тврдњи? Најпре уочавамо оглашену свест о раслојености егзистенције на компоненту *вечности* и, према дијалектичкој логици њој супротну и имплицитно присутну, компоненту *пролазности*.

Противречност се усложњава оног часа када субјект, будући синтеза бесконачног и коначног, успостави опирајући однос према вечности унутар властитог постојања. Да се мисао о бескрају обрушава на човека и присилно овладава његовим унутрашњим светом, изазивајући истовремено понорна осећања егзистенцијалне кажњености и метафизичке тескобе, сведоче и стихови „Песме”, којом започиње циклус „На полеђини Модиланијевих портрета”:

Човека јашу и вечност и бескрај и све але.  
Гле оседлан човек,  
гле зауздан,  
плаче! (111).

„Ту лека нема”, закључиће лирско Ја „Празника на градилишту”, не оставивши простора никаквим недоумицама пред хипотетичким питањем о могућности разрешења ове контрадикције, док хуморно-лудистички глас „Песме коју ћу објаснити на конференцији за штампу” – која припада циклусу „На полеђини Модиланијевих портрета” – озбиљност метафизичких феномена релативизује снагом подсмеха: „Како да не промовишем тог дивљачића за цина / кад он г-ђу Вечност исмејава!” (117), те тиме успоставља семантичку акустику у којој прикладно може одјекнути стих чијом симболичком садржином песник прославља човека, узносећи средиште његовог бића у домен бескрајности: „Проглашавам срце његово за најтоплије место у бескрају!” (117).

Петровићево лирско поимање човека као противречног бића, растрзаног између коначности и бесконачности, пролазности и вечности, слободе и нужности, стара је идеја западне метафизике, која потиче још од Платоновог уверења да је човек сачињен од смртности и бесмртности и да тежи досезању друге крајности синтезе (в. Зуровац 2000: 29–30). Међутим, одређењем односа коначности и бесконачности као болести, изречено стиховима „Вечност је највећа мана твога ума. / Бескрај најтежа болест твог срца” (2012а: 86), а поновљено редовима једне од ненасловљених песама циклуса „Поново горе ватре дома мога”, у којима се лаконска изражајност прожела откривалачким импулсима Петровићевог поетског темперамента:

ЈА САМ САЗНАО ЈЕДНОГ ДАВНОГ МАЈА,  
ДА БЕСКРАЈ БОЛУЈЕ ОД КРАЈА!  
И више од тога:  
ЈА САМ УЗ ШОЉУ ЧАЈА,  
ОТКРИО ДА КРАЈ ПАТИ ОД БЕСКРАЈА! (93, курзив Н. К.),

у окриље тумачења призвана је егзистенцијалистичка филозофска мисао Серена Кјеркегора о *болести на смрт*. Реч је о оној врсти очајања које настаје када властито ја

одбије да тензију између коначности и бесконачности од којих је сачињено разреши скоком у религиозност, те уместо тога отпочне узалудно одбацивати вечност:

Очајање је предност човека, јер се човек у очајању односи спрам вечности, спрам онога што је вечно у њему, а недостатак зато јер је болест, болест духа. [...] Очајник не може умрети „као што ни бодеж не може убити мисли”, исто тако ни очајање не може уништити оно што је вечно, властито ја, које се налази у темељу очајања. [...] Но ипак је очајање управо самопрождирање, али је беспомоћно самопрождирање, које не може постићи оно што жели (Кјеркегор 2000: 31, 46).

Осим у светској филозофској традицији, порекло начина на који Петровић пева о егзистенцијалној противречности људског бића могуће је, а засигурно и упутније, потражити у области домаће песничке баштине. Према интерпретативном увиду Љубомира Симовића (в. 2086: 544), стиховима „Вечност је највећа мана твога ума. / Бескрај најтежа болест твог срца” у поетском искуству Бранислава Петровића обновљена је идеја Растка Петровића о томе да се извориште егзистенцијалног *обољења* налази на средокраћу између човека и бескраја и да живот следствено томе претпоставља прекорачење у вечност. Човек је, како у есеју „Пробуђена свест (Јуда)” наводи писац романа *Дан шести*:

непрегледности животиња, то јест звер чије су чељусти разјапљене према бескрајности. Отуд, за разлику од обичних зверова, он је незадовољан. Узроке његових обољења треба тражити не у његовој прошлости већ на једној правој линији између њега и безграничног: тамо их отклањати (Петровић 1973а: 106).

Четврти фрагмент поеме „Празник на Градилишту” чини се поетички нарочито значајним, јер је, како запажа Владан Бајчета, стиховима:

У пределу лепшем од Овог Предела,  
(који је лепши од предела свих)  
Душа твоја ново тело запоседа,  
у пределу, лепшем, од предела свих:  
Смрћу само коња мењаш –  
ето,  
такав си ти (2012а: 86),

Бранислав Петровић по први пут дословно исказао „мисао о наставку живота након смрти” (Бајчета 2019б: 97). Нудећи лирски одговор на питање о кључевима вечности и бескраја, песник на овом месту није, како видимо, посегао за симболичким сликама које би одговарале хришћанској визији света, већ се, говорећи о души која након биолошке смрти човека запоседа друго тело, ослонио на старију и у извесном смислу егзотичнију идеју реинкарнације. Наведеним стиховима песник као да нам, на тренутак се ослободивши метафизичког песимизма, поручује: лека ипак има.

Пети и последњи сегмент ове поеме започиње говорним патосом стиха: „Још једном, поздрављен, човече, витеже света!” (2012а: 87), што проистиче из нескривено усхићеног поздрава којим Петровићев поетски глас и у другим песмама доследно сигнализује нарочити емоционални афинитет и емпатијску наклоњеност према адресату. Поздравом употребљеним у функцији прослављајуће апострофе песник читалачку свест припрема за објаву надразумне и анимистичким доживљајем света надахнуте лирске визије:

Не веруј лажима да су ствари слепе,  
да су биљке глуве,

ваздух без ума –  
онима који се куну да сунце несвесно сија,  
најмудријим сјајем сунце прашта, благо (87).

Уколико херменеутички преиначимо граматичку негацију у наведеним стиховима, пред нама ће се разобручити огољени смисао поетског апела: *веруј у истину да ствари виде, да биљке чују, и да је ваздух уман*, којим је посведочена песничка вера у дубљу осмишљеност овоземаљског поретка и духовну утемељеност универзума. „Празник на градилишту” је, да закључимо, химна Петровићевог лирског антропоцентризма, у чијем се финалу образују веома упечатљиве слике очовеченог света и васељенске људскости.

### 3.9. Поетскофилозофска открића, уз шољу чаја

Након слободних и ритмички непредвидљивих стихова „Градилишта” и „Празника на градилишту”, следи циклус под насловом „Поново горе ватре дома мога”, који је претежно сачињен од кратких и структурно једноставних песама написаних у лако ритму парно римованих дистиха. Иако се у средишту ових лирских творевина налази тема топлих љубавних сусрета, стилизованих стапањем ведрога младалачког расположења, лакоислености прозрених летњих дана и жовијалности бећарског штимунга, песник је поједине песме нареченог циклуса прожео рефлексивно интонираним стиховима оријентисаним ка питањима песништва и постојања.

Није неопходан превелики интерпретативни напор да би се приметило како песме композиционог сегмента „Поново горе ватре дома мога”, као и наредног „Долазио поштар”, својим уметничким квалитетима не досежу до естетског нивоа постигнутог почетним двема поемама збирке *Градилиште*. Читалац стиче утисак да је Петровићу пошло за руком да наведеним песничким целинама читаоца забави, разоноди, шокира или запањи, али по цену свесног одрицања од узвишенијих циљева књижевноуметничког изражавања. Песник се на тај начин повремено удаљавао од подручја поезије и приближавао области стихотворства. Оваква естетска неуравнотеженост циклуса не иде у прилог Петровићевој поетичкој промишљености и несумњиво квари читалачки доживљај збирке у целини.

Од остатка циклуса „Поново горе ватре дома мога” тематски и поетички одударе неименована песма што почиње стихом „Лако је открити ватру у пепелу” (2012а: 93), у којој шалозбилни лирски субјект, с некаквим титравим осмејком на лицу, поносно побраја сва своја значајна открића, до којих је, пре свих других, дошао „уз шољу чаја” – лако и ноншалантно. Стичући сазнања о томе да цвет мрзи пчелу, вода о нечему размишља, или да сунце сијајући нешто приповеда, песничко Ја је у свет природних појава уписивало еминентно људска својства – попут говора, емоција и токова мисли – чиме је у извесном смислу лирски продужавало онај доживљај *очовеченог универзума* исказан завршним стиховима поеме „Празник на градилишту”.<sup>118</sup> Као што је субјект на

---

<sup>118</sup> Корен песникове дуготрајне фасцинираности пчелињим светом тиче се тамних и трагичних догађаја из породичне историје: „Мој отац је био пчелар. Кад је он погинуо, пчеле су остале као успомена на њега” (2018: 110). Оне су, међутим, временом постале симболички белег Петровићевог детињства и важан

почетку персонификоваo поједине елементе објективне стварности, тако је у наставку песме и појмовима *краја* и *бескраја* – што, разуме се, долазе из области апстрактног мишљења – придао не само свест, већ и унутрашње садржаје којима су опхрвани:

ЈА САМ САЗНАО ЈЕДНОГ ДАВНОГ МАЈА,  
ДА БЕСКРАЈ БОЛУЈЕ ОД КРАЈА!  
И више од тога:  
ЈА САМ УЗ ШОЉУ ЧАЈА,  
ОТКРИО ДА КРАЈ ПАТИ ОД БЕСКРАЈА! (93).

У Петровићевој лирској визији *крај* и *бескрај* задобијају смисао феномена којима је иманентна динамика дијалектичког односа, јер најтешње везе, како видимо, граде управо са оним што им је супротно. Увиђајући несагласје између теме и дикције, јер „тон оваквих стихова не иде уз поетичку метафизику сазнања о неизрецивом, Александар Јерков је, истичући једно од важнијих обележја песникове поетике, указао и на суштински значај Петровићеве књижевноисторијске улоге: „То и јесте одлика овога песника, да је после ’тешког’ тона модернизма за српску поезију тражио неки нови, ’лакши’, прозачнији, животињи израз” (2010: 233–234).

Овај циклус окончава се песмом сачињеном од свега два стиха: „Какав луд сам ти песник, Господе – / речи се труде да ме се ослободе”, у којој субјект, обраћајући се врховном Творцу, предочава егзистенцијалну кризу песника обузетог осећањем да од њега узмиче управо оно што га чини песничким ствараоцем. Реч је о карактеристичној модернистичкој апорији коју ће Петровић тематизовати и касније, како узвиком: „Метафоро за СВЕ, где си! (2012а: 106), смештеним у наредни циклус *Градилишта*, тако и, рецимо, стиховима: „Мени је најтеже љубави моја чиста – / мене у јатима напуштају речи” (190), из потоње збирке *О проклета да си улица Риге од Фере* (1970).

---

чиниоца његових првих, детињих, лирскорефлексивних поимања природе: „Моја мајка Радованка, познати пчелар, умела је сатима да ме држи у крилу, усред пчелињака, пред самим летном, и да ми показује пчеле претоварене поленом и мирисима. Нормално је да ја тада нисам могао знати да је однос између пчела и цвећа љубавно-еротични (а можда није ни знала моја мајка); ја сам мислио да ЦВЕТ МРЗИ ПЧЕЛУ. Било је такво време, отимаче којих је било доста, нисмо волели” (1976а: 8). Бранислав Петровић је, како видимо, садржај једног инфантилног доживљаја уткао у стихове песме, и тиме детиње осећање света инугурирао као истински поетски поступак. Да је песничка свест сродна дечјем бићу, Петровић је сугерисао и почетним стихом једне песме из циклуса „На полеђини Модиланијевих портрета”: „Ено песника, дете ко дете” (2012а: 126). Ваљало би споменути и то да је задивљеним и мисаоно концентрисаним посматрањем пчела аутор *Градилишта* проницао у дубље законитости природе и живота, због чега се време посвећено овим племенитим инсектима понекад претварало у тренутке дубоке замишљености који су песника доводили на саму границу епифанијског искуства: „Сате и сате проводио сам у пчелињаку засађеном ружама и јоргованима. Волео сам да посматрам повратак пчела из поља. Никада нећу заборавити оне драматичне часове пред летње плушкове кад се пчеле враћају ужурбано, као после неке велике битке. Одлете драге пчелице понекад врло далеко. Наиђе облак, хладна киша, град. Колико их се више никада не врати у кошницу – остану тако у пољима сједињене са цвећем и сунчевом светлошћу, бесмртне, вечне. Ројење пчела је нешто најузбудљивије чега се сећам из тог давног доба. У пролеће, читава група ’младих’ пчела, окупљена око нове матице, напушта стару постојбину и излеће према небеском плаветнилу, према неизвесности. То подсећа на звучни облак, на прастаре свечаности, на мудрост Старих Словена” (2018: 112).



### 3.10. Фасцинација рођењем: виталистички ентузијазам и модернистичке апорије

Композициони одељак „Долазио поштар” чине свега три песме, којима нису заједнички само слободан стих, динамичан ритам, разбуктала машта и мноштво необичних слика из кафанско-боемског искуства, већ и дискретна форма својеврсног епистоларног обраћања фигури неименоване девојчице. У овим стиховима непрестано се и без логичног реда смењују изрази удварања, надреалистички стилизовани призори свакодневице, алкохолни заноси и луцидна промишљања о чудноватој природи људских бића.

Трећа песма овога циклуса се, као и остале, развија ужурбаним низањем мотива без међусобне каузалне повезаности, којима се на врло динамичан начин оцртавају сугестивне контуре једне умерене реалности, коју, осим лирског гласа и амбијента железничке станице, готово ништа друго не држи на окупу. Већи део ове лирске творевине није заправо ништа друго до увод у средишњи догађај чије је отпочињање лирски субјект пролонгирао скоро до самог краја:

у вагону прве класе – ФАНТАСТИЧНО –  
порађа се једна жена!  
Дечак дивно изненађен!  
Зачуђена бивша тама!  
Сапутници већ га љубе!  
А звездама на рукама!  
Пљушти бетон, пљушти воће,  
ни мртваци мирни нису,  
жена,  
горда као амбис,  
пред народом  
вади сису.  
Ту почиње напор тице  
да одоли своје крилу,  
ту почиње напор људи  
да врат слома ништавилу (2012а: 105).

Опчињен тријумфом рођења, песник је овим стиховима подарио нови прилог једној од својих важнијих лирских преокупација, али је, за разлику од тематски аналогних творевина *Моћи говора*, мотиву доласка на свет овога пута, следећи логику антитезе, придодао и оно што помрачује људско постојање и ослабљује заносе виталистичког ентузијазма – идеју ништавила. Човекова егзистенција је, дакле, поприште непрестаног сукоба супротних принципа, те живот, поручује нам лирски глас Бранислава Петровића, понајвише наликује искуствима сталног одолевања и вечите борбе.

Завршни стихови ове песме одлучно ће преусмерити читав лирски сиже у правцу метапоетских значења. Поетски субјект је, наине, из стања усхићености изазване непосредним присуствовањем порођају непознате жене – баш у тренутку када је лепоту спољашњег догађаја желео да артикулише семантичком пуноћом лирског израза – склизнуо у парадоксалну и донекле трагичку позицију песника лишеног језичкотворачке моћи:

Пуца ваздух, светлост  
јечи,

метафоро за СВЕ, где си?!  
Музике!  
Немоћне су речи (2012а: 106).

У том часу одиграо се својеврсни симболистички прелом, чије естетско дејство ипак остаје ограничено оквирима ове песме, не добијајући шири поетички одјек у потоњем Петровићевом песништву. Наиме, не могавши да изнађе метафору довољног значењског опсега, лирски субјект је најпре осетио недостатност властитог речника, а потом је учинио еминентно симболистички гест окретања музици као сугестивнијем, семантички потентнијем и експресивно богатијем уметничкоизражајном медијуму. Последњим стихом, песничко Ја је, изгубивши стваралачко поверење у *моћ говора*, на тренутак оповргло идеју о супериорној вербалној сили на којој је почивала читава прва збирка. Насловна синтагма *Моћ говора* и стих „Немоћне су речи” отуда нису само искази супротстављених значења, већ и вршне тачке којима је, у извесном смислу, уоквирен широки поетички распон Петровићеве ране поезије.

Међутим, иако је сликом песничког ствараоца којег напуштају речи, репертоаром метафизичких дилема и дијалозима са другим песницима, Петровић испољио извесну обликотворну склоност ка препознатљивим топосима модернистичке поезије, његове песме и даље, како тврди Александар Јерков, представљају пре свега „покушај да се открије један другачији тон и изађе из апорије модернизма”, напор да се комуникативност обнови, а поезија приближи „стварном, обичном, практичном животу и говорној фрази” (2010: 233).

### 3.11. Чудо ероса и ерос чуђења

Састављајући циклус „На полеђини Модилјанијевих портрета” Бранислав Петровић као да се трудио да у једну композициону целину сабере тематско-мотивски што разноврсније песме. Осим неких не толико важних спољашњих поетичких обележја, веома је тешко открити шта је то што изнутра повезује песме попут „Старца званог острво”, „Песме коју ћу објаснити на конференцији за штампу”, „Партије шаха” и „Како сам се осећао као пилот авиона из кога је Алберт Ајнштајн расут по зраку”, као што се херменеутички прилично изазовним чини настојање да се открије или барем назре чиме је песник био мотивисан приликом одабира наслова за овај циклус. Израз „На полеђини Модилјанијевих портрета” може побудити танку асоцијативну везу са Симовићевим неколико година раније објављеним стиховима који спомињу „Песме писане преко Матисових слика” (1961: 19), али се овим правцем тумачења, мимо интерпретативних наслута о могућим алузивним релацијама са делима ликовне уметности, ипак не стиже сувише далеко.

Посебну пажњу унутар овог циклуса изазивају стихови уводне „Песме”, у којима лирски субјект, тематизујући најпре властиту смрт, а потом и љубавно-еротско искуство, метапоетска уверења и невеселу судбину људског рода, на крају изналази водеће начело сопствене егзистенцијалне авантуре, чији би се укупан смисао и иманентно филозофско уверење могли парафразирати следећим исказима: допуштати осетљивом срцу да се радује лепоти свакодневних и елементарних појава као што је призор крављаче што се пуни белим пенушавим млеком, а живети живот слободно и спонтано, то јест: „без плана, / храбро” (2012а: 111). Иако се на први поглед чини да је

ова песма структурно одвећ растресита, те да јој недостају изразитији чиниоци унутрашње кохезије, јер се од почетка до завршнице развија динамичном и на тренутке хаотичном сменом поетских мотива (смрт, девојчица, еротски доживљаји, свакодневица, песничка самосвест, вечност, бескрај, виталистички елан), ваљало би истаћи да круг тема које ова лирска творевина покреће не представља скуп случајних лирских садржаја, већ збир кључних тачака песниковог поетичког система, које субјект, након властите смрти, побраја у виду некаквог тестаментарног обраћања или завештања, желећи да на тај начин рекапитулира све што је било важно како у животном искуству тако и у личном поретку вредности.

У строфама „Песме” разасуте су неке од основних одлика песникове ране поетике: „естетске провокације, разнолика лексика, колоквијални говор и намерно банализовање исказа, слободнији однос према версификацијским правилима, промена интонације и перспективе, песничке досетке”, али је у њима, како Александар Јовановић запажа, успостављен и неопходни „склад између естетске провокације, напора да се што адекватније изрази одређена емоција и песничког програма који у себи носи”, што је наречено лирско остварење временом учинило једним од „заштитних знакова ове поезије” (1999: 225).

Осим називања лирског јунака властитим именом („Који певате после њега. / После б. петровића после будалине”, 2012а: 111), односно поступка својеврсног изједначавања ауторске инстанце и поетског гласа, који је крајем педесетих и почетком шездесетих година био својствен песничкој речи Милована Данојлића и Матије Бећковића, Петровићевој „Песми” специфичан *петровићевски* штимунг дају стихови:

Чуда технике, јао, највећа су чуда.  
Чуда поезије још су већа чуда.  
Ал!  
Та девојчица! –  
откад постоје чуда,  
највеће је чудо од свих чуда (111),

у којима не само што се *чудо ероса* потврђује као једна од песникових основних животних енергија, већ се и *ерос чуђења* обзнањује као симпатичан, духовит и језички луцидан начин да се у поље лирске артикулације преведу наврели таласи љубавне усхићености. Еротски мотиви у ову песму, као некаква противтежа, продиру након субјектовог упризорења властите смрти, што не представља пуку сижејну коинциденцију, већ конкретно испољење једне поетичке закономерности карактеристичне за Петровићеву прву стваралачку фазу. Наиме, кад год субјектом овлада мисао о свршетку живота, лирски свет готово рефлексно бива – као да некакав нагло искрсли мањак ваља хитно надокнадити – испуњен мотивима што потичу из љубавног регистра. Када у каснијим песничким збиркама вера у моћ еротских искустава посустане или сасвим усахне, сенке смрти ће, бивајући јаче онолико колико је љубавна осећајност слабија, у Петровићевом лирском свету постати присутније и продорније.

Посебну пажњу ваљало би скренути на „Песму коју ћу објаснити на конференцији за штампу”, у чијем се средишту налази повлашћена фигура Петровићеве поезије: лик неустрашивог и пркосног дечачића што ни од чега не преза (па ни од делинквентног жврљања по зидовима), да би јавно обзнанио љубав према једној девојчици. Реч је о лирској објави у чијем би се сижеу, што почива на мотиву нежним осећањима изазваног кршења неког баналног прописа, могла препознати антиципација

певања о оном знаменитом часу љубави нагле у проклетој Улици Риге од Фере, то јест најаву структурног обрасца будуће песме „Чистишиште”.

Појединац који из најплеменитијих, обично љубавних побуда чини неки законски преступ и прихвата све последице тог чина, пример је једне специфичне врсте пркосног људског понашања која је највише грејала песничко срце. Зато је такве сплетове догађаја Петровић користио као увертуру за своју надахнуту похвалу човеку и апотеозу људског бића, чију лирску стилизацију, сходно субјективној емоционалној устрепталости, карактерише повишен говорни тон и често хиперболизовање основног доживљаја: „Проглашавам срце његово за најтоплије место у бескрају!” (117).

„Песма коју ћу објаснити на конференцији за штампу” поетички је интересантна и због тога што се у стиховима попут: „А против Земљине Теже има птицу из математике! / А против Господа Бога има тигра из гимнастике” (117) могу препознати својства инфантилног доживљаја стварности. Петровић као да је у наведеном стиху покушао да лирски примени оно што је Бранко Миљковић, пишући о *Избраним песмама за децу* Андреа Баја, рекао о природи детињег односа према реалности: „Деца имају једну запрепашћујућу логику коју имају занесењаци и примитивци, логику по којој један и један нису један ни два него – птица, логику наивнију али и дубљу од наше логику” (1972: 186–187). Иако у овом „настојању да се речи и њихови односи виде у једном сасвим новом односу има нечег од надреализма”, Петровић ипак не иде, сматра Драган М. Јеремић, „трагом типичних надреалистичких проседеа” (1964: 10). У његове узоре могли би се, признаје овај критичар, убројати Аполинер, Мајаковски и Превер, „али у једном таквом амалгаму да се не би могло говорити о понављању или угледању на ове песнике” (Јеремић 1964: 10).

Интерпретирајући „Песму коју ћу објаснити на конференцији за штампу” – у чијој је мозаичној композицији и емфазии подстакнутој свакодневним догађајем уочи утицај Мајаковског – Иван Негришорац је истакао неколико детаља који су Петровићеве стихове и песничке поступке удаљавали „од поетичког стандарда модернизма 50-их година” и везивали „за авангардно наслеђе” (1996: 39). Наиме, у лирско ткиво је, како Негришорац наводи, најпре „инкорпориран рукописни фрагмент (‘Алиса воли Зорана’) којим се нарушава континуитет у погледу врсте словних знакова, а уз то је и сам простор текста другачије организован” (1996: 39). Песник такође „уводи и исказе у заградама који се иронијски дистанцирају у односу на лирску фикцију, а к томе још и додаје фусноту у којој вели: ‘Речи у заградама не читати. Дисати!’” (39). Међутим, иако се збирком *Градистише* Бранислав Петровић несумњиво „нашао на самом прагу неоавангардне поетике”, наредне књиге ће показати да ту естетску границу никад до краја није преступио (Негришорац 1996: 40).

### 3.12. Срце новог света: додир антропогоније и космогоније

Циклусе „Рождество или прва птица о ужасима” и „Детињство или друга птица о ужасима” ваљало би не само због очигледне значењске међузависности њихових наслова већ и због стилско-изражајних и тематско-мотивских сродности поетскопрозних целина од којих су сачињени, сагледавати као неку врсту композиционог диптиха. Ради се, наиме, о деоницама збирке *Градистише*, у којима је

песников стваралачки труд, као некад у „Првој песми човековој” из *Моћи говора*, у потпуности посвећен чуду љубавних сусрета и тајни човековог доласка на свет.

У првој целини овог диптиха рођење је означено стилски маркираном лексемом доспелом из архаичније области црквеног језика, чиме је појачана упечатљивост чињенице да певајући о доласку новог човека на свет Петровић не говори о појединачном догађају, већ о општем, односно универзалном смислу тога чина. Као што ће у наставку текста лирским поигравањем мотивима пећине и фрижидера, мамутског мяса и флашираног пива бити потпуно релативизирана разлика између савремености и праисторијског доба, и тиме сугерисана непроменљива драж сусрета полова и вечно иста стваралачка суштина љубавног спајања, тако ће и чуду зачећа у завршном исказу овог сегмента бити приписан космогонијски потенцијал: „ТУ, ИСПОД ТЕ КОЖЕ, мислио је, КУЦА СРЦЕ ЈЕДНОГ НОВОГ СВЕТА” (2012а: 135). Оно што у еротском односу фасцинира није, дакле, телесна узбуђеност и сексуални ужитак, иако је Петровићев лирски глас склон виталистички радосном прослављању љубавних страсти, већ управо непојмљивост моћи стварања, која далеко надилази биолошку репродуктивност.

У почетном сегменту „Детињства или друге птице о ужасима” песник позајмљује глас *бившим дечацима* који, сећајући се својих младих дана, побрајају не само несташлуке, већ и почињена зла. Дете у овим стиховима, како запажа Јован Делић, није опевано као неко „безимено, рајско биће” већ као „потенцијални мали злочинац” (2019б: 23). Користећи се мимикријом дечјег говора, Петровић ће у наредној целини овог циклуса приказати како се инфантилна свест суочава са ратним страхотама које види, али не може да разуме, те постаје могуће да се приказ запаљене куће памти „као нешто лијепо и изузетно” (Делић 2019б: 24). Оваквом естетском употребом „дјечје психолошке, фразелоске, па и аксиолошке тачке гледишта” песник је побуђивао „црни хумор – смијех над смрћу родитеља и пред пламеном до неба из родитељске куће” (2019: 24) и изазивао читалачки шок (Опачић 2019: 128).

У завршном одељку „Детињства или друге птице о ужасима” значењски дотицај стварања света и постанка човека Петровић постиже укрштањем низа митопоетских слика изречених гласом творца са поступцима песничког подражавања говорне инфантилности детета у којем је заискрио трачак самосвести:

Ја сам дуго, бескрајно дуго, био усијана маса. Почео сам да се хладим сав рањав од земљотреса и вулкана као за време другог светског рата од шуге. Онда сам осетио да сам талентован и исказао сам то постанком биљака. Онда се моја патња појачала и постале су животиње. Мамути, диносауруси, бизони, глисте, краве, кентаури. Онда ми је одједном нешто придошло да задивим цео космос – тако су настали људи.

Мало помало, Феничани, Египћани, Византинци, Словени, Ратови, Поплаве, Болести, Катастрофе, дан по дан...

„... тако сам се једног лепог плелепог дана лодио ја...” (2012а: 141).

Историју космоса у поезији Бранислава Петровића није могуће раздвојити од историје човека, јер се у васељени, како цитирани одломак предочава, све развијало тако да се „једном роди човек са својом чудесном моћи говора, гледања, сазнања” (Јеремић: 1976: 47).

### 3.13. Браћа по авангардној линији: Бранислав Петровић и Растко Петровић

Запитаност пред тајном рођења, одушевљеност постојањем и чулним искуством, заинтересованост за телесно-физиолошке аспекте живота, склоност ка самеравању стварносних појава са митско-симболичким матрицама, екстатичан тон, језичка еруптивност и својеврсна стилскоизражајна необузданост поетичка су својства поезије Бранислава Петровића која су многе књижевне тумаче подстицала да уметничку физиономију аутора *Градилишта* упореде са књижевностваралачким портретом Растка Петровића. Сигуран у постојање Петровићевог врло конкретног поетичког дуга свом старијем презимењаку, Љубомир Симовић приметио је да садржином Растковог есеја „Пробуђена свест (Јуда)” као да је „написан програм који ће у својој поезији, чак и у неким детаљима, спровести Бранислав Петровић” (2008б: 542–543). Творац *Моћи говора* је од великог авангардног писца, према Симовићевом тумачењу, наследио „одушевљење за оне велике чињенице ’Руковања, Општења Осмехом, Одахњивања, Кијања, Ригања, Одлакшања – црева или бешике, или сексуалног, Успављивања, Буђења, Освете, Порођаја’, као и „одушевљење с којим овај тврди да је ’свакодневни сусрет сексова величанствен” (542–543).

Увиђајући да се у појединим песмама *Градилишта*, нарочито у „Рождеству или првој птици о ужасима”, јасно читавају наноси експресионистичке поетике, Бојана Стојановић Пантовић је истакла да „оно што овај циклус од три формално различита фрагмента повезује са сличним Растковим визијама јесте асоцијативно и апстрактно третирање времена и простора, (изједначавање временских планова) односно евокација, али и иронизација митских структура” (1999: 97). Споменувши да и једног и другог песника изразито привлачи загонетни смисао човековог рођења, ова ауторка ће нагласити да „између Растковог доживљаја ’мистерије рождества’ и игриво-ироничне перспективе осећајног регистра Бранислава Петровића постоји битна разлика”, јер се „матернална основа Растковог језика управо [...] везује за одбијање било какве логоцентричности и форсирање његовог хермафродитског значењског обиља”, док код Бранислава Петровића „постоје јасно диференциране одлике мушког и женског принципа – мушкарац као доносилац уживања и плодности, жена као муза зачећа и рађања” (1999: 96–97).

Уважавајући читав низ стваралачких преференција и тематских опсесија заједничких старијем и млађем Петровићу, Бојан Јовић је такође уочио да међу овим песницима постоји најмање једна темељна разлика:

Растков песнички субјект пред свешћу о неизбежном нестанку поништава стварност, препуштајући се донекле утешној мисли о цикличном времену, вечитом кругу рођење–смрт–препорођење, док се Бранислављево песничко ја не задовољава таквим решењем, бацајући се изнова у потрагу за емоционалном утехом у безбројним делићима свакодневног живота (1999: 149).

Сложени однос између ова два песника, обележен, како видимо, многим тематско-мотивским, поетскоизражајним, па и сензибилитетским тачкама подударана, али не и дубљом естетском и лирскофилозофском сродношћу, сажето је резимирао Миломир Гавриловић: „млађи Петровић активира неколике Расткове опсесивне теме и моделе, реинтерпретирајући их у сопственом кључу, и успешно то чини управо зато што, у поетичком смислу, не следи поклонички сенку великог претходника” (2019: 238).

### 3.14. „Песма јапанског војсковође” – први поглед у демонизовани људски лик

У циклусу „Седам песама па још једна па одмах затим песма јапанског војсковође” Бранислав Петровић је, слично као у ранијем одељку „Поново горе ватре мога дома”, сабрао тематски разноврсне лирске творевине, у којима се песничке слике динамично смењују, поетска расположења изненадно мењају, а лакоћу ритму обезбеђује класична форма парно римованих дистиха. Неоптерећен жељом да му песме буду смисаоно кохерентне нити тежњом да низањем граде каузални поредак, Петровић слободно и, чини се, сасвим нехајно, прелази из једног тематског и осећајног регистра у други, те се читалац у овом циклусу сусреће час са иронично-подсмешљиво расположеним и помало инфантилизованим субјектом који се, заокупљен властитом судбином, поиграва како са појавама што долазе из биљног и животињског света, тако и са мотивима библијског порекла, а час са поетском инстанцом што сањари о дојкама, пева о нирвани и дозива сен Франсоа Вијона. Међутим, ова целина збирке завршиће се „Песмом јапанског војсковође”, која по својој дужини, форми, теми и укупној естетици потпуно одудара од песама које јој претходе.

Лирске исказе ове поеме, која према увидима Николе Маринковића има одлике епистоле и тужбалице (в. 2019а: 167), Петровић није онеобичио само тиме што је реч дао једном сасвим неочекиваном лирском јунаку – јапанском војсковођи, већ и чињеницом да се наречени лик своме непријатељу, руском цару, не обраћа за живота, пре или током борбе, већ након страдања војске, изгубљене битке, мучења војника и, што је најчудније, властите погибије. Реч је, дакле, о гласу „погинулога који долази с ону страну гроба, из искуства пораза и смрти” (Делић 2019б: 25).

Није неопходан нарочит херменеутички труд да би се из значењски слојевитих стихова „Песме јапанског војсковође” издвојиле три основне мотивске линије на којима ово лирско остварење структурно почива. Први ток сачињавају призори проживљеног ратног искуства, слике бестијалног мучења војника и крајњих, готово демонских извитоперења људскости, у чему се, с једне стране, осећа рефлекс антиратног набоја претходне збирке, а с друге, препознаје зачетак песникове будуће склоности ка натуралистичком осликавању страхотних догађаја ратничког живота, које ће естетски врхунац задобити у строфама „Прилога за европску историју”:

И понех крике враћених у таму.  
И понех таму.  
И све те људе који до ноћи клаше,  
а онда, мирно, вечераше.  
И једоше и пише разнога јела и пића,  
и једоше језике обешених младића (2012а: 154).

Друга мотивска линија проиходи из рефлексива о смрти и настојања да се часу насилног губитка живота и превременог одласка из предела овоземаљског постојања ода лирска пошта и прида дубљи симболички смисао:

Кад погине, човек, одустаје време.  
Одустаје птица, одустаје звезда, одустаје бакарна руда.  
Кад погине човек, мој царе, одустају сва чуда (153).

Наведени стихови наставиће да трепере у Петровићевом песничком духу све док у збирци *О проклета да си улица Риге од Фере*, задржавајући свој основни мисао и симболички потенцијал, не буду били преточени у нешто другачији, естетски успелији лирски склоп:

Кад гори човек  
цео свет се греје –  
кад изгори  
човек  
тад пепео све је (203).

Трећи тематски правац засићен је „детаљима из јунакове сентименталне историје” (Поповић 1999: 138), сакупљених око упечатљиво евоцираног, тајновитог и донекле етеричног лика вољене драге, односно неименованог, нежног и неутешног женског бића што најлепше „беше у зеленој свили” (Петровић 1964: 155). Премда у основи „Песме јапанског војсковође” пребива мисао о бесмислености војних страдања и свест о мрачним димензијама човекове природе, чини се ипак да нам ова Петровићева необична поетска визија пре свега указује на то да права супротност смрти, условно речено, није живот, него љубав, и да се еротски доживљаји толико снажно утискују у људски дух да опстају чак и у просторима загробног постојања.

### 3.15. Лирске разгледнице „Са путовања”

Након што је сегментом „Једна старинска песма” дословце поновљена лирска творевина „Како Ана решава укрштене речи” из збирке *Моћ говора*, чиме јој је песник признао естетски повлашћену позицију унутар дотадашњег опуса, али је и имплицитно прогласио својеврсним амблемом властитог поетског стваралаштва, следи завршни циклус под насловом „Са путовања”, где су сакупљени краћи поетски и дужи прозни фрагменти недовршене целине која би се, у недостатку прецизнијег термина, могла назвати хибридном поемом, чији је сиже заснован на подлози путописа, али је артикулисан низом лирских записа различитих по форми и изразу.

У песмама и лирскопрозним деоницама овог циклуса субјект јесте доминантно заокупљен питањем смрти, али оваквом лирском преокупацијом не помрачује основну ведрину стихова, јер рефлексивама о свршетку живота не придаје, као у „Песми јапанског војсковође”, тамне тонове свеопште трагике и безнадежности, већ их, уз неизбежно припајање мотивима љубавно-еротског регистра, прожима наивним и дечачки разиграним чуђењем, односно некаквом енергичном и игривом запитаношћу која за коначним одговорима не трага помажући се инструментаријумом рационалног мишљења, већ дајући замах, полет и слободу песничкој имагинацији.

### 3.16. Метапоетско-лудистички епилог *Градилишта*

Збирка *Градилиште* окончава се песмом „Уместо поговора”, у којој се на дотад најснажнији начин испољила Петровићева склоност ка поетичком ексцентризму авангардне провенијенције. Настојећи да у епилошкој завршници књиге пред читаоцима



у извесном смислу оголи и демаскира књижевностваралачки поступак заслужан за настанак свих његових лирских творевина, песник је, одричући се традиционалних видова литерарног изражавања, на последњој страници збирке разасуо свих тридесет слова азбуке, испод којих је ауторовим рукописом, а не штампаним слогом, остало прибележено:

Ево дакле материјала од чега су направљене све моје песме. Ако баш и нису лепе, ђаво нека их носи, бар нисам много ни потрошио на њих. Човече, руку на срце – па то би гладна птица покључала за трен (2012а: 176).

Петровић, дакле, смисао овде жели да постигне не само језичким средствима, већ и сугестивном снагом својеврсног графичко-визуелног геста. У оваквом лирском проседеу Александар Петров је препознао духовито изражен антипеснички став (в. 1980: 138), док Иван Негришорац сматра да је стиховима песме „Уместо поговора” лудистичка компонента Петровићеве поетике створила „један прави, чисто конкретистички текст” (1996: 39). Замисливши се пред наизглед слабашном моћи *материје* од које настају песме, аутор је свој порив за естетском провокацијом спојио са жељом за метапоетским саморазумевањем, и тиме врата *Градилишта* затворио оним што и приличи амбивалентној природи његове песничке визије: творевином за коју се са сигурношћу не може рећи да ли лирски оваплоћује шалу нагризену песимизмом или озбиљност подривену игаријом.

#### 4. *О проклета да си улицо Риге од Фере* – поетичко чистилице Бранислава Петровића

##### 4.1. Нова фаза поетског стваралаштва

Након *Моћи говора* и *Градилишта*, збирки које су изазвале приличну читалачку пажњу, имале сразмерно велики књижевнокритички одзив, и омогућиле песнику да за релативно кратко време у јавности постане препознатљив, међу читаоцима популаран, а у богатим и разногласним токовима савремене поезије заузме запажену позицију, Бранислав Петровић је 1970. године објавио трећу песничку књигу, под необичним насловом *О проклета да си улицо Риге од Фере*. Рецепција наречене лирске објаве се у односу на претходне две разликовала по томе што тумачи у Петровићу више нису видели фигуру новог поетског ствараоца којег би ваљало интерпретативно *одмерити* и боље упознати, већ афирмисаног песника спрам чијег су даљег поетичког развоја већ била уобличена извесна естетска очекивања. Стога не чуди што је у првим приказима збирке *О проклета да си улицо Риге од Фере* говорено колико о њеној стварној толико и о антиципираној садржини. Оваквим књижевнокритичким дочеком нове књиге имплицитно је поручено да је Петровић из ране и почетне прешао у напреднију и зрелију фазу песничког стварања.

Називима првих трију Петровићевих књига није заједничко само то што представљају истргнуте, односно позајмљене наслове или стихове појединих песама, већ и то што је њиховим избором песник испотиха упутио на семантички маркантна лирска остварења која су својом несумњивом уметничком успелошћу завређивала да буду сматрана естетски носећим творевинама читавих збирки. Томе у прилог, као својеврсна накнадна потврда, иде и чињеница да су, како у прво време тако и у потоњим деценијама, управо поеме „Моћ говора”, „Градилиште” и „Чистилице” (чији почетни стих гласи: „О проклета да си улицо риге од фере”, 2012а: 204), биле дела којима су бројни критичари често и радо посвећивали своју интерпретативну пажњу.

Неповољни критички судови о збирци *О проклета да си улицо Риге од Фере* – засновани на различитим разлозима и изрицани с неједнаком оштрином – произашли су из пера Предрага Палавестре, Богдана А. Поповића и Радослава Војводића. Пуних шест година након објаве прве збирке, када се, како Палавестра истиче, „природно и с правом, очекивао нови, полетнији размах зрелог песничког динамизма”, Петровићева књига није донела „никакво ново освежење”, већ само стару песму, поновљену у другачијем руху (1970: 16). Песников еруптиван, бујан и несрећен лирски глас није био, сматра овај критичар, спреман „за нову авантуру”, те је „уместо сложенијег, богатијег и потпунијег односа према свету”, читаоцима понудио само застарели и „понегде чак конвенционални тон бојемске лежерности и гласне негације” (16). Не желећи да приказ збирке буде до краја испуњен обезвређујућим интерпретативним запажањима, Палавестра је у завршници текста ипак истакао да Петровић, ауторски „занет широким човекољубљем и оштроумним песничким досеткама”, данашњој српској поезији „обезбеђује потпунију разноврсност и богатство тонова” (16).

Нешто оштрије примедбе књизи *О проклета да си улицо Риге од Фере* упутио је Богдан А. Поповић индикативно насловљеним текстом „Песников предак”, у коме се, након тврдњи о ауторовом очевидном губитку стваралачког полета, изостанку

активистичког односа према животу, и паду у уметничку стагнацију, истиче да је, уместо „тројства живот-поезија-љубав које је Петровић са толико успеха и вербалне атрактивности готово млео у претходним својим двама збиркама”, остао само „сардоничан смех над собом самим који сад у збирци игра доминантну улогу” (1970: 5). Сматрајући нову песникову објаву књигом сачињеном од „варијација на исту тему, ритамских конструкција којима се прибегава кад нема шта да се каже, празних вербалних играрија и досадног текста у правилној метричкој схеми или, пак, у форми песме у прози”, Поповић је исхитрено и без правог херменеутичког поткрепљења закључио да *О проклета да си улица Риге од Фере* представља дело какво „себи није смео да дозволи песник који се у кругу млађих београдских песника родио као појава и као освежење, песник који је собом означавао прави препород млађе српске поезије и једну могућност њеног модерног тока” (5).

Супротстављајући се, пак, аргументима претходна два критичара, Миломир Краговић је оспорио тврдње да се трећом збирком Петровић, не доносећи никакву поетичку новину, „утопио у сопственом маниризму”, јер се посве јасним чини да је песник заправо „остао веран својим сновиђењима, својој инспиративној материји, свом схватању песме” (1971: 14). Главне замерке композиционо-садржајној концепцији дела *О проклета да си улица Риге од Фере* ваљало би, сматра овај критичар, усмерити ка ауторовој недовољно строгој селекцији песама, због чега књига на појединим местима губи хармонију и делује врло растрзано (14). У претежно позитивно интонираном осврту на Петровићеву нову збирку, Николај Тимченко је песнику најпре признао оригиналност и поетичку самосвојност, а његовим стиховима приписао значај моћног протеста против обезличавања човека, да би у завршним сегментима приказа добронамерним тоном сасвим ненаметљиво указао на то како би било пожељно да у ауторовом лирском говору буде више стваралачке дисциплинованости, систематичности и суптилности, односно осећања за економију и прецизност израза (в. 1971: 15).

Због одвећ субјективног и прилично интензивног, али показаће се сасвим површног и погрешног утиска да у Петровићевим стиховима има нечег блиског „раноме Ујевићу, који је, у својим фантазмагоријама, певао како шешир се диже сам врх будне главе, и како ће лишће израсти чак и поврх ума”, Радослав Војводић је, уверен да се у нашој поезији „нешто другачије и лепше догађа”, с нестрепљењем дочекао збирку *О проклета да си улица Риге од Фере* (1971: 240). Међутим, након читања Петровићевих нових стихова овај критичар је, желећи да се разрачуна како са песником тако и са властитим очекивањима, прибележио:

Морам да признам, како ме је разочарала. Али не као оне, који мисле да у њој нема реда, нема распореда, нема форме, нема униформе. Она би ме с тиме само обрадовала. Али овим: кад је прочитах и схватих, да оне лепе стихове, ону пуноћу доживљаја, ону што сам очекивао – ујевићевско озарење да се и лишће осећа, како расте поврх ума, то сам узалуд тражио у Петровићевој поезији (240).

У Браниславу Петровићу, сматра Војводић, пребивају стваралачке силе довољно јаке да могу да створе смеле поетске слике, као у стиховима: „Још ако ми пође за руком да се ослободим ума! / Да будем срећан као животиња као шума”, али их песник, исувише одан крутој здраворазумности своје средине и немајући храбрости да одлучније иступи из постојећих естетских оквира, релативизује и поништава шаљивом дикцијом (239–240). То је, брзоплето закључује Војводић, знак песникове неимагинативности (в. 240).

Заузимајући вредносно афирмативан став према збирци *О проклета да си улица Риге од Фере*, Бошко Богетић и Предраг Протић су интерпретативну пажњу превасходно усмерили ка дискретним, али ипак осетним ритмичко-мелодијским променама песникове изражајности. Богетић тако истиче да је у незанемарљивом броју песама аутор тежио „концизности којом се не губи изразитост већ, напротив, добија јачина и јасност слике, асоцијативност и мисаона зрелина естрадног плаката”, што је поетичка новина „која се мора истаћи као корак напријед код Петровића” (1970: 8). Протић, пак, запажа да се пре треће књиге, песник служио „громким, некада радосним, некада по мало тужним гласом, са подједнаким смислом за говорништво и песништво”, односно изражавао „без икаквих унутрашњих отпора и већих недоумица”, због чега је све у његовој поезији „личило на игру једног несташног дечака” (1971: 174), док се збирком *О проклета да си улица Риге од Фере*, поставши „дисциплинованији, мирнији, мудрији”, опростио од таквог осећања света, а стих учинио стишанијим и унеколико муклијим (Протић 1971: 174–175).

Назнаке да се песникова осећајност поступно преображава – идући од светлијих тонова виталистичке радости, дечје зачуђености постојањем и дитирампе опиијености животом ка тамнијим валерима песимизма изазваног негативним садржајима све учесталијих рефлексива о смрти и нестајању – нису остале незапажене у текућој критици. Настојећи да на још један начин оправда свој неповољни суд о збирци *О проклета да си улица Риге од Фере*, Богдан А. Поповић је истакао да тему „суочавања са мрачним странама живота” Петровић није ваљано лирски артикулисао, јер се олако препустио диктату мелодрамских акцената (1970: 5). Повољније расположен према укупној естетској вредности ове књиге, Богетић је у нареченој путањи поетичке метаморфозе препознао Петровићево приклањање „интимистичкој, строго личној симболици”, односно „сазнањима која проистичу из онога што се проживи, а не прочита”, што је лирску инстанцу приближавало дубљем и трагичнијем доживљају људске судбине (1970: 8). Сагласан са Богетићевим уверењем да у Петровићевој поезији „преовладава трагично осећање света”, Слободан Ракитић је као једну од важнијих компоненти те тамније стране песниковог сензибилитета навео темељну лирску заокупљеност слутњама смрти, односно сликовитим визијама будућности у којој ће „човек бити ослобођен свог људског обличја, земаљског битисања”, али је и, говорећи о „Прилогу за европску историју” и „Освајању Аустралије”, потцртао ауторову имагинацијску склоност ка дочаравању сомнамбулних искустава и уобличавању апокалиптичких призора дантеовског типа.

Премда је заинтересованост за смрт као исходишну тачку невеселе људске судбе временом постајала све израженија, песникова дубоко укорењена тежња ка утискивању хумористичких елемената у слику света није чилела, већ се, задобијајући нове симболичке улоге, изражајно истанчавала и семантички усложњавала. Хумор се отуда, како проницљиво запажа Александар Ристовић, преобратио у својеврсни „умирујући агенс”, јер се у Петровићевој поезији „патња и патништво бране од самих себе извргавајући подсмеху светињу распаљене осетљивости” (1971: 99). Увиђајући да песников смех није обележен само блеском ироније или жаоком сарказма, већ и наговештајима кристализоване мудрости, Слободан Ракитић је закључио да Петровић употребљава хумор између осталог и као средство којим на ефикасан начин успева да скрене пажњу „са свих оних трагичних момената што испуњавају људски живот” (1971: 276).

## 4.2. Предосећање будућности – црна пруга трагичке осећајности

Попут првих двеју Петровићевих песничких књига, и збирка *О проклета да си улица Риге од Фере* започиње засебном уводном песмом, а наставља низом циклуса и фрагментарно структурираних поема, у којима су сабране изражајно хетерогене поетске творевине сличних тематских преокупација. Међутим, песник ће у завршним деоницама ове лирске објаве, одступајући од својих устаљених обликотворних поступака, појединачна поетска остварења – попут „Добровољног прилога за националну историју” или „Прилога за европску историју” – издвојити у посебне целине, што ће дело *О проклета да си улица Риге од Фере* у извесној мери лишити композиционог склада и формалне уједначености сегмената који је сачињавају.

Насловом уводне песме „Поноћ периферија киша разговор са пријатељем” нису само унапред оцртане контуре лирске ситуације која ће потоњим стиховима бити опевана, већ је и једним сугестивним поетским потезом дочаран амбијент оних интимних дијалošких сусрета у којима говорници, закорачивши дубоко у ноћ, стичу смелост да наглас кажу оно што их највише тишти и да са другим поделе дубоку и отуда често неугодну истину о себи. Није важно да ли у овој песми чујемо глас пријатеља који одговара на горку реч лирског субјекта или слушамо субјектову реакцију на пријатељев вапај упућен из пустиње постојања – битна је мисаона кременитост исказа „Тешко ти је што си човек” (2012а: 180), којом искра присног разговора бива распламсана, а збирка *О проклета да си улица Риге од Фере* званично отворена.

Побрајајући, не без хумористичких акцената и потајних ироничних одблесака, различите алтернативне видове постојања: „бил волео да си пчела / бил волео да си глиста луди љиљан коњ без ока / бил волео да си море гроб без крста птица бела” (180), пријатељски глас жели да испита да ли се иза саговорниковог признања да је *тешко бити човек* крије жеља да се не буде ништа или пак жудња да се буде нешто друго, то јест да ли је проблем сáмо постојање или осуђеност на егзистенцију у људском обличју. Иако се у завршној строфи изненада упућеним предлогом: „бил попио чашу рума” наговештава да би алкохолни ужитак могао послужити не као начин да се до краја превазиђу, већ као поуздано средство да се тренутно ублаже муке постојања, три тачке смештене након последњег стиха сугеришу нам да је песма заправо *утихнула* пре него што се набрајање питања окончало, због чега читаоци остају ускраћени за евентуални сабеседников одговор. Ова лирска творевина, дакле, представља *украдени* тренутак једног исповедног разговора, то јест кратки и недовршени, али семантички прегнантни дијалošки исечак из туђег живота.

Тематизујући лик човека који притиснут тежином властитог постојања жели да искочи из своје коже, уводна песма нове збирке указује нам да је у средишту песничковог лирског интереса и даље човечја природа, али нам исто тако и дошаптава да људска фигура у овој књизи неће као у ранијим објавама бити сагледавана у светлу моћи говора или ведрини градитељске снаге, већ кроз сочива затамњена неразрешивим питањима о сврси овоземаљског постојања и тајнама животног свршетка. Такође, стиховима лирске творевине „Поноћ периферија киша разговор с пријатељем” начињена је прикладна увертира за значењски комплексну садржину циклуса „Предосећање будућности”, у којем ће песничково дотад променљиво и донекле дифузно разумевање света, под дејством онеспокојавајућих слутњи о неминовности људског сусрета са лицем смрти задобити одређенију и мисаоно артикулисанију путању, у чијим ће правцима

распростирања важну улогу играти акценти субјектове све израженије трагичке осећајности. Смрт ће, једноставно речено, постати језгрена тачка око које ће се с мањом или већом очигледношћу окупљати ауторова лирска енергија,<sup>119</sup> те ће феномен *предосећања будућности*, формирајући се као најшире окриље песниковог сензибилитета, постати нека врста притајеног, али готово сталног подтекста Петровићевих песама.

Песме циклуса „Предосећање будућности” – доследно испеване у катренима са најчешће укрштеном, али понекад и обгрљеном римом – врло нам јасно предочавају да су се преображаји лирске осећајности рефлектовали на песничку форму, јер је субјект, лишен екстатичних расположења и егзалтираног говора, а обузет некаквим потмулим осећањем резигнације, почео да се сталоженије и мисаоно зрелије изражава употребљавајући стихове стабилнијег облика и уједначенијег ритма. Прва композициона деоница збирке *О проклета да си улица Риге од Фере* започиње једном кратком песмом:

Предосећам: гаси ме крв.  
Предивна, у сну спасава се Јава.  
Из потаје измилео дежурни црв,  
свемоћан – песме наше пролепшава (2012а: 184),

у којој поетска инстанца не обелодањује само слутњу властитог гашења, већ и поражавајућу чињеницу да извор будућег усахнућа представља, парадоксално, управо она материја чијим се струјањем живот одржава. Реч је о часу у којем субјект на месту где пребива присност открива притајену опасност, о тренутку у којем се оно што би требало да буде блиско и умирујуће наједном преиначава у нешто страно и претеће. У лирском бићу које, народски казано, открива гују у недрима, односно стиче сазнање да се животу противи управо оно што живот омогућава, као да се изненада разбокорило кајзеровски схваћено гротескно осећање сопствене егзистенције, под чијим ће дејством поступно копнити песников некада неисцрпни виталистички елан, а узрастати испрва бледе, а касније све тамније сенке субјектове егзистенцијалне горчине. Међутим, у завршници песме догађа се својеврсни обрт, јер се открива да „дежурни црв” који депривира постојање и умањује животну снагу, истовремено представља и принос естетског смисла и некакву уметничку добит, будући да „песме наше пролепшава” (184). Почетним стиховима циклуса „Предосећање будућности” посредована је, како видимо, Петровићева веома сложена и парадоксима обременена визија не само света и људске судбине већ и порекла уметничке лепоте.

У циклусу „Предосећање будућности” читалац наилази на песму „Осећање будућности”, да би се потом, у наредном сегменту збирке названом „Из чистилица”, сусрео са творевинама насловљеним „Предосећање будућности” и „Осећање будућности”. Када се овим очигледним варијацијама истог мотивског језгра придодају и бројне друге тематски сродне, али другачије насловљене песме, као и чињеница да ће наредну збирку песник назвати *Предосећање будућности* (1973), није тешко закључити да Петровићева дуготрајна приврженост слутњама о потоњем времену и имагинацијски

---

<sup>119</sup> Говорећи о томе да писање песама човеку може обезбедити доказе да је живео, и помоћи му да се барем делимично одбрани од неминовног посмртног сусрета са ништавилом, Бранислав Петровић је у једном интервјуу из 1991. године указао да „страх од смрти, то непоимање непостојања” представља „погонско гориво” свеколиког песништва (1991а: 12).

посредованом суочавању са неумитношћу своје и туђе смрти садржи у себи и одлике својеврсне лирске опсесије.

Загледан у „историју страшну” која нас учи да је „свуда / иста / туга”, и упитавши се, не скривајући крик: „јао / где су сада бурлаци са Волге?”, субјект ће у другој строфи песме „Предосећање будућности” нагло преместити лирски фокус и узвикнути: „Пролеће је опет! / Киша пољубаца! Љубећи ме љубиш будућег мртваца!” (2012а: 202), чиме као да и на примеру властитог животног удеса, унутар временског циклуса што тек отпочиње, жели да још једном потврди оно што се у повести већ толико пута одиграло. Очућавање се у овој песми, сматра Иван Негришорац, реализовало „обртањем говорне перспективе и јаким контрастом”, јер се „помисао на смрт пробудила сред животног обиља, тј. баш у тренутку доласка пролећа и буђења телесних порива” (1999: 54). Контрастни однос могао би се, међутим, препознати и у чињеници да зачудне и донекле бизарне мотиве властитих посмртних остатака субјект уноси ни мање ни више него у окриље љубавног разговора:

О реци ми реци  
да ли си у стању  
да замислиш моју  
главу ко лобању?  
У пустој пољу  
празно и дубоко  
и мрава што живи где је било око... (202).<sup>120</sup>

Садржаје својих опсесивних мисли о смрти поетско Ја предочило је користећи се формом обраћања, како би проверило да ли слике онога што од човека остаје након умирања и у другом бићу изазивају исту нелагоду којом је и само опхрвано. Осећајни регистар ове песме није ни једноставан ни једностран. Његова сложеност почива на амбивалентном односу између чинилаца који га сачињавају, јер је свест о нужности човековог одласка са позорнице овоземаљског живота субјект прожео дискретним смехом као извором светла или упориштем људског (*одвећ људског*) отпора пред оним силама које имају моћ свеопштег затирања, а човечју снагу надалеко превазилазе. Отуда не чуди што, запазиће Бајчета, управо „хумор којим се пјесник лирски поиграва са судбином сопствене лобање након смрти разблажује његов покретачки *timor mortis*, приказујући пејзаж свог анонимног гроба у духу карневалске поскочице која се притајено подсмјева човјековој биолошкој трошности” (2019б: 101). У досадашњим песмама комплексу љубавно-еротских мотива успевало је да субјектово трагичко осећање живота донекле умири, делимично уклони са унутрашњег лирског хоризонта, или барем накратко забашури, док се у овом поетском остварењу смрт несумњиво пројавила као претежнија сила, која има моћ да подре чак и у подручја песниковог љубавног израза.

---

<sup>120</sup> Наведени стихови успостављају резонанцу са Бећковићевом песмом „Ова глава”, објављеном у делу *Тако је говорио Матија* (1965), у којој лирски субјект, имагинативно се преносећи у доба након сопствене смрти, настоји да предочи слике остатака своје телесности који ће у извесном редукованом смислу и под земљом наставити да живе: „У својим сећањима на будућност / Видим ову бившу главу / Шта ради испод земље шта слуша испод снега / Видим ову косу зарђалу у тами / Видим ове уши као полупане компасе” (1965: 23).

У гномски уобличеној и семантички прегнантној завршници песме „Предосећање будућности”:

Кад гори човек  
цео свет се  
греје –  
кад изгори  
човек  
тад  
пепео све је (2012а: 203),

лирски субјект је указао не само да људски живот протиче у непрестаној резонанци са читавим космосом већ и да тренутак смрти представља час великог, одсудног и свепотирућег титраја између појединца и васељене. Прва половина нареченог исказа, којом је саопштено да „свет стиче топлину и светлост човековим пропадањем” (Негришорац 1999: 56), као да стоји у значењском дослуху са песниковом раније оглашеном идејом да је свест о смрти оно што загорчава живот, али *пролетшава* песме. Спајајући, за потребе постизања интерпретативне поенте, ове две мисли у једну слику, могло би се рећи да се свет греје лепотом песама насталих горењем човека.

Друга, пак, половина лирске завршнице као да происходи из песниковог уверења посведоченог стиховима „Рождества или првом птицом о ужасима” према којем испод коже стомака трудне жене „КУЦА СРЦЕ ЈЕДНОГ НОВОГ СВЕТА” (2012а: 135), из чега логично происходи да ће будућим одласком човека из живота неминовно ишчезнути и онај свет који се његовим рођењем зачео. У Петровићевој солиписистичким идејама обележеној лирској визији сложеног односа између појединца и света успостављена је, како видимо, каузална релација између антропогоније и космогоније, односно симболичка веза која ће – кад год се песнички фокус са чина рођења преусмери на феномен смрти – налагати да се нестанку човека са лица земље неизоставно припише смисао апокалиптичког догађаја. Последњи стихови „Предосећања будућности” на имплицитан начин нам заправо откривају шта је то што песникову представу о смрти, с једне стране, чини толико страшнијом од уобичајене људске nelaгоде изазване свешћу о властитој пролазности, а са друге, делотворно преображава у лирску опсесију и трајни извор егзистенцијалне тескобе.

Колико је Петровићев лирски сензибилитет оглашен збирком *О проклета да си улица Риге од Фере* другачији у односу на претходне две песничке књиге, могли би сликовито посведочити стихови једне ненасловљене песме из циклуса „Предосећање будућности”:

Певачи ведри ви лажно певате  
лукавства страшног ви сте бедне жртве  
јадни шарлатани ви појма немате  
шта сам научио слушајући мртве (2012а: 193),

у којима субјект настоји да ономе што се споља артикулише као отворени поетички сукоб испотиха прида смисао аутополемичког геста. Наиме, у фигури „певача ведрих” није тешко препознати песников некадашњи стваралачки лик са којим садашњи Бранислав Петровић ни осећајно ни мисаоно ни естетски не може да се поистовети, као што се и у мотиву слушања мртвих може уочити главни разлог због којег је и дошло до темељног поетичког преокрета. И на овом месту се лирско поимање феномена што долазе из области смрти приказује као некакав агенс који подстиче сазревање уметничког израза и изоштрава ствараочево естетско чуло. Када би се, читамо у наставку



песме, оно што је субјект научио од мртвих превело на људски језик, „свесне своје беде побегле би речи / које су нас досад дивно забављале” (193). Указујући, дакле, на загробни свет као на извор сазнања, односно предео насељен бићима чија је реч епистемолошки привилегована, Бранислав Петровић је задржао некада поетички средишњу идеју *моћи говора*, али је у овој збирци, дајући јој нова значења и мрачнији тоналитет, приписао мртвима.

Међутим, читалац се у збирци *О проклета да си улица Риге од Фере* ни у једном тренутку не сусреће са фигурама мртвих што речју, делом или неким другим комуникативним чином човеку обзнањују стварну и коначну истину о свету, већ напротив, затиче лирско биће како се обраћа умрлој мајчици Алексији Лекси Симеуновић,<sup>121</sup> али не иска од ње да му као мудрацу или филозофу жељном знања открије тајну загробног живота, већ је, као дете што жуди за било каквом, па макар и илузорном утехом, моли да се пробуди и тако докаже да смрти заправо и нема:

Не, не пристајемо да се нестаје заувек!

Молимо вас, пробудите се, мајчице драга, голубице.

Уверите нас да нема смрти, да је то само твораство земље и цвећа (2012а: 280).

Смрт у овој песми, дакле, није тајна коју треба растумачити и тако лишити копрене мистичности, већ феномен толико страшан и непојмљив да се његово постојање, ма колико било очигледно, не може прихватити. Овакво, сасвим људско, али не мање детињасто одбацивање чињенице да човек умире, одлази под земљу и нестаје, није карактеристика само „Плача за мајчицу нашу драгу Алексију Лексу Симеуновић”, већ и једно од устаљених обележја субјектоне духовне реакције на смрт оних који су му били блиски, што нам показују стихови наредне песме, посвећене Драгићу Поповићу, у чијој првој строфи наилазимо на следеће исказе: „С његовом смрћу не могу да се помирим – / толико је био жив тај човек у животу” (281).

Непосредна суоченост са *будућношћу страшном* и *судбом невеселом* нагнаће субјекта да, остајући привржен наивној нади и инфантилним облицима мишљења, потражи или барем замисли могућа решења својој егзистенцијалној невољи. Управо из горке и страсне жудње да се у овоземаљском постојању учествује макар и по цену одрицања од људског обличја изродиће се оптаивно интонирани стихови: „кад / бих бар

---

<sup>121</sup> У разговору са Слободаном Зубановићем и Михајлом Панџићем Бранислав Петровић је раскрио подлогу биографских података и упечатљивих сећања на властито детињство на којој су изникли стихови „Плача за мајчицу нашу драгу Алексију Лексу Симеуновић”, али и оголио амбивалентну природу свог односа према смрти и загробном животу: „Моја покојна баба, бакица, нана, Алексија Лекса Петровић Симеуновић, очекиваше смрт са истинском жудњом јер најдубље што се може веровати вероваше да је на оном свету чекају њени дечаци, синови Влајко и Влаисав. Док она лежаше у сандуку на великом асталу у гостинској соби, као да је заспала и само што не проговори, приђе јој њена друга Настасија Поповић Ковачевић и не видевши мене замајаног иза шифоњера, овако јој, други својој, рече: ’Лексо, о Лексо, благо теби. Ти идеш код својих Влајка и Влаисава. Обавезно да свратиш и до моје Малине. И да кажеш мојој Малини да ми се нада за чертес дана’. И заиста, не прође ни четресница, престаји се Настасија Поповић Ковачевић, истински срећна што одлази својој кћери Малини у небеском малињаку [...]. Завидим Алексији Лекси Симеуновић Петровић и Настасији Поповић Ковачевић, не зато што су починуле него како су се смрти радовале. Упркос свим филозофским системима, научним открићима, математичким злоделима, па и *Светом писму* у коме стоји да је све прах, моје старице су успеле да очувају паганску слику света, да без икаквих дилема и недоумица остану у својој постојаној вери у непотирање, ничим непомућеној вери да је смрт само наставак земаљског живота, негде у вишњим пределима. И ја верујем, како рече Десанка Максимовић, али кад бисмо се зезали. Верујем, а не верујем” (1992: 177).

могао / да будем та пчела”,<sup>122</sup> чији ће смисао бити додатно поткрепљен речима смештеним у наредну строфу песме „Предосећање будућности”, којима је Петровић, ослањајући се на фон пословичног изражавања, сажето изразио до крајности огољени *credo* своје виталистичке осећајности: „боље бити и миш / но не бити / ништа” (2012а: 203).<sup>123</sup>

Оправдање оваквог радикалног гледишта ваљало би, запажа Негришорац, „потражити у језовитој, егзистенцијалној испражњености исказног субјекта и у његовој потреби да буде било шта друго само не биће свесно смрти, страха, стрепње, бола” (1999: 56). Према интерпретативном становишту овог тумача „људско постојање се, захваљујући сазнању сопствене смртности”, у Петровићевој поезији „приказује као неподношљиво трагично, а животиње, будући поштеђене тога сазнања, постају сасвим утешна и за човека пожељна врста бића” (1999: 55). Традиционални хијерархијски поредак, према којем се човеково биће сматра супериорнијим од животињског, овде је, закључује Негришорац, „сасвим обрнут: човекове предности извор су додатног бола и разлог за незадовољство, па и одрицање од онтолошких предности које су му у односу на животиње приписане” (55).

Осим што је стихове „боље бити и миш / но не бити ништа” (2012а: 203) могуће разумети као накнадни одговор на онај низ питања постављених уводном песмом „Поноћ периферија киша разговор с пријатељем”, њихово значење би се, на основу имплицитно изречене, а онтолошки дубоке одбојности према ништавилу, могло сагледати и у контексту једне касније песме Љубомира Симовића, што носи наслов „Копилуша”, а представља сржну тачку целокупне визије *источница*. Наиме, у завршници овог лирског остварења се, слично као у Петровићевим стиховима, побраја све оно што је вредно жртвовања зарад тријумфовања над вечито претећим небићем: „нек је и зло, / само да није ништавило, / нек је и грех, / само не јаловина, / нек је и мука, / само не пустиња!” (Симовић 1983: 10).

Очито незадовољство устројством стварности у којој не само што постоји смрт него и свест о нужности умирања, субјекта ће, осим у правцу идеје о промени властитог онтолошког статуса као разрешењу егзистенцијалне тескобе, одвести и ка подједнако наивној, али смелијој, енергичнијој и превратничким набојем прожетој замисли о тоталном одбацивању овог и стварању потпуно новог света:

Ковачи света бацајте чекиће!  
Глава ме боли од вашег кова!

---

<sup>122</sup> Петровићев лирски глас у песми „Предосећање будућности”, сматра Бајчета, „чезне за постојањем у виду повлашћеног зоолошког мотива његове поезије – пчеле”, јер она представља симбол „заједнице која у кошници, за разлику од човјека у Историји, егзистира у хармонији са природним поретком” (2019б: 100–101).

<sup>123</sup> О сопственом страху од умирања и човековој колико симпатичној толико и пустој жељи да надигра или насамари смрт, Петровић је у интервјуу за лист *Одзиви* 1973. године посведочио: „Тешко је прихватити чињеницу да нас НЕЋЕ БИТИ. То голица, непрекидно. Човек, мисаоно биће, склон је довијању, лукавству, он изналази хиљаде зачкољица да надмудри смрт. Његов сан о реинкарнацији, његова луцкаста теорија да се смрћу тек рађа, само је део тог његовог лукавства. И очаја. Зашто да кријем: ја се ужасно бојим смрти. И сваки се човек боји смрти. Страх од смрти је најбољи доказ љубави према животу. Али смрт је прејака чињеница. Она седи за нашим столом. Она нас вреба из писаће машине. Њу видимо и у очима жене коју волимо. [...] Лажном надом (Есхил) бранимо се од смрти. И то је наша једина одбрана. Тек смрћу осветљене чињенице живота добијају значај нечег величанственог. Заиста, боље бити миш но не бити ништа” (1973: 41).

Нек нови мајстори преузму посао  
и нек се роди васељена нова! (2012а: 203).

Петровићево песничко биће не само што се, како видимо, буни против ковача као „имагинарних устројитеља” и неимара владајућег космичког склопа већ и, уочиће Негришорац, „негује утопијске пројекције и веру у некакав будући поредак [...], премда се не назире никаква супстанца те пожељне визије” (1999: 56).

Настојећи да се, ма колико та жеља била безнадежна, отараси опсесивних мисли о смрти, субјект ће, након идеје о егзистенцијалном преображају у неко друго, еволутивно ниже биће, као и у истој мери неоствариве замисли да читаву васељену сагради испочетка, стиховима пете целине „Другог дела револверских шала” предочити још једну лирску стратегију којом би се постојање можда ипак могло венчати са срећом:

Још ако ми пође за руком да се ослободим ума!  
Да будем срећан као животиња као шума!  
Па још да ми је да се спасем од свога Бића! –  
бог би ме примио за осмог Влашића! (2012а: 244).

Достизање животне среће у Петровићевом песничком доживљају није условљено стицањем онога чега појединац нема довољно, већ се заснива на ослобађању од онога чега има превише, а то су ум и биће, у којима песник препознаје главне узрочнике трагичности људске судбине. Као што у знаменитим стиховима ненасловљене песме из циклуса „Предосећање будућности” лирски глас открива да је, „унапред славећи своју погибију”, био спреман да „све познато и драго” трампи за непознато (2012а: 190), тако и у наведеним дистисима *револверских шала*, заоденутим у прозачнији ритам и хумористичку интонацију, поетско Ја изражава жељу да размени и ум и биће за живот који би, попут животињског или биљног, био неоптерећен тежином свести о умирању.

Премда у Петровићевом лирском свету ипак тиња некакав слабашни пламичак наде, коју субјект покушава да распламса својом упорном и лако запаљивом вољом за немогуће, унутрашња обзорја песама све више притиска осећање резигнације, утемељено на истрајно прикриваној, али стално присутној и одвећ поражавајућој свести о томе да смо, како једанаести фрагмент циклуса „Бити ти” вели: „Далеко [...] од тајне, ми, јадна, забачена, заборављена беспомоћна и надасве славна бића, овде горе, на земљи” (2012а: 213).

Међутим, из збирке *О проклета да си улица Риге од Фере* могла би се издвојити линија песама и поетских записа у којима се песнички субјект – тежећи да предосећање будућности ослободи предукуса смрти не би ли некако успео да огреје своје дубоко онеспокојено срце – препушта умирујућем дејству лирских фасцинација о вечитом животу тела досегнутом најпре посмртним растакањем на елементе од којих је било сачињено, а потом и коначним преображавањем у земљу или предео, односно укључивањем у циклични ритам обнављања природе и крепку бујност вегетације.<sup>124</sup>

---

<sup>124</sup> У поменутом низу песничких слика као да је отиснут траг познатоичких уверења Марка Аурелија, која човеку налажу да у свим приликама ведро очекује смрт, јер она „није ништа друго него раздвајање елемената од којих је свако поједино биће саграђено”, што свакој људској јединки омогућава да, након смрти и преображаја, буде враћена „у животну клицу света” (2008: 60, 76). Постоје, међутим, и друга места у поезији Бранислава Петровића на којима би се интерпретативно могао наслутити потенцијални утицај овог римског цара-философа. Рецимо, песникових стиховима „Прве песме човекове” посведочена

Тако, рецимо, лирски субјект „Осећања будућности” извориште своје егзистенцијалне утехе обелодањује речима:

Дивно сам  
патнички  
свестан  
да ће моје кости  
травчици некој помоћи да процвета (2012а: 200),<sup>125</sup>

које не само што у спектар песникове осећајности уводе тонове својеврсне духовно-метафизичке разнежености, већ нам и раскривају Петровићево запретено поетско уверење да се и тама људске патње може изнутра расветлити дивотом, уколико човек смогне довољно снаге да јој прида племенит разлог и дубљи смисао. У наставку песме, међутим, поетско Ја нагло мења емоционални регистар свога говора, стреса са себе маску фрагилног лирског бића и одбацује осећајне тананости које су му расположење чинили ганутљивим и донекле патетичним, те обнавља иронично-подсмешљиву интонацију, којом ће се, не скривајући знакове огорчења, наругати властитој судбини, односно устројству света у чијим суровим оквирима човек није ништа друго до једна краткотрајна, незнатна и трагична етапа у динамици сталног преображавања материје:

Моје ће усне, ко градови, постати лекција из Ботанике!  
(На страни 23, поглавље о папрати)  
и сав препун  
нове!  
хлорофилне!  
васељенске!  
панике! –  
свој човечији облик никада нећу ни сањати (200).

Не придајући смрти значење коначног животног свршетка, већ смисао часа у којем се човек темељно преуобличава и на тријумфалан начин постаје делом неке веће и трајније природне целине, искази четвртог и седмог фрагмента поеме „Бити ти” поново уносе обресе егзистенцијалне ведрине у песникову махом суморну визију људске судбине: „Зар треба плакати кад ситан земаљски створ постаје предео пред којим је

---

одушевљеност оном непојмљивом силом која љубавну игру мушкарца и жене преобраћа у неприкосновени стваралачки чин зачињања новог појединца, сасвим је саобразна Аурелијевој медитацији о чуду рођења: „Човек оставља своје семе у телу жене и одлази. Неки други узрок то семе прихвата, преображава и претвара у дете – какво уметничко дело од како сићушног узрока!” (2008: 179). Такође, неопходно је поменути и чињеницу да би се Петровићево поетско прослављање моћи говора као посебне и највеће људске моћи, хипотетички могло читати на фону једне важне опомене коју је римски стоик упутио самоме себи: „Сети се да је у нама скривена сила која све нити држи у својим рукама: то је способност говора, то је, можемо рећи, наш живот: од те силе зависи човек” (184).

<sup>125</sup> У наведеним стиховима могао би се препознати семантички дослух са судбином Симовићевог „Волујачког свирача”, опеваној у књизи *Весели гробови* (1961): „У тело ми биљке продирале / Да већ трулим од злата и кише / Оно што су свирале свирале / То мирисом сад мирише / Оморика” (1961: 10), али и са Бећковићевим миљковићевски интонираним лирским исказима штампаним на страницама *Метка луталице* (1963): „Цвете што не умеш да захвалиш мртвима / За топлину и негу на којима цветаш” (2013: 35). Сва три песника су у раним фазама стваралаштва несумњиво били склони сликама постхумног стапања тела са земљом и биљем, процеса који покојника расточеног на елементе уводи у хармонични свет вегетације и изједначава са циклички устројеним поретком природе, али ваља приметити и то да ниједан од њих своје песме из тог периода није прожимао визијом трансценденције, нити је властитој лирској имагинацији дозвољавао да се упусти у домен изван оквира овоземаљског постојања.

целог свог века клечао као пред чудом?” (2012а: 212). Сlike људског бића које се након смрти, остајући у оквирима оностраности, претвара у земљу, биљке или елементе пејзажа, показују нам да је песникова имагинација, с једне стране, опседнута представама о смрти, али с друге, потпуно затворена за призоре оностраног света. У лирском универзуму Бранислава Петровића после смртнога часа наступа стадијум другачијег живота, али се не отварају врата трансценденције, односно отпочиње нови вид постојања, али лишен људског обличја.

Уколико у оквиру истраживања ове теме на тренутак укључимо и поједине песме које не припадају збирци *О проклета да си улици Риге од Фере*, онда нам се пружа могућност да субјектову у материјални свет маскирану жудњу за рајем, односно жељу за поновним освајањем некадашње егзистенцијалне безбрижности, препознамо и у стиховима песме „Жена” из *Предосећања будућности* (1973), у којој се поетско Ја не теши идејом о могућем посмртном преображају у елементе мајке природе, већ представом о спасоносном повратку у пренатално доба и метафизички спокојне просторе мајчинског окриља: „може ли се / поново у утробу може ли се заувек у час зачећа // Како избећи прогон из твог топлог тела / како остати вечно испод твоје сисе јао како спаситељице моја” (2012б: 34).

Како видимо, на мапи Петровићевог песничког света оцртавају се две путање којима лирски субјект, ужаснут извесношћу смртног часа, настоји да реши драму постојања: прва се тиче (предосећања) будућег времена, а заснива на гледишту лишеном идеје о трансценденцији, због чега поетско Ја спасење не види у вертикалном кретању духа које би врхунило досезањем до узвишених предела небеског постојања, већ у трајном хоризонталном распростирању телесних честица непрегледним простором овоземаљског света; док се друга тиче слутње о прошлом времену, а утемељује на метафизичком носталгијом побуђеној жељи за повратком у онај кратки период непоновљивог спокојства што отпочиње зачећем, а завршава рођењем, током којег појединца застире топлина материнског (или материчног) празавичаја.<sup>126</sup>

#### 4.3. Понор угашене крви

У књижевнокритичким текстовима посвећеним поезији Бранислава Петровића збирка *О проклета да си улици Риге од Фере* више је пута истицана као преломна тачка песниковог поетичког и духовно-мисаоног развоја. Иван Негришорац, рецимо, наводи да се овом књигом одиграо „одлучан упад понорних искустава, сеновитих душевних стања, циничних и парадоксних сазнања о човековом месту у свету” (1999: 45), док Предраг Петровић запажа да онолико колико је некада песник славио „чудо живота и лепоте постојања”, толико је сада опседнут чудима смрти и нестајања, због чега ведрина и хумор у његовим песмама „уступају место горчини и сумњи” (2004: 29–30). Преусмеравањем лирске пажње од чулних заноса ка драми људске егзистенције, и од ведрог обиља живота ка неизбежности хода у понор ништавила, песник је, закључиће

---

<sup>126</sup> Позивајући се на стихове „Прве песме човекове” и „Рождества или прве птице о ужасима”, Миломир Гавриловић с правом запажа да се у поезији Бранислава Петровића проблем људске пролазности разрешава и субјектовим уверењем да човек након смрти наставља да постоји у својим потомцима (в. 2019: 237).

Петар Пијановић, изазвао слом своје некада непоколебљиве виталистичке осећајности, што ће постати још видљивије и речитије у његовим наредним збиркама и циклусима (в. 2012: 195).

Поетички парадигматичним стихом „Предосећам: гаси ме крв” Бранислав Петровић није само отворио први циклус збирке *О проклета да си улица Риге од Фере*, већ је и започео један специфичан ток певања који ће, пројављујући се са мањом или већом очигледношћу у многим песмама, служити тематизовању субјектовог све снажнијег осећања да свет што је некад личио на скуп чуда у чије значењско обиље појединац слободно и с радошћу може уронити, сада махом испуњавају силе које лирско сопство на различите начине угрожавају. Тренутак када песнички глас изрази слутњу да га *гаси крв*, предочивши тиме горко сазнање да животну нит тањи управо оно што је испреда, саобразан је часу у којем, неколико песама касније, поетски самосвесно лирско Ја, осећајући да му егзистенцију непрестано дестабилизује оно што је изнова установљава, каже: „моје ме песме рађају па даве” (2012а: 188). Субјектово осећање изложености деструктивним утицајима разноврсних, симболичких и стварних, апстрактних и конкретних, али увек непријатељски настројених сила временом постаје сложеније и интензивније. Читалац у почетним деоницама књиге наилази на песников негативан доживљај времена: „насрћу дани на ме ко осице” (2012а: 188), да би се касније сусрео са зачудним, гротескно-иронијски интонираним призорима у којима, не без наноса blasphemичних мотива, дом поетског Ја бива запоседнут насилним, прождрљивим и раскаланим бићима што у лирски свет доспевају како из земаљских тако и из небеских сфера:

Анђели људи бог и друга олош  
у мојој кући пијанче и ждеру  
све су појели само још  
мене да прождеру  
Виљушке чаше и тањери звече  
чорба се пуши ко дете у смоли  
свечи нижег ранга туку ме и черече (191).

У шири корпус оваквих песничких слика ваљало би уврстити и поједине стихове из поеме „Бити ти”, у којима претећи лик мучитеља није именован, али јесте дочарано њихово сурово и злокобно дејство: „Љубави, тиранишу нас. / Боду нас мачевима. / А ми се бранимо ружом” (211). Некада темпераментан, активан и пробитачан лирски субјект сломио се под тежином негативног егзистенцијалног искуства, а потом, збуњен колоплетом антагонистичких односа којима је обухваћен, преобратио у обезвољено биће снижене животне енергије, које се у поретку спољашњих релација повлачи у себе и закрива опном пасивности, док се у сфери унутрашњих доживљаја препушта суморним таласима резигнације. Раскол између човека и стварности која га окружује, изазван дуготрајним искуством физичке и метафизичке угрожености, досегнуће свој врхунац у горчини уверења поетског Ја да на позорници овога света не само што је непожељно, већ је и потпуно старо: „јер ми смо и иначе непожељни гости / у овом пределу где нам је све туђе” (2012а: 195).

Управо на субјектовом доживљају истинске страности, односно егзистенцијалног неприпадања окружењу у којем се обрео, заснована је једна од уметнички најуспелијих Петровићевих лирских творевина – песма „Чистилиште”. Претходно навођени стихови откривали су нам које су се силе уротиле против песничке инстанце и нагнале је да посумња у властиту припадност свету, док нам ова песма пружа могућност да сагледамо

чиме ће то Петровићев на први поглед сасвим пасивизирани субјект одговорити на сурови сплет околности и непријатељско расположење униформисаних лица. Затворен у тамницу због „часа љубави нагле” који се одиграо у *проклетој улици Риге од Фере*, и суочен најпре са грубошћу *умној патњи нестасалих*, али зато *брђански кршних* милицајаца „орних да претуку”, а потом и са службено равнодушним лицем „избријаног ухрањеног окупаног” судије, лирско Ја ће „у том недостојном часу” изнаћи у себи довољно духовне снаге да непотребним окрутностима и безразложној неправди које трпи не узврати ни љутњом, ни бесом, нити било каквим негодовањем, већ да им се, поносито скривајући властите ране, мирно, спокојно и готово светачки, супротстави најплеменитијим садржајима свога бића, израженим низом имагинацијски врло упечатљивих, лирски одвећ истанчаних, а значењски деликатних и прозрачних метафора:

Пред судију изводе те дан кад сване  
пред судију избријаног ухрањеног окупаног друга  
буди човек не свлачи се не показуј ране  
у том недостојном часу  
буди башта у мостару  
буди  
светлост  
југа  
Буди вишња кад процвета буди шума после кише  
и пужеви рогове кад пуне нежне  
буди крчаг врућег млека па да дечја замирише  
соба  
буди тица што долеће  
из далеке земље  
снежне  
све буди пре  
гроба (2012а: 204–205).

Скупом ових симболичким значењима богатих мотива поетско Ја се, сматра Радивоје Микић, на заобилазан начин дивинизује и „изједначава са самом животном силом као оном основом света којој Бранислав Петровић пева једну велику химну у својој поезији” (1996а: 178). Поставивши љубав у сами врх свог вредносног поретка и уздигавши је у висину егзистенцијалног опредељења, лирско биће постаје спремно да се њеним чарима преда чак и у тренуцима када такви поступци значе огрешење о неку друштвену норму или законски пропис. Снага која песничком субјекту омогућава да сталожено и без срдње прихвати страдање и плати пуну цену свог опредељења не проиходи из његове, како Звонимир Костић предлаже, „одвратности према животу” (Костић 1986: XXVI), већ из непоколебљиве уверености у аутентичност, безазленост и лепоту својих пређашњих чинова:

Не љути се на судију и пресуду смешну  
ти си ватра на пољани коју деца ложе  
па забога љубио си једну лепу жену неутешну  
и сад  
можеш  
ако треба  
и без своје коже (2012а: 205).

Премда се насловни мотив, лишен метафизичко-религијских конотација, превасходно односи на затворску ћелију, то јест на тамно и злокобно место које служи

да се друштво и свет на неко време ослободе од неприхватљивих појединаца, чистилице током песме поступно открива и светлију страну својих значења, јер би се могло разумети и као просторно-временска тачка у којој се субјект егзистенцијално раздваја и *чисти* од света са чијим вредносним обзорјима властиту природу не може да саобрази.

#### 4.4. Тамни вилајет постојања: тајне запрете иза бледог чела

Субјектово осећање отуђености није се, међутим, распростирало само у подручју спољашњег света, већ се одразило и на начин поимања природе властитог тела. У једнаестом фрагменту целине „Бити ти” поетски глас ће телесне аспекте људског бића метафорички представити као теглеће двоноге животиње којима се човек током живота служи:

Живимо користећи своје животиње као теглећа чуда. Наш живот зависи од наших животиња.

Наше су животиње усправне, двоноге, витке и достојанствене (2012а: 213).

У Петровићевој лирској визији човек, дакле, није изнутра јединствен и хармоничан спој духа и плоти, јер је тело схваћено као функционалан и употребљив, али од људске суштине раздвојен материјални ентитет. Своје дуалистичко разумевање човечје природе песнички субјект подробније излаже у завршном одељку истог циклуса:

Тело можемо изгубити у саобраћајној несрећи, за неколико секунди.  
Можемо притиском на окидач револвера, чашом мишомора.  
Заиста вам кажем: У ЖИВОТИЊУ СЕ НЕ МОЖЕМО ПОУЗДАТИ.  
Али душу не губимо муњевито.  
Душа се губи постепено – буктиња по буктиња.  
Душа се губи сунце по сунце (218).

Премда душа и тело за живота постоје или барем опстају у некаквој лабавој и непоузданој симбиози или заједници, њихови егзистенцијални ритмови су знатно другачији, као што се и по мери постојаности, али и степену блискости са језгром човечјег бића драматично разликују. Свршетак овоземаљског живота отуда у песничком универзуму Бранислава Петровића представља тренутак у којем се јасно открива која је димензија људске двострукости претежнија и трајнија, а која привремена и променљива, јер, како је субјект још у „Празнику на градилишту” наговестио:

Смрћу само коња мењаш –  
ето,  
такав си ти (2012а: 86).

Смер Петровићевог поетичког преображавања, који је, како нам песме збирке *О проклета да си улица Риге од Фере* показују, водио од, једноставно речено, опијености животним садржајима ка устрашености пред непојмљивим феноменом смрти, рефлектовао се и на ону способност којом је лирско сопство првих двеју збирки било темељно одређено – а то је моћ чуђења. Амалгам одушевљености и запитаности који се у субјектовој полетној и егзалтираној свести рађао при погледу на неке од сасвим елементарних стварносних појава, у новој збирци се преиначио у стишану и егзистенцијалном језом прожету замишљеност пред великим загонеткама човековог



постојања. Медитативно расположен и загладан у све оне људе који су под земљом послали кости, лирски глас друге песме циклуса „Предосећање будућности”, каже:

Где су они сада питаш као дете  
одговор не зна ни жар у твојем телу  
одговор не знају ни птице што лете  
да свију гнезда у тајном пределу (2012а: 186).

Дечја компонента песничког погледа на свет, која је у претходним збиркама пребивала у лакоћи и наивности субјективног чуђења, опстала је, како видимо, и у песмама књиге *О проклета да си улица Риге од Фере*, али као метафоричка ознака људске маленкости и епистемолошке недораслости пред тежином метафизичких питања. Овакве темељне, а у сазнајном смислу отрежњујуће метаморфозе лирског субјекта довеле су до демистификације и рашчаравања света:

Ни један мозак своја знања не зна –  
тајне запретане иза бледог чела –  
чаролија света, тица неопрезна,  
кроз очне је дупље амо излетела.  
Пред том чаролијом ко пред туђим чудом  
клечим да земља целива ми чело –  
како објаснити мени неразумном и лудом  
да то није туђе него моје дело! (2012а: 188).

Искусивши својеврсни сазнајни скок, лирски субјект оглашава своје новостечено уверење да чаролија није иманентно својство света, већ производ човековог ума, то јест заслуга оних тајновитих предела из људског чела. Поетска инстанца је тиме разорила једну своју велику детињу илузију, затим стварност лишила вредности које јој никад нису ни припадале, а човека узвисила над свим земаљским бићима и узнела у ред космичких тајни. У Петровићевој новој и на другачијој осећајности заснованој лирској визији још драстичнији преображај претрпеће дотад поетички нескривено привилеговани мотив рођења. Наиме, док је у *Моћи говора* и *Градилишту* рађање нове људске јединке приказивано као тријумф човекове стваралачке моћи, задивљујући чин и радосни догађај, у стиховима песме „Осећање будућности” из првог циклуса књиге *О проклета да си улица Риге од Фере*, као и у појединим фрагментима поеме „Бити ти”, рођењу ће, саобразно мрачнијим тоновима којима су ове лирске творевине прожете, бити приписан поразан и узнемирујући смисао строге метафизичке пресуде и казне.

Ненасловљена песма из циклуса „Предосећање будућности”, што отпочиње речима: „Сад више нема таме у коју нисам сишо по своје злато” (2012а: 190), посведочава нам да је процесом темељног стваралачког и сензибилитетског преображавања песник доспео до тачке у којој је постао опозитан својим ранијим поетичким уверењима, јер је стиховима поменутог поетског остварења, како запажа Александар Јерков, уместо некадашње „бескрајне *моћи говора* из тако назване збирке песама”, огласио потпуно „немоћ стваралачког бића” (2010: 232). Ослонивши се на метафорички прегнантну значењску основу народног предања о *тамном вилајету*, лирски субјект ће исповедно-меланхоличним тоном обелоданити трагично неповољан биланс властитог животног искуства и у неколико вештих поетских потеза предочити *анатомију* свог коначног песничкотворачког пораза. Оглашавајући се из граничне ситуације, у егзистенцијално одсудним тренуцима што непосредно претходе потпуном опустошењу стваралачког бића, лирски глас жели да дочара разлоге и размере властитог суноврата, те саопштава како му судбина протиче супротно интимним жељама и мимо

личних планова, јер се откривалачким жаром мотивисан силазак у таму претворио у бесконачан пад у провалију, а нада у изналагање злата изобличила у свест о властитој нагости и сиромаштву. Лишен свега драгог и блиског, а богатији за горки додир са непознатим и искуство сопствене погибије, субјект упире поглед ка симболичкој фигури љубави као једином преосталом идеалу и песму окончава речима: „Мени је најтеже љубави моја чиста – / мене у јатима напуштају речи” (2012а: 190).<sup>127</sup>

Још у песмама претходне збирке било је јасно да када год осети духовну немоћ пред егзистенцијалним и метафизичким питањима која га највише опседају, песнички субјект свој поглед, тражећи поуздано уточиште, извор утехе или тренутак заборавља, усмерава ка љубави, еротичности и лепоти. Искуство наречених задовољстава и у збирци *О проклета да си улица Риге од Фере* опстаје као једина противтежа меланхолично интонираној замишљености над тајнама човечјег постојања, те иако предосећање смрти подразумева предукус смрти, пољупци драге ипак успевају да разблаже егзистенцијалну горчину и обнове наду у могућност метафизички ведрог разрешења људске судбине:

Па кад сунце не зна шта ће учењаци  
шта мудраци стари шта ваздух шта воде  
пољупци су твоји најбољи предзнаци  
неке другачије и лепше слободе (2012а: 186).

Ауторефлексивним исказима из осмог фрагмента поеме „Бити ти”: „Ја сам из племена оних које презирем – из племена несрећника који не могу без љубави. Велико је наше племе. [...] Племена понесених који љубављу лече своје неизлечиве ране” (2012а: 212), песнички субјект је садржаје који су у претходним песмама испотиха били приписивани љубавном искуству кристалисао у експлицитно сазнање и уградио у темеље самодоживљаја.

Премда Петровићев лирски субјект незанемарљиву меру животне радости црпи из дискретно наговештеност и шаљивим алузијама евоцираног искуства телесних ужитака и путених сласти, неопходно је нагласити да чулна задовољства ипак нису оно што љубав чини јединим учинковитим начином људског опирања ништавилу, већ чињеница да у њој, с оне стране смисла и бесмисла, бића и небитића, наде и безнађа, обитава неприкосновено језгро стваралачке моћи:

Јесте ништавило све  
при – зна – јем  
и циља нема.  
Ни краја ни почетка. Ни наде ни  
безнађа.  
[...]

---

<sup>127</sup> Питајући се да ли је сликом субјекта којег напуштају речи песник желео да, тематизујући проблем неизрецивости, уобличи модернистички парадигматичну фигуру ћутања, Александар Јерков је, имајући у виду да „у време поетичке транзиције од позног модернизма ка ономе што следи, било у правцу даље радикализације, дакле неоавангарде, било у правцу постмодерног доба, није нимало лако остати свој”, закључио да призор онемелог поетског ствараоца не потиче „из најдубљих разлога везаних за нихилизам модерних времена”, јер основни циљ поезије Бранислава Петровића, упркос певању о немоћи речи, јесте „покушај да се открије један другачији тон и изађе из апорије модернизма” (2010: 232–233). Премда се не либи да у песничке творевине инкорпорира „читава репертоар метафизичких дилема и дијалог са другим песницима”, у средишту његове поетике, сматра овај књижевни тумач, пребива пре свега „напор обнове комуникације и приближавања поезије стварном, обичном, практичном животу и говорној фрази” (233).

Нек иду доврага смисо и бесмисо!  
И нада!  
И безнађе! –  
да није нас, љубљена,  
да није тебе,  
љубљена,  
давно би потонуле људске лађе.  
Посредовањем моје грубости,  
посредовањем твога срца,  
још ће,  
можда,  
неко,  
из НЕБИЋА у БИЋЕ да се укопрца (2012а: 234–235).

#### 4.5. Пројављивања божанске инстанце на стамнелом хоризонту Петровићеве поетске имагинације

Иако би се могло рећи да су божанске фигуре населиле просторе Петровићеве лирске имагинације још у збирци *Градилиште* – где су, изједначене с човеком и обележене људским манама, аутору послужиле као средство дочаравања једног фантазмагоријског и бурлескно неуравнотеженог света у чијим оквирима се с буком и треском сударају и гротескно сједињују бића што допиру из небеских, земаљских и подземних сфера постојања – на страницама књиге *О проклета да си улица Риге од Фере* Бог се пројављује у улози свеопштег творца према којем поетски субјект, свладан горчином питања о крајњим животним сврхама, мучен страхом од смрти и нестајања, а неретко заједљив и иронијско-потцењивачки расположен, успоставља сложен, променљив и прилично амбивалентан однос. Раздвојен, после смртног часа, од властитог тела, али остајући загладан како у свет из којег полако ишчезава тако и у сопствену лешину препуштену ветру, птицама и псима, песничко Ја прве нумерисане песме циклуса „Предосећање будућности” не зазива милост само за своју беживотну плот:

Милост за моје ноздрве и жвале  
милост за моје бубреге и јетру  
милост за моју лешину на ветру  
милост за моје наде посустале,

већ и за свирепу божанску инстанцу коју трагика људског живота и бол упризореног телесног растакања забављају: „Милост за бога који то дозволи / (како ли је њему кад га то забавља)” (2012а: 185). Тема смрти и страхотне слике труљења тела призвале су у Петровићев лирски свет Бога, али не као светли лик метафизичког избавитеља, већ као фигуру далеког, неразумљивог и етички спорног виновника космичког поретка. Међутим, осим ироничног и ниподаштавајућег става, субјект према божанској инстанци испољава и некакво зачудно осећање разумевања, мотивисан сазнањем о заједничком егзистенцијалном обележју – болу: „анђео мој драги са неба ми јавља / да је и бог човек – да и њега боли” (185). У наставку збирке, то јест почетним деоницама поеме „Бити ти”, песничко Ја ће са творцем света и господаром људских судбина успоставити динамичан супарнички однос пун нетрпељивости, антагонизма и притајеног презира:

Светиш ми се Господе.

Као какав мали загрижени зеленаш што памти невраћене дугове, тако ти, Господе, памтиш моје будуће трагедије, семе њихово. Памтиш, Господе. Памтиш, и право је. Али ти не кажњаваш живог човека, ти кажњаваш мој леш, Господине. Мој леш тако давно вечера птицама.

Ала сам ти подвалио, Господе! (2012а: 211),

али ће у завршном такту овог композиционог одељка изненада ублажити тон својих речи, одбацити наносе незатајиваних бунтовно-бласфемичних расположења, и готово покајнички скрушеним гласом заискати Божју милост:

Творче који си се својим твораштвом истински прославио – милости за моју упрљану душу.

Господе, милости за моју неизлечиву душу (2012а: 218).

Путања субјектовог, како видимо, несталног и колебљивог, али увек снажног и готово узаврелог доживљаја метафизичких инстанци, која се кривудајући распостире песмама ове збирке, подударна је заправо стази што је песника од шездесетих година до краја живота постепено удаљавала од младалачких материјалистичко-комунистичких, интернационалистичких и следствено томе атеистичких ставова, и проводећи га кроз различите етапе духовног развоја, све израженије приклањала гледиштима најпре умереног теизма, а потом и православног хришћанства.

Устврдивши у интервјуу из 1969. године да је поезију немогуће дефинисати, јер смртни људи не могу одговорити „на питања чије одговоре знају само богови”, новинар је Бранислава Петровића директно упитао: „Шта је твоја религија?”, на шта му је песник кратко узвратио: „Ја верујем искључиво у стваралачке силе света, у твораштво воде, земље и ваздуха” (1969: 4). Иако су временом његова поетизована материјалистичка становишта слабила, вера се није ни брзо ни лако учвршћивала у песниковом духу. Разговарајући са Слободаном Зубановићем и Михајлом Пантићем, Бранислав Петровић је свој колебљив и снажном скепсом прожет приступ метафизичким проблемима описао следећим речима: „И ја верујем, како рече Десанка Максимовић, али кад бисмо се зезали. Верујем, а не верујем. Сумњам и у очигледно. Шкодиле су ми књиге, дружење с мудрацима (ђаволима), наругао ми се телескоп, подсмехнуо микроскоп” (1992: 177). Међутим, у колумнама објављеним у *НИН*-у 1992. године, попут „Духа” или „Молитве”, аутор *Моћи говора* оглашавао се са позиција својеврсног космополитски надахнутог теизма, који уважава различите вероисповести, али индивидуални однос према Богу не жели да ограничи ниједним професионалним опредељењем:

Добар хришћанин не налази себе и своје богоумље само у хришћанској вери, муслиман који се не уме помолити хришћанском храму није разумео своју веру. Паганско светилиште и будистички храм од исте су духовне грађе.

[...]

Свака је молитва Господу нашем, створитељу свега, „генијалној еуфорији”, мила и души пријемчива.

И католичка, строга, под ледним сводовима катедрале.

И молитва утеклог са ломаче.

И православна, налик паганској, уз ракију нашег срца.

И лелек себра кога су крвнички ишибали.

И муслиманска, дозивајућа, на витким минаретима, и на коленима, уз жубор шедрвана.

И оног, с коца, на царевој ћуприји (2018: 446, 451).

Иако се поткрај века, у „Беседи о песми”, изговореној у трпезарији манастира Жиче приликом уручења Жичке хрисовуље, аутор *Градилишта* најпре одрекао свог деценијског уверења да песник представља истинског ствараоца којем је дато да се надмеће са творачким силама света, а потом и, откривајући божанску милост у темељима естетски постигнутих лепота, определио за у тој прилици пригодну идеју да је поезија Бог (в. 1999: 240), у тексту објављеном 2001. године под насловом „Милениј, секунд”, Бранислав Петровић ће, позивајући се на учење владике Николаја Велимировића и преузимајући тон и лексику црквене беседе, указати да се бесмртност иманентна људском бићу може остварити само „кроз Господа Исуса Христа, кроз тајну његовог рођења и тајну његовог ускрснућа” (2018: 445). Како видимо, у целокупном литерарном опусу, сачињеном од поезије, новинских текстова, колумни и беседа, Бог је различито третирана, али вечито присутна инстанца која се – без обзира на то да ли је оспоравана, цинично исмевана, препознавана у лепоти, хваљена због твораштва или прослављана као извор спасења – на међусобно диспаратне, мада увек темељне начине утискивала у песников поглед на свет и рефлектовала у његовом схватању не само природе књижевне уметности, већ и уопште смисла људског стваралаштва.

#### 4.6. „Освајање Аустралије”: *непредвидљиви су путеви човечји!*

Након циклуса „Читајући Катула”, „Револверских шала” и „Другог дела револверских шала”, у којима песнички субјект – користећи се разговорно-колоквијалним тоном, слободним стихом, незауздатим ритмом и еруптивном речитошћу којој се повремено отме и понеки вулгаризам – обнавља хуморно расположење и ведрину виталистичког доживљаја љубави, следи најпре троделна поема „Освајање Аустралије”, а касније и „Прилог за европску историју”, у чијим стиховима Петровић тематски поново урања у тамна обзорја смрти. Мотив свршетка живота овога пута није третиран као велика тајна људског постојања и неизоставна грађа поетскофилозофских медитација, већ је приказиван у оквирима свирепих и често натуралистички стилизованих призора убијања, паклених слика великих разарања и колективних похода обешчовечених људи што својим страсним поривом за бесомучним уништавањем свега доброг, лепог и смисленог злочиначке подухвате претварају гротескни пир, демонску разоноду и карневал зла. Петровић је тиме наставио тематско-мотивску линију започету сликама ратних бестијалности описаних у „Песми јапанског војсковође”, која се у збирци *О проклета да си улица Риге од Фере* није само продужила, већ и, дајући упечатљиве уметничке плодове прожете некаквим тамним узбуђењем и трепетом дубоке духовне узрујаности, структурно разгранала и поетички усложнила.

На подлози силовитог и бруталног, али историјски неконтекстуализованог војног запоседања простора новог континента, у изражајно хетерогеним целинама „Освајања Аустралије”, песнички субјект је, допуштајући распламсалој имагинацији да се слободно шири у разним правцима, разастирао упечатљиве призоре ништавила: „Тотааална пустош пева: / ту чак ни болест не успева”, спрезао суптилне алузивне везе са библијским описом апокалипсе: „Немушта труба саопштава крај”, а продирање свепотирућих сила у свет дочаравао неколиким сведеним, бурлескно стилизованим, поетсконаративним потезима, чијом је гротескном и на моменте црнхуморном

садржином побуђивао асоцијације на зачудне и узнемирујуће сцене Бројгеловог „Тријумфа смрти”:

Смрт је ушла у вашу чудесну грађевину,  
у вашу престоницу у којој голуб гуче!  
[...]  
Ено смрти са својим слепим диригентом,  
у балској хаљини,  
са ватрогасним хором!  
О како јој се белци коњи над пустињом пропињу! (2012а: 248, 251).

Завршним двадесет четвртим поетским сегментом, Петровић је – поентиранујући прву етапу „Освајања Аустралије” и певајући: *непредвидљиви су путеви човечји!* – предочио изопачени лик човечанства које се у толикој мери удаљило од властите, богомдане суштине, да га ни сам Господ више не препознаје:

Творац обилази своје поноре  
и сунце му је буктиња.  
Кад ступи у предео човека  
има шта и да види:  
ништа није као што је предвидео,  
ништа није као што је оставио (2012: 256).

Бесмисленост освајачких похода огољена је, пак, семантичком прегнантношћу почетних стихова „Друге етапе”, који упризорују час колективног војничког суочавања са поражавајућим сазнањем да је оно што се ратом у спољашњем свету задобије несамерљиво мање од онога што се злочинством у унутрашњој стварности изгуби: „Сад кад су жуђене пејсаже заузеле, / освајачи тек сад не знају шта су хтели. // Њихове празне главе кроз узбуркано време језде” (2012а: 258). Свладани коначним осећањем промашености и празнине, освајачи се раскривају као скупина несрећних и безнадежних људи трагично упрегнутих у јарам властитих илузија, којима субјект, цинично се ругајући, срдечно честита: „Преварени, / нека су вам срећне угашене звезде” (258).

#### **4.7. „Весели, сулуди ужас” – Петровићеви песнички прилози за историјски портрет античовека**

Од тренутка објављивања па све до данашњих дана, „Прилог за европску историју (из дневника)” и „Добровољни прилог за националну историју” изазивали су, више него било које друго Петровићево лирско остварење, убедљиво највећу пажњу књижевне критике. Осим чињенице да је реч о уметнички изразито успешним поемама, чији стихови обилују продорним поетским сликама и исказима високе естетске провокативности, разлози због којих су ова дела привлачила многе тумаче књижевности леже и у томе што се њихова деликатна садржина, посредством суптилне литерарне артикулације, дотиче читалачки веома примамљивих области што припадају не само националној и европској историји, већ и идеологији, па и политици.

Штампане једна уз другу, поеме „Освајање Аустралије”, „Добровољни прилог за националну историју” и „Прилог за европску историју” сачињавају, како Јован Делић истиче, својеврсни историјски триптих, у којем је Бранислав Петровић, предочавајући сцене „веселог, сулудог ужаса”, обелоданио властиту лирску визију људске, војним

сукобима презасићене повести (2019б: 27). Пишући „Прилог за европску историју” песник није, дакле, мислио „на неку заједничку европску војску у данашњем смислу ријечи, већ је универзализовао европско ратно историјско искуство” (Делић 2019б: 33). Петровићеве песме, разуме се, ступају у дијалог са прошлим временима, али то није, сматра Гојко Божовић, „једноставан дијалог, нити је то обична историја”, јер песничка инстанца „не приповеда званичну и канонизовану историју, нити таква историја представља коректив његовог песничког гласа”, већ се опредељује за „критички модус и пародијско-хуморни третман” (2019: 119). Наречена поема стога од почетка до краја, закључиће Божовић, „протиче као митопеја” која се тек на симболичкој равни може довести у везу са историјским искуством Европе (121). Премда су неименоване хорде војника упадљиво лишене културноисторијске конкретизације, Никола Маринковић подвлачи да би на нивоу представљених фигура ваљало препознати „каталог људских ликова и простора чија симболичка вредност функционише као синегдоха хуманитета: старац, учитељ, свештеник, ђаци, школа, црква, градови”, то јест уочити корпус сугестивних призора – додатно проширених христоликом појавом детета са јагњетом у наручју и мотивом бремените жене налик Богородици – којим је песник мапирао елементе што „могу чинити редуковану слику европске културе” (2019а: 168).

У бројгеловски демонизованом свету „Прилога за европску историју” (в. Пијановић 2012: 196) песник, с једне стране, описује „поход неке неидентификоване поворке, која, где год да стигне, шири ужас и смрт” (Симовић 2008б: 552), а са друге, хладнокрвним и прецизним пописивањем обиља разноврсних злочина – „као да пише извештај а не песму” (552) – огољује „ззорну повезаност насиља и уживања” (Коруновић 2017: 211). Упоредивши апокалиптичне слике ове песме са тематски сродном збирком *Шлемови* (1967) Љубомира Симовића, Никола Маринковић је истакао да оба песничка текста одликују поступци натуралистичке стилизације и радикално негативно обликовање ратних подухвата, „с том разликом што је глас из Симовићевих шлемова глас поражених, односно оних који су у ратном метежу страдали, док, у тежњи са сличним антиратним ефектом, Петровић глас лирског субјекта додељује оним који чине злочин” (2019а: 170).

Идући трагом Маринковићевих интерпретативних запажања, ваљало би истаћи и то да су гротескно упризорене грозоте војних попришта Петровићу служиле пре свега као поткрепљење својеврсних антрополошких закључака о основним својствима и манифестативним облицима зла настањеног у људском бићу, док су Симовићу користиле за сликовито иронизовање пропагандистички инструментализованих појмова попут победе, слободе, родне груде или завичаја, али и помало наивно наглашавање моралне супериорности властитих, прилично поједностављених, пацифистичких гледишта. Отуда се логичним чини то што, желећи да демаскира злу коб политичко-манипулативних реторичких средстава, Симовић промашености и бесмислености ратних метежа супротставља опозитне вредности приватно-интимистичког животног искуства: спокој кућног окриља, милину еротских доживљаја, радост кафанских гозби и једноставну лепоту домаћих трпеза, као што нас не чуди ни то што Петровић, заокупљен сложеном и амбивалентном природом човека, након упечатљивих призора посуновраћене људскости, завршним катреном побуђује наду у могућност наглог моралног преображаја озверених појединаца, односно катарзе подстакнуте часом

изненадног, али истинског суочавања са понорном дубином властите етичке и егзистенцијалне деградираности.<sup>128</sup>

„Прилогом за европску историју” упризорено је, дакле, злочиначко путоштво је безумника, осликан брутални крвнички поход мотивисан не само патолошком жудњом за убијањем већ и неутаживом жељом за потирањем свега људског, али и установљен песников антитетички однос према дотадашњем третману људске природе. Наиме, значењски спектар Петровићевог певања о човеку оваквим је *прилогом* усложњен новом, контрастном димензијом и обогаћен мрачним тоналитетом, чиме се евидентим указало разастирање низа семантички противречних путања унутар песниковог опуса: од апотеозе човека до негације човечности; од очовеченог универзума до антиљудског света; од кључева бесмртности до кључева тамнице;<sup>129</sup> од понорне осећајности изазване метафизичким рефлексима до бездана отвореног урушавањем хуманистичког мита о човеку; од уживања у лепоти и стваралачкој потентности љубавног чина до патолошке угодности при оргијастичком разарању људскости; и на концу, од „Прве песме човекове” до „Прилога” који бисмо на основу наведених антитеза могли назвати „Првом песмом античовека”.

Двадесетим катреном ове поеме утврђене су вредносне координате поретка лишеног хуманитета, у чијем се средишту налази античовек:

За нама неразуман лелек недостојних  
испред нас циљеви узвишени  
изнад Звер која нас води  
путевима Господњим (2012а: 270).

Међутим, „Европским прилогом” дочарани људски пад је, чини се, исувише дубок да би свету Петровићеве песме пристајала ознака дехуманизованости, будући да је духовно изопачење несумњиво достигло размере антихуманизма – нихилистички надахнутог процеса који не тежи само оспоравању, већ и апсолутној негацији човека. Зверска природа трансцендентне инстанце указује да је античовечност попримила облик и размере бестијализма, који према Николају Берђајеву представља пород ратне крви, варварство унутар рафиниране цивилизације, негацију вредности људске личности и саосећања према човековој судбини, чиме се одликује царство не само фактичке већ и принципијелне нељудскости (в. 2006: 18–19). За разлику од војног похода описаног стиховима „Освајања Аустралије”, који се у почетним деоницама „Друге етапе” указао као испразан и бесмислен, кретање дијаболичне хорде опеване строфама „Прилога за европску историју” одређено је јасним и конкретним циљем: „имали смо задатак да нас по злу запамте / народи које посетимо” (2012а: 269). Истичући да наречене ђаволске намере нису ни немотивисане ни случајне, јер проистичу „из ’узвишених циљева’, из ’виших интереса’, ’из државног разлога’, из ’најбољих намера’, ’из чврсте вере’ у бољу

---

<sup>128</sup> Док је, интерпретирајући завршни, недовољно мотивисан и отуда уметнички не сасвим убедљив катрен „Прилога за европску историју” (в. Павковић 1999: 219–220), Тиодор Росић указао да се Петровићева финална поента може односити како на „лицемерје човека-звери”, тако и „на став да је човек, ма шта чинио, ма ко био, у својој суштини, добро биће” (1988: 149), критичари попут Јована Делића, Гојка Божовића и Ђорђа Деспића сагласни су у уверењу да завршна реч песме представља израз ауторове последње наде у катарзично прочишћење и оптимистички излаз човека из историје бешчашћа (Делић 2019б: 37; Божовић 2019: 122; Деспић 2019: 64).

<sup>129</sup> Почетни стихови „Прилога” гласе: „Оријентисали смо се према звездама / водиле нас трубе и кључеви тамница” (2012а: 268, курзив Н. К.).



и светлију будућност зарад које су сва средства оправдана, а сви греси и злочини опроштени”, Гојко Божовић у завршници тумачења ове песме закључује да је историја насиља „неодвојива од једнако дуге историје великих прича којима се насиље оправдава и нормализује, што га самим тим чини саставним делом цивилизацијског искуства” (2019: 122).

Поворка бестијализованих крвника разара пред собом све што је живо, а са нарочитим жаром первертираног задовољства сатире доброту и унакажава невиност. Постоје, међутим, и елементи човечје телесности са којима колективни субјект при сусрету не успоставља ништитељски, већ хармоничан и уједињујући однос:

Наиђосмо на људско око  
ослобођено од очне дупље човекове  
умисмо се његовим погледима  
и кретосмо даље  
Наиђосмо на људску руку  
ослобођену недостојног  
та рука нас је ко сестра миловала  
и махала нам при поласку  
[...]  
Наиђосмо на дојку дојиље  
коју су одсекле наше претходнице  
клекосмо и написмо се млека понуђеног  
и настависмо окрепљени (Петровић 2012 а: 271–272).

Како видимо, античовек се егзистенцијално прожима са разједињеном, обесмишљеном, те стога рашчовеченом плоти, са деловима насилно издвојеним из целине, са партикулама лишеним припадности надређеном поретку. Дакле, ишчезнућем хуманости, са позорнице света се повукао и целовит, изнутра центриран и духовно усредсређен људски лик, па се на упражњеном месту пројавила нихилистичка сенка његовог озвереног брата – античовек.

Лирска имагинација Бранислава Петровића је, дакле, од раних до позних поетских објава доследно осликавала сложену природу човечјег образа, како апологетским тоновима, потезима непатворене зачуђености и бојама апотеозе тако и крупним контрастним наносима тамних расположења, дрхтавим нијансама метафизичких неспокоја и туробним колоритом безнадежности. Отуда се пред читаочевим оком у титравом сјају противречности помаља целовит лирски портрет људскости, истовремено обасјан светлином емпатијске осећајности и осенчен тмином прекора.

Говорећи једном приликом о људском удесу песника, Бранислав Петровић је истакао:

Удесило му се да га бог остави (због његова смртна сагрешења), удесило му се да је двоножац, да има разум, мудре руке, да је сисар, месождер, да је неспокојник, путник и ловац, спадало и знатижељник, конструктор и деструктивац, да је мимо све живе створове сујетан и амбициозан, егоистичан и похлепан, да је намћор и злопамтило, пуштахија и кучкин син, да не зна шта хоће, али то што не зна шта хоће одједном, удесило му се да је мимо све створове свестан своје смрти и узалудности свих својих напора (Зубановић, Пантић 1992: 172–173).

Осим што сабирају биолошке одлике и духовне зебње човека, нижу његова непочинства и славе страдалничко кретање грозницом живота, једном речју, набрајају

загонетке и парадоксе постојања, ови редови могу се читати и као потези имплицитног исцртавања поетичког аутопортрета, јер су кратким аналитичким засеком у ткиво људске природе истовремено издвојена, угрубо посматрано, сва чворна места Петровићеве песничке антропологије. У наглим сменама хладних и топлих тонова – који се сударима не измирују, већ тензијом супротстављања одржавају дијалектички однос – пред нама се пројављује слика човека чији је каталог мана и недостатака надсводњен духом песниковог самопрепознавања и зрачењем устрајних симпатија. Уместо оправдано оштрог и морално осуђујућег погледа ка опеваним изопачењима људске природе, на песниковом духовном хоризонту истрајно опстаје и упорно одолева неугасиви пламен некаквог безусловног и готово пркосног човекољубља.

На овом месту је стога подесно запитати се да ли је у окриље колективног лирског гласа обзнањеног „Прилогом за европску историју” Бранислав Петровић увео само оне који су делима већ посведочили злочиначку димензију властите природе, или смо под капом нареченог мноштва, заједно са песником, смештени и сви *ми*? Ђорђе Деспић, рецимо, потврђује да посезањем за првим лицем множине „мотиви злодела добијају колективно обележје, представљајући се не као појединачни ексцеси већ као опредељење једне заједнице” (2019: 64), али тиме питање ко озлоглашену групацију сачињава и даље остаје неразрешено. Одговор на ову интерпретативну недоумицу могао би се потражити у редовима Петровићевих колумни, које су песнику неретко служиле да појединим лирским преокупацијама – попут рата, историјског искуства и људског зла – пружи могућност делимичне прозно-есејистичке разраде.

Желећи да образложи због чега му Крагујевац, „као какав злодух”, не дозвољава да заборави „сопствену, људску, европску историју”, Петровић је колумну објављену 1967. године у листу *Младост*, отворио уверењем да се, без обзира на то шта нам срце каже, „морамо идентификовати са својим братством, људским”, јер су наши „сви поразни човекови, све победе, падови и узлети, ми смо и најмонструознији злочинци и најнежнији љубавници, у исти мах” (2018: 137). Међутим, супротставивши изложеном ставу потресно сећање на немачке официре који су једног златног октобарског јутра прво дозволили „мале, чупаве и мусаве крагујевачке чистаче ципела” да им изгланцају војничке чизме, а онда им, по обављеном послу, уместо марком, хлебом или нечим другим, платили метком, поколебани аутор је текст завршио речима:

Сад само могу да се питам – можемо ли се (смемо ли) идентификовати и с њима, тим официрима? Ох, прејасно осећам да ће ми можда и живот минути, на ово питање нећу умети да одговорим. Сувише су замршени путеви господњи, а још су, веровати ми, замршенији путеви човекови (138).

Не престајући да трага у себи за одговором на ову етичку дилему, Петровић ће се три године након објављивања збирке *О проклета да си улица Риге од Фере*, у интервјуу за часопис *Одзиви*, супротставити једностраној љубави такозваних хуманиста, која је „упућена само на оно што је добро у човеку, а против зла је, човековог”, а затим истаћи да властиту припадност човечанству не види „само у остварењима Хомера, Дантеа, Толстоја, Микеланђела, Баха, Бетовена, Ајнштајна, Менделјејева, Његоша, него и у делима (без наводника) Џингис Кана, Александра Македонског, Нерона, Наполеона, Хитлера”, јер му се – након што је „са непуних пет година, гледао стрељање оца из наручја мајке” – као једини излаз указала „љубав и према жртвама и према целатима” (1973: 37). Своје безусловно алтруистичко опредељење песник ће у наставку разговора покушати да, позивајући се на Хераклита, Хегела, Његоша и Достојевског, додатно

поткрепи идејом да је живот непрестана борба супротности, а човек „оно што се опире категоризацијама” (37).

Сагледана из перспективе рефлексивно интонираних новинских исказа о инхерентној противречности човечје природе, песникова одлука да лирски глас „Прилога европској историји” уобличи другим лицем можине, могла би се разумети као израз Петровићеве истанчане егзистенцијалне моћи или пак алтруистичким уверењима мотивисане жеље да, спајајући трезвеност и саосећајност, успостави духовну резонанцу како са оним што је ниско и зло, тако и са оним што је узвишено и племенито у људском бићу, те да се на тај, болан и самоотрежњујући начин, приближи познању целовитије истине о највећој космичкој тајни – човеку.

#### 4.8. Цареви и себри – детронизација националних митова

„Добровољним прилогом за националну историју” Бранислав Петровић је „изванредно успјело травестирао српску историју оставивши узоран примјер пародије и травестије прожете иронијом и црним хумором” (Делић 2019б: 32). Приказујући Душана не као војсковођу и моћног цара него свирепог и сујетног мучитеља себра Луке, називајући кнеза Лазара „слугом неким” што окупља народ „неук, несрећан и храбар”, и одузимајући Обилићевом подвигу ореол херојског чина, песник „детронизује основне националне митове, док историјске фигуре из националног мита преводи у поље обичних људских страсти и слабости” (Божовић 2019: 120), затим депатетизује и карневализује националну прошлост (Аврамовић 2012: 442), и тако пародира моду „наших песника да певају о старој слави наше властеле и да се заносе сјајем њихових оклопа и оружја” (Јеремић 1976: 47–48).

Разарањем узвишених представа „о славној средњовековној историји”, Бранислав Петровић постаје, сматра Делић, „веома близак Милошу Црњанском и ’Видовданским песмама’ из *Лирике Итаке*” (2019б: 30). Међутим, за разлику од других модерних песника који су „често деконструисали епске теме и националне митове модерним песничким средствима”, аутор „Добровољног прилога” употребљава управо „епски десетерац као средство модерне поезије помоћу којег доводи у питање митско, епско и канонизовано разумевање историје” (Божовић 2019: 121), и на тај начин ревалоризује „културно-идеолошки код ’уписан’ у ту познату врсту стиха” (Коруновић 2017: 211).

Једина ствар „коју у овом поступку снижавања и извртања” песник не само што не обезвређује, већ је и у извесном смислу глорификује јесте, како тврди Марко Аврамовић, „наше песничко наслеђе” (2012: 442), које је у десетом катрену песме оваплоћено ступањем Филипа Вишњића на лирску позорницу: „Неки Вишњић, после много лета, / у невиду своје сунце нађе, / и рече му: БУДИ ВОДИЧ СВЕТА! / И гле: Сунце не уме да зађе!” (2012а: 265). У чудесном и готово божанском гесту слепог певача указује се, примећује Божовић, „карактеристична вера Бранислава Петровића, посебно упечатљива у његовим стиховима из ране и средње фазе, у ’моћ говора’ и у снагу стваралачког чина” (2019: 120).

Четири године пре него што ће на страницама *Књижевних новина* први пут објавити „Добротворни прилог за националну историју”, песник ће у дискусији вођеној

у *Видицима* 1962. године на тему односа „Одговорности и традиције”, образложити своја гледишта о схватању и злоупотреби митова. Садржином Петровићевог полемички интонираног излагања као да су унапред предочени разлози због којих ће у поменутој песми крупни повесни догађаји српског народа, који немају само историјски значај већ их краси и аура митско-херојског подвижништва, бити најпре лишавани патоса врхунске врлине и сјаја људске изузетности, а потом поступцима иронизације свођени у одвећ приземну раван пуког политичко-прагматичког смисла.

Притиснут вековима ропства, народ је, сматра песник, „из тог мрачног стања морао да идеализује ту прошлост да би створио свој мит”, па је Лазар постао „оличење мудрости, оличење државничке памети” (1962: 3). Међутим, наставља аутор залазећи у баналан, припрост и игнорантски начин говора о прошлости:

чињеница је, и списи постоје, да су Дубровчани нудили цару Лазару топове да сачека Турке на Косову. То би сасвим изменило европску историју, јер Турци нису имали топове. Цар Лазар је рекао: ма шта ће нам, ми смо јачи од тих азијата! И није узео топове које је добијао за јефтине паре (3).

Критикујући површан и адорантски однос Срба према Душановом царству, Петровић у даљем току излагања упозорава да ће се у будућности, када неки дух буде објединио, сажео и анализирао општу људску историју (да ли се можда оваквим амбицијама песник водио састављајући „Добровољни прилог за националну историју”?) установити „да је у Душаново доба у земљи званој Србија владао страшан хаос и страшна пометња, страшна неправда и да је то био један страшно нечовечан режим” (3).

Да ово прилично упрошћено и на тренутке цинично схватање порекла националних митова и њихове историјске улоге у судбини народа происходи из наивних младалачких космополитско-интернационалистичких заноса, потврђује завршница ауторовог дискусионог реферата:

Више је смешно рећи – Ја сам Србин. Један пораз неког корејског народа, једну страшну погибију, један хаос ја могу да посматрам исто као погибију Срба на Косову, као погибију Хрвата тамо негде на Винодолу, или Француза на Ватерлоу, итд. Значи да се осећам као *homo sapiens*, као људско биће а не као Србин. Ја рецимо са ризиком да будем исмејан могу да изјавим овде да ми титула Србин ништа не значи, али ми много значи да је тај народ у коме сам ја рођен направио „Зидање Скадра на Бојани”, „Иво Сенковић и ага од Рибника” (3).<sup>130</sup>

Жеља за демистификацијом идеализованих представа о српској средњовековној прошлости остаће, међутим, трајно усађена у стваралачку свест Бранислава Петровића, те ће и три и по деценије након расправе у *Видицима*, у серији текстова објављених у НИИ-у 1998. године под индикативним насловом „Издаја”, песник поновити нека од основних гледишта на којима почива „Добровољни прилог за националну историју”:

У свести поробљеног народа (не само у свести генијалних народних песника и певача) царство Немањића, златно доба српског постојања, умногоме је идеализовано. Певач иде

---

<sup>130</sup> Песниковом олаком одрицању од националног идентитета будућност ће се иронијски подсмехнути поткрај века, када под утицајем злокобног развоја историјских догађаја, а поводом бомби којима је 1999. године Србија била засута, Бранислав Петровић у *НИИ-у*, супротно некадашњим интернационалистичко-космополитским уверењима, буде написао: „Није ми тешко што сам Србин, то ми чак улива и оптимизам. Али ми је мука што сам човек: у овим данима (и ноћима) великог људског посрнућа најтеже је бити човек” (1999а: 49).

од храма до храма и свуда где се народ окупља: он пева о великом, златном царству, јер народ то воли да слуша. Као што дечак идеализује ујака, макар он био пјанчура, пробисвет, лажац и преварант (2018: 189).

Редукујући сложени сплет мотивацијских чинилаца који карактеришу однос између народног певача и слушалаца на приземне оквире популистичког интереса, песник као да превиђа или намерно заборавља да се у српским народним епским песмама пева о јунаштву и моралним врхунцима и онда када их не постиже Србин, те да посредније никакав национални ексклузивизам нити народњачка самоидеализација, већ колико традиционалан толико и универзалан начин да се у метежним временима и бурним епохама очувају колективни етос и народни идентитет.

Премда су, како видимо, Петровићеви књижевни и културноисторијски погледи подложни различитим критичким примедбама, за српску поезију и песников стваралачки лик много је значајнија чињеница да степен естетске успешности „Добровољног прилога за националну историју” надалеко превазилази вредност идеолошких уверења из којих је проистекао.

## 5. Предосећање будућности – ковитлаци песничке судбине

### 5.1. Критичка рецепција нове песничке збирке

Четврту збирку песама, под насловом *Предосећање будућности*, Бранислав Петровић је објавио 1973. године, у време када је, будући на врхунцу своје поетске славе и популарности, служио за „најчитанијег и најслушанијег савременог југословенског песника” (Стојичић 1973: 102). Према су поједини критичари сматрали да новом књигом песник остаје „доследан једном већ раније оцртаном профилу свог песништва” (Микић 1974: 10), други тумачи су, напротив, изразили интерпретативно уверење да је, у поређењу са ауторовим пређашњим лирским објавама, збирка *Предосећање будућности* „комплекснија, дубља, [...] стилски и лексички компактнија, мудрија у трагању, далекосежнија у налажењу” (Марковић 1973: 515), јер је, запазиће Вук Крњевић, некадашњу „понесеност, лакокрилост досјетке, анегдотичност и разиграност” Петровић заменио „опором искреношћу непосредног обраћања, умнијом асоцијацијом, изоштренијом сликом и стегнутијом говорном фразом, не губећи при том моћ присног и инацијског говора” (1974: 4).

Истичући да је освајање нових поетичких валера текло постепено, јер је и у „најрадикалнијим преображајима свог песничког израза” Петровић остајао „бар делимично веран одликама карактеристичним већ за прву збирку *Моћ говора*”, Иван Шоп у песниковом стваралачком развоју уочава најпре тежњу да се наноси надреалистичке изражајности превазиђу комуникативним лирским проседеом, а естрадни тон надмаши различитим видовима поетске комике, а затим и путању која је, начелно гледано, водила од поетског хумора ка елегичном лиризму (1973: 7). Не прећутавши негативан утисак о Петровићевим повременим падовима у „дешператерску позу” и вербалне клишее, Богдан А. Поповић је указао на амбивалентну поетичку природу књиге *Предосећања будућности*, која читаоца привлачи „језичком атрактивношћу” и привидно ноншалантним односом према великим животним питањима, али га потом неосетно увлачи у мрежу озбиљних историјских, политичких, филозофских и поетских значења (в. 1973а: 46). Аналитички фокусиран на чиниоце извесне подвостручености Петровићевог лирског изражавања, Љубисав Станојевић је истакао ауторово настојање да романтичарско-исповедне и на сентименталној осећајности засноване боемске заносе стилски ублажи и депатетизује употребом не само једноставнијих и природнијих, већ грубљих и сировијих облика језичке артикулације (1974: 130). Руковођен сличним естетским доживљајем, и Миливоје Марковић је у Браниславу Петровићу препознао поетичко двојство песника који „уме да буде мекан и топао, нежан и разбољен, добродушан и добричина”, али и да створи „горку и циничну, псовачку и лакрдијашку” песму „сву од једа и уједа” (1973: 516).

Ваљало би истаћи и то да је текућа критика посебну пажњу посветила поетичкој сложености и значењској вишеслојности Петровићевог лирског хумора. Тако је, рецимо, Милан Комненић – који се десетак година раније поводом збирке *Градилиште* жестоко обрушио на песника, тврдећи да се његов егзибиционистички, забављачко-козерски смех никада неће одмаћи даље од дневног, репортерско-жаргонског ћеретања (в. 1964а: 1167) – указао да „хумор и пошалица, између заноса и бурлеске”, творцу *Предосећања будућности* служе да „спасе и заштите нешто дубље, основније и крхкије: известан укусу за јад живљења, известан смисао за уочавање ’сивога тоналитета’ у коме таворе наше

брижно чуване вредности” (1973: 14). Идући делимично трагом Комненићевог тумачења и разликујући комедијантски од својеврсног протективно-виталистичког смеха, Вук Крњевић је, с једне стране, нагласио да песникова све израженија негативна егзистенцијална искуства, као што су унутрашња „расцијепљеност и осјећање несавршенства свијета и живота”, чине забављачки тип комике „скоро излишним”, док је, с друге стране, потцртао Петровићеву моћ да „инацијски шашавим, алогичним” хумором, и то у име „неприкосновености самог феномена људског живота”, ефектно одговори на сваки ударац који му задају људи или упути судбина (1974: 4).

Песникова склоност да песме уобличава у форми апострофе, и да са адресатима којима упућује своју реторички стилизовану реч ствара непосредан и присан, често другарски, а каткад и фамилијаран однос, не само што је изазивала позорност књижевних критичара, већ их је и наводила на прилично различите интерпретативне закључке и вредносно диспаратне естетске оцене. Вечито отворена ка „саговорнику и свету”, Петровићева песма, сматра Радивоје Микић, ословљавањем обележава нечију присутност, те на тај начин, указујући се као реторички врло комплексна, „иступа као глас људског заједништва” (1974: 10). Супротстављајући се тумачима који Петровићеву „естрадну усмјеност у исказу желе да означе као потребу за одвећ разуђеном комуникацијом”, Вук Крњевић је изнео запажање да глас песничког субјекта више краси интонација „непосредног обраћања појединцу” него „одрешитост обраћања маси, већем броју људи” (1974: 4). За разлику од претходна два критичара, Слободан Ж. Ракић је, заузевши књижевнокритички изузетно негативан став наспрам нове Петровићеве збирке, устврдио да песникова честа обраћања другоме, иако срачуната да буду дубока и продорна, испадају насртљива и неспонтана, те као истрошени и неуверљиви лирски поступци не заслужују да буду део песничких творевина (1974: 135).

Премда је збирка *Предосећање будућности* наишла на махом позитиван критички пријем, њени се тумачи нису устручавали да песнику упуте и понеку мање или више оштру примедбу. Некада немилосрдни критичар Петровићевог поетског стваралаштва, Милан Комненић се овога пута огласио благим и сасвим добронамерним интерпретативним тоном, те је садржину својих естетских приговора заоденуо у ненаметљиво и донекле неодређено запажање да би аутор требало „да успостави више мере у овом безмерју које је плодно али и заводно” (1973: 14). На сличан начин је и Миливоје Марковић, признајући да *Предосећање будућности* представља „леп тренутак наше савремене поезије”, замерио песнику преопширност књиге и недовољну строгост при избору песама (1973: 516), као што је и Љубисав Станојевић нагласио да се Бранислав Петровић још једном „потврдио као снажна, талентована, инвентивна поетска личност”, иако се у његовој новој збирци могу уочити „многе неравнине, намерне или ненамерне мањкавости у стилу, изразу и језику”, као и „недостатак јасније изграђеног система” (1974: 133).

Једини нескривено оштар и готово у целини негативно интониран књижевни приказ *Предосећања будућности* проистекао је из пера Слободана Ж. Ракића, који се, реагујући на чињеницу да је награда „Бранко Миљковић” те године додељена Браниславу Петровићу, својски потрудио да – наводно не желећи да оспори одлуку жирија – укаже не само на слабости одликованог песничког дела, већ и на естетске недостатке песниковог целокупног стваралаштва. Збирку *Предосећање будућности*, према мишљењу овог критичара, одликују „празне целине, местимично изразита слабост стихова и ласцивне сцене”, док поетски искази попут „Да се зна да нисам им’о родитеље” не би смели бити допуштени „овом и оваквом песнику”, јер представљају

„жаргон споменарских искра које у сентименталне пролећне дане негују заљубљени гимназијалци” (1974: 134, 137). Након изречених оптужби за понављања сличних стихова, неуједначен квалитет објављених збирки и различите врсте мисаоних контрадикторности, Ракић је признао да је Петровићу успело да стилску недотераност стваралачки преиначи у „аутентичну лаганост поетске једноставности”, али се побунио због чињенице да се овакав тип поетске изражајности, посредством Антића и Зупца и неких других млађих песника, претворио у „помодни манир намерно ’исфабриковане’ ’спонтане лакоће’ као обавезне ’ароме’ савремене лирике, што може да засмета, итекако!” (1974: 134).

## 5.2. Метафизичка нада и цинични смех: раслојавања песничког бића

Насловивши нову песничку књигу синтагмом којом је већ био назван први циклус претходне збирке песама, Бранислав Петровић је на прилично експлицитан начин посведочио чврсту стваралачку приврженост не само једном поетски увелико развијаном тематско-мотивском комплексу већ и специфичној врсти лирског сензибилитета лапидарно исказаног тајновитим и значењски маркантним изразом – *предосећање будућности*. Пошто је у слутњама будућег времена садржано и оно са чим се песнички субјект не може помирити, песмама неминовно овладава осећајност прожета трепетом егзистенцијалне тескобе и потмулим дрхтајима духовних узнемирења, чиме лирско Ја бива подстакнуто да се упусти у смелу авантуру имагинативно слободног трагања за одговорима на фундаментална питања о људској судбини, смислу постојања и тајни смрти. Не либећи се да пропламсаје метафизичке наде угаси циничним подсмехом или да патос трагичке осећајности приземљи сочним хумористичком опаском, Бранислав Петровић је *предосећање будућности* учинио комплексним и противречним, али утолико динамичнијим и значењски разноврснијим поетичким феноменом. Међутим, остајући у широком, али претходном збирком већ јасно омеђеном тематском кругу, упорно варирајући међусобно сродне песничке мотиве и слике, задржавајући готово идентичан поглед на свет, и не чинећи никакав значајнији поетскостваралачки помак, песник је на страницама *Предосећања будућности* доспео до границе маниристичког самопонављања и, развијајући поједине лирске сижее на одвећ предвидљив начин, у читаоцима побуђивао утисак о естетски кобном замору ауторске инспирације. Можда управо у томе и лежи разлог што у Петровићевој новој књизи нема песама које би се по испољеном степену уметничке снаге могле мерити са поетски најуспелијим творевинама претходне збирке попут „Чистилишта”, „Предосећања будућности” или „Прилога за европску историју”.

Збирку *Предосећање будућности* Бранислав Петровић је, по већ устаљеном стваралачком обичају, започео композиционо издвојеном уводном песмом чије стихове изнутра повезују нити аутопоетичких значења. Ова ненасловљена поетска творевина настаје, саобразно карактеристичном петровићевском маниру, као спој озбиљног, резигнираног и пркосног говора о парадоксима и тежини песничке егзистенције са лаким, прозрачним и хуморним елементима протканим парно римованим дистисима, који – важно је напоменути – лирском гласу не дају посве комичку акустику, већ суморност опеваних тема семантички закривљују у правцу некаквог невеселог, а каткад и сасвим горког смеха.



Већ на основу првог дистиха: „Прихватих дар који су ми дали / богови да би ме уз песме прождрали” (2012б: 6), читаоцу постаје јасно да ће и у новој књизи бити настављена путања оних стихова којима је у збирци *О проклета да си улица Риге од Фере*, оглашавајући се из различитих регистара осећајности, Петровић певао о односу између човека и божанске инстанце. Преносећи наречену метафизичку релацију у контекст метапоетских значења, субјект на експлицитан начин обзнањује уверење да песнички дар долази од богова, али не као благословени таленат, већ као својеврсна замка која ће небеским силницима омогућити да поезијом даровану људску јединку прождеру. Првим двама стиховима није, дакле, указано само на некакву сурову амбивалентност даривалачко-смртоносних божанских чинова већ и на поетички значајнију чињеницу да у Петровићевом лирском универзуму поетско стварање подразумева и удео животног страдања.

Иако резигниран и озлојеђен таквим односом, али прихватајући понуђени дар, субјект се препушта егзистенцијалном ковитлацу песничке судбине, смело упушта у „тумарање по добу” и „певање на сопственом гробу”, чиме делатно посведочује уметнички етос према којем је стварање важније од живота. Спремност да се *супстанца* властитог постојања неуморно и беспоговорно уграђује у темеље песничких грађевина представља притајени симболички одраз архетипских садржаја „Зидања Скадра на Бојани”, који су у претпрошлој збирци песнику послужили као једно од основних значењских поставки идеје о *градилштиту*.

Као да спољашња релација између песничке и божанске инстанце није довољно сложена и парадоксална, Петровић у наставку песме проговора о противречности унутрашњих слојева поетског бића, у којем се међусобно трве и оспоравају, или како је речено „кољу”, песник и филозоф, иако их суштински сродним чини дечје наивна и чуђењу склона природа. Ове две фигуре лирског света сукобљене су због тога што негују различит однос према свету и стварносним феноменима, али су истовремено и комплементарне јер свака од њих поседује управо оно што другој недостаје. Стару „распру између песника и филозофа око права на космолошку истину” песник је, сматра Драган Жунић, „разрешо у себи самоме сагласјем, у којем она ’двојица’ један другоме помажу, тако што филозоф контролише песникове узлете, а песник филозофу осветљава пут својом упаљеном, усијаном, *лудом главом*” (1999: 110). Они нису, дакле, непријатељи него браћа, будући да „њихова *туча*” представља „важну стваралачку игру коју играју *два чиста детета*” (Жунић 1999: 111).

Свест о раслојености песничког бића додатно је усложњена стиховима ненасловљене песме из циклуса „Интима” која се отвара строфоидом: „Теши / ал’ / не греје / мисао о животу посмртном”, а семантички заокружује слично структурираним исказом: „Теши / ал’ / срце леди / мисао о животу после живота” (2012б: 65), јер мисао о смрти, како видимо, обузима свест лирског субјекта, али производи опречне учинке у његовом унутрашњем свету: она прилеже уз ум, сљубљује се с њим вибрантношћу утехе, али са срцем, слеђеним пред чињеницом неминовности свршетка овоземаљског живота, успева да успостави само дрхтаву резонанцу неспокојства.

Наслућени хоризонт вечности је утешан, због тога што духу обећава вечност, односно непрекинуту линију егзистенцијалног кретања. Међутим, хармонију таквог метафизичког видокруга помрачује подразумевана извесност умирања, тренутак неизбежног кушања смрти, или, другим речима, неподношљива свест о драми смртног часа, која достигнути спокој ума квари непревладивом ужаснутошћу срца, а биће чини подвојеним и дисонантним. Лирски изнедрене идеје о могућем исходишту постојања

раслојавају егзистенцију и очигледном чине непомирљивост унутрашњег раскола *умно-срчаног* поетског субјекта. Лозинка Петровићевог песничког поимања људске природе отуда би могла гласити: *човек је јединствено биће, чија целовитост није јединствена.*

Желећи, пак, да некаквим спасоносним гестом духовно надрасте или мисаоно превазиђе безизлазност егзистенцијалне ситуације у коју је запало, лирско Ја ће своју смртно озбиљну жељу за одржањем хедонистичким искуствима распириваног животног жара:

Живети  
љубити  
говорити  
сневати  
[...]  
Певати  
патити  
трчати  
листати

у завршним стиховима средишњих строфоида изразити рефренски понављаним, а готово детињ(аст)им поетским захтевом упућеним самој смрти, који је, сасвим очигледно, настао изокретањем и преудешавањем изреке *memento mori*: „заборави ме смрти моја” (2012б: 65).

Сложености визије односа између песничког бића и творца света Бранислав Петровић ће у овој збирци допринети и песмама „Ход по мукама и „Предосећање блиске будућности (I)”, чији стихови на прилично непосредан начин обнављају на почетку књиге *О проклета да си улица Риге од Фере* већ изречену идеју о томе да људска патња Богу служи као нека врста немилосрдне метафизичке разоноде. Осим што је насловом прве песме успоставио алузивну везу са апокрифом „Ход Богородице по мукама”, чији прозни редови обилују сценама мучења грешника у паклу, Петровић је и стихове своје лирске творевине, саобразно далеком средњовековном књижевном предлошку, испунио многим призорима бола и страдања.

Ослепеће ме творац, само да провери  
слеп шта ћу испевати.  
Посебну змију гаји у змијарнику свом –  
мојом је крвљу напаја.  
[...]  
И љубав је творац измислио  
да ме лиши наде и спокоја.  
[...]  
Каква све чудеса није измислио  
да ме покори! (2012б: 61).

За разлику од претходне збирке, где је субјект – приказујући божанске силе као творачке, а неразумљиве, етички спорне, а милосрдне – према Богу успостављао врло променљив и амбивалентан однос пун обрта и изненађења, чије су кривудавае токове обележавали заједљивост и ниподаштавање, али скоро у подједнакој мери и скрушеност и прослављање, у песмама *Предосећања будућности* усталио се и поетички учврстио песников антагонистичким расположењем прожет доживљај Господа као обесног крвника и маштовитог мучитеља. Љубомир Симовић је стога „Ход по мукама” прогласио пресудном раскрсницом Петровићевог поетског стваралаштва, јер је субјект

– поражен дотадашњим животним и метафизичким искуством – изгубио наду и почео да сумња у све (в. 2008б: 551).

Да сумњом песничког субјекта ипак неће бити обухваћено све, посведочавају нам стихови „Златне песме”, којима је песник, с некаквом неуобичајеном рефлексивном одлучношћу, исповедио чврсту лирску веру у постојање творачког Ума на којем почива и из којег происходи читав свет. Променљивост и флуидност принципа на којима Петровић васпоставља своје поетске, филозофске и метафизичке светоназоре, темељна је и неизоставна одлика његовог стваралачког бића, која, како Драган Хамовић запажа, доводи до тога да свака општија интерпретативна тврдња, „снажно потврђена поемом, песмом или маркантним стихом, већ на следећем кораку натрчава на пример што тврду тврдњу из основа оспорава, или њен тежишни смисао заокреће у посве другом смеру” (2019а: 45–46). Свестан својих унутрашњих несталности, Бранислав Петровић је у беседи приликом примања Жичке хрисовуље, образлажући властито схватање песничког позива, искрено признао: „нисам сигуран, ја никад ни у шта што кажем нисам сигуран, данас ћу вам рећи једно, а сутра друго, без великог поуздања у оно што сам рекао данас и у оно што ћу рећи сутра” (1998: 103–104).

У поменутој „Златној песми”, једној од Петровићевих ретких лирских творевина сачињених у сонетној форми, субјект је покушао да – оспоравајући истину библијских стихова о постању васељене, а ослањајући се на Анаксагорино учење о уму као сили која космос чини сврховитим – обелодани постојање „умске/разумске основе свеколикога постојања” и открије „тајну о умственом зачетку света” (Жунић 1999: 109):

Камен није камен без свог ума камног.  
Дрво без мудрости не би било дрво.  
Где је ватра без разума свог пламног,  
не Реч – Ум је био прво (2012б: 130).<sup>131</sup>

У нареченим лирским идејама могао би се, с једне стране, наслутити накнадни одјек семантичке садржине петог и последњег фрагмента „Празника на градилишту”, у којем је речима: „Не веруј лажима да су ствари слепе, / да су биљке глуве, / ваздух без ума” (2012а: 87), испољена песникова анимистички интонирана вера у дубљу осмишљеност стварносних појава, али би се, с друге стране, могла препознати и својеврсна филозофско-мистичка увертира за апологију људског бића:

Сујето људска дивна си, надстварна!  
Пепео звездани раван ти је тек  
а васељена ти је благодарна (2012б: 130),

у којој се човек, али и његова сујета, уздижу над земаљским појавама и сврставају у ред космичких феномена. Међутим, сенка што не допире из понора скепсе, већ из бездана једног антрополошки песимистичног егзистенцијалног сазнања, појавиће се на самом крају сонета и нагло помрачити дотад метафизичком ведрином прожете строфе, јер ће

---

<sup>131</sup> Тумачећи „Златну песму”, Јован Делић је – због сонетне структуре, карактеристичне мисаоности, али и употребљених симбола ватре, цвета, ума, птице и подземних мудраца – у њеним стиховима уочио одраз миљковићевске неосимболистичке дикције, а затим је Петровићево схватање незнатног и тајанственог Ума „примакао Његошевим стиховима и игуману Стефану, по којима ’над свим овим грдним беспоретком / једна умна сила торжествује’”, да би на крају, субјектову *нејеванђелски* засновану визију света покушао да, дубљим херменеутичким осветљавањем, измири са основним постулатим хришћанског учења (в. 1999: 79–80).

субјект завршним и поентирајућим тактом песме обзнанити да тај чудесни и стваралачки потентни људски ум не потиче од светлости, добра или лепоте, већ настаје трагичним „спаривањем зла и бола” (130).

Осим у егзистенцијално донекле утешној идеји да свака тварчица материјалног света у својој нутрини чува траг величанственог и свепрожимајућег Ума, песнички субјект ће показати довољно виталистичке снаге да поуздане духовне ослонце пронађе и у задивљујуће белој светлини лепоте којом, судећи према стиховима песме „Светлост, изненада”, стварност повремено бива штедро обасута. Усхићен сјајем снежног јутра, филозофски расположено поетско Ја ће се, размишљајући о пореклу чуда којем присуствује, најпре реторички ефектно запитати да ли је то „дар Бескраја” или „порука Вечности”, а потом и, мисаоно се оријентишући ка телеолошким аспектима стварносних феномена, изрећи претпоставке о могућој сврси светлосне лепоте зимског дана: „Да ли је то због свакодневне радости и грудвања, / ил’ неки виши циљ има творац беле чаролије?” (2012б: 10).

Обузет снажним дитирампским расположењем (в. Негришорац 1999: 50) и преплављен таласима естетске насладе, субјект ће о белој јутарњој красоти што се, долазећи из некаквих непојамних метафизичких предела, пред њим распростире, у наредној строфи говорити екскламативним тоном и наглашено фигуративним језиком:

Као да је бела звезда, млада мајка са севера, заплакала!  
Као да је сан лудака о трешњама погинуо!  
Као да су то и млинари и пекари умешали своје прсте –  
такво, ето, бело јутро, освануло, изненада! (2012б: 10),

да би се потом, у наставку песме, преобразио у својеврсног гласноговорника чудесне снежне белине, који – обраћајући се другим људима, поздрављајући богатство и разноликост њихових индивидуалних особина, и с радошћу их подсећајући на колико елементарну толико и дивну чињеницу да су живи – настоји да на здравичарски разгаљен начин што даље пронесе вест о лепоти не само зимског јутра, већ и других, свакодневних, а често недовољно примећених животних задовољстава.

Уводним и средишњим сегментима песме „Светлост, изненада” Бранислав Петровић у свом лирском бићу оживљава онај непатворени виталистички елан и непоколебљиви животни полет којим су била проткана многа поетска остварења збирке *Моћ говора*, али у завршним деоницама ипак чини нагли заокрет што, како Негришорац истиче, неочекивано „доводи до превласти трагичког тоналитета” (1999: 52). Заоденувши егзистенцијално онеспокојавајућу свест о пролазности свега што постоји на земаљском шару у дубоко узнемирујућу мисао о томе да ће неминовно доћи дан после којег „никада више, / никада никада никада, / никада више / неће пасти / на угашену земљу / бели снег” (2012б: 12), поетски субјект је дитирамб изненада претворио у меланхоличну тужаљку (в. Негришорац 1999: 52), и тиме на посредан начин потврдио да се у његовом комплексном сензибилитету непрестано боре и дијалектички супротстављају ведри занос *Моћи говора* и песимистични дух *Предосећања будућности*.

### 5.3. Фрушкогорски јесенописи и кафанске руминације: неоромантичарска лутања лирског субјекта

Унутрашња подвојеност лирског субјекта, због које се у Петровићевом песничком свету наизменично смењују, а понекад и скоро стапају таласи животних радости и сенке злокобних слутњи, на евидентан начин се испољила и у песмама циклуса „Путовања”. Чувши глас нестрпљивог, а луталачки настројеног поетског бића, које захтев: „Треба да се крене, Пријатељу, / треба да се крене”, одмах допуњује уверењем: „Сад најважније је да немамо циља” (2012б: 16), читалац већ на основу почетних стихова прве песме нареченог циклуса схвата да Бранислав Петровић мотивима путовања неће задати уобичајен семантички правац. Доминацијом исказа егзистенцијалног значења, попут: „Ако смо овде мртви тамо смо се родили. / Ако смо се овде родили и тамо смо се родили” (16), убрзо постаје јасно да се опевано *путештвије* не тиче никаквог унапред одређеног кретања кроз простор, већ слободног и смелог проласка кроз живот.

Да корачаји овог лирског путника служе као метафоричка слика неизвесног хода по стрмим ивицама људске судбине, откривају нам уводни пасажии наредног поетско-прозног записа под насловом „Фрушка гора (јесенопис)”, у којима песничка инстанца, изједначавајући у своме доживљају садашње и будуће време, поново излаже у претходним збиркама више пута исказивану идеју о посмртном преображавању човека у земљу на којој стоји или у лепоту предела што га окружују: „Пресрећан сам због сазнања да газећи ову лепу земљу, газим самога себе. Своје очи, срце, свој нервни систем, своју крв и свој разум” (2012б: 17). Мора се, међутим, нагласити да субјект овде ипак чини један поетички корак напред, јер – будући да предосећа шта ће га након свршетка живота снаћи – даје себи за право да самостално изабере елементе природног окриља са којима ће се постхумно *саживети*:

Гледајте како сам огроомна река Дунав!

Пливачица ме једна препливава, у таласе ме љуби, лађе ме многе закитиле, широк сам и достојанствен.

[...]

Мало затим, ево, виноград сам пред скорим губилиштем од рода.

Виноградар, са тојагом у руци, чува ме. (2012б: 17, 18).

У Петровићевој поетској визији предосећање будућности толико снажно потреса биће лирског субјекта да му стварност изгледа као да се у њој одиграло оно што ће тек бити, те због симултаног протицања садашњег и будућег времена не може до краја да разлучи да ли је он фигура која корача пределом или предео којим човек хода. Отуда постаје јасно због чега песников глас у завршним сегментима песме – описујући не само место на којем се налази, већ и зачудни начин властитог постојања – изговара ове на први поглед сасвим парадоксалне стихове: „Седим на прагу колибе. / Виноград у винограду” (2012б: 18).

Премда задивљеност хармонијом света и властитим постојањем коју је у овом поетско-прозном запису песник дочаравао користећи се препознатљивом стражиловском топиком није лишена негативних аспеката људске судбине, борба виталистичке и нихилистичке осећајности окончана је ипак победом позитивних животних сила. Светли и тамни чиниоци субјектовог унутрашњег света остају, дакле, исти, али се из песме у песму њихова размера и међусобни однос снага непрестано мењају.

Као да се охрабрио постојаном духовном ведрином фрушкогорског јесенописа, у наредним песмама циклуса „Путовања” субјект ће на подлози боемско-хедонистичких доживљаја Сремских Карловаца, Дунава и шептелија, препуштајући се радичевићевској винској разгаљености и блаженој омами чула, дочаравати своја неоромантичарска лутања од кафане до кафане, којима је, руковођен снажним ескапистичким поривом, раздируће унутрашње немире зауздавао динамиком кривудавих и бесциљних спољашњих кретања.

Свративши, међутим, „у крчму КОД ПИКАСА”, песнички субјект ће у свега три стиха:

А мени пустош неба и пустош света мозак кљују.  
Не може да ме излечи ни твој пољубац у румену зору.  
Сви смо ми овде странци, господине Пикасо (2012б: 22),

посведочити најпре преображај неоромантичарских заноса и пркоса у типичну модернистичку духовну ситуацију, у којој биће проживљава егзистенцијалну стешњеност између празне трансценденције и недовољности света (в. Фридрих 2003: 79), затим губитак вере у моћ љубавно-еротских задовољстава да надвладају потмулу снагу животне суморности, што се све скупа сабира и у коначници врхуни меланхоличним осећањем дубоке отуђености. Након, дакле, краткотрајног неоромантичарског усхита, коме су замах давале лепоте фрушкогорског крајолика, необуздани луталачки нагони и нехај винских расположења, Петровићево певање не само што поново запада у сумрачне, дифузне и магловите области модернистичке осећајности већ му и мисао, задобијајући валере профетског изражајног набоја, постаје сљубљена са визијама свеопште пропасти:

Јак и плах  
проричем дан, кад ће од свега тог, као од сваког сна,  
остати само прах.  
И сада не могу с вама, рибари, у лов, на вал:  
ненадно спопаде ме охридска та жал (2012б: 26).

Када са песникових унутрашњих видика ишчезне поверење у дотадашње изворе метафизичко-егзистенцијалне утехе, попут кафанско-боемског искуства, хедонистичких доживљаја, луталачке слободе, љубавно-еротског задовољства или идеје о посмртном преображају човека у природне елементе и драге пределе, тада духовно растрежњен и пређашњих илузија ослобођен лирски субјект остаје сам са тескобом властитог онтолошког трепета, те му као у ненасловљеној песми што отпочиње стихом „Ни овде не нађох мир. А где је, где је?” (2012б: 27), живот пред очима не искрсава као божански дар или лепо путовање, већ као тамнички мрак и заслужена казна.

#### **5.4. Лутање Млечним путем: лирска есхатологија Бранислава Петровића**

Управо у часу када се учини да су наде сасвим згасле, а путеви могућег егзистенцијалног избављења коначно затворени, поетско Ја ће у једној од завршних песама овог циклуса – проширујући идеју постхумног поистовећивања човека са овоземаљским светом визијом стапања људске јединке са бескрајним пределима космичког пространства (в. Бајчета 2019б: 102) – изнаћи нов начин да се метафизички

самоутеши и властито биће делимице ослободи духовно неподношљивога терета смртности:

Глава му је сада кубе Млечног Пута  
срце мирис на трпези пчеле  
измирен са собом по бескрају лута  
испија пића из небеске зделе (2012б: 28).

Не могавши да своју глад за бесмртношћу утоли скоком у веру или ураћањем у неки конвенционални вид религиозног искуства, а чезнувши да се истинитом укаже тврдња да „То што црви творе није уништење” (28), Петровићев песнички субјект је, не уводећи божанску инстанцу у просторе трансцендентних обзора, покушао да представу о загробном животу лирскоимагинативним средствима уобличи као слику вечног јединства људског духа и васељенског бескраја. Спасењска компонента овакве поетске замисли огледа се у песниковом уверењу да „бити измирен са собом значи измирити се с бескрајем коме се одувијек и припадало” (Бајчета 2019б: 102).

Садржајем завршних катрена ове песме поетско Ја ће, описујући мистичку сложеност потајног, али очуваног контакта између живих и мртвих, раскрити копрену која човеку онемогућава да сагледа стварносну пуноћу света који га окружује:

Живи мисле да то ветар дува  
то у ствари дах узнетог лети  
изнад пустих кућа и свемира глува  
храбрих животиња ума и плавети  
Живи мисле да то киша пада  
то у ствари мртавац звезду купа (28),

и тиме обзнанити да његова лирска *есхатологија* подразумева да се појединац након смрти, лутајући по космичком бескрају, ипак пројављује и у домену земаљске реалности, али остајући притом изван оквира перцепције других људи, који с његовим *васељенским* видом егзистенције, будући *благословени* незнањем, могу ступити у додир само несвесно и посредно: кроз ветар или кишу.

У потоњим, пак, циклусима збирке, Петровић ће установљено предосећање *космичке* будућности уводити у другачија тематска обзора и придавати му нове значењске валере. Спајајући идеју о посмртном преображају човека са еротским мотивима, песнички субјект у два неименованих песмама циклуса „Интиме”, које почињу стиховима: „Љубави / драге моје!” и „Кад се и то збуде” (2012б: 53, 66), неприкосновену снагу љубавне чежње узноси – као некад Љубомир Симовић у поетским исказима „Преписаним са преслице Спасеније Рогић из Карана” – у ред сила које надилазе праг смрти и опстају у духу људског бића и након свршетка овоземаљског живота:

И кад будем  
ново чуло Млечног Пута  
летити,  
а ви ме се  
у боровој шуми,  
док пољубац траје,  
сетити,  
од радости  
све звезде ћу у једну спојити  
и наискап

попити! (53).

И даље заокупљен егзистенцијалним и метафизичким темама, Петровић ће се и у циклусу „Куд мину звезда”, певајући о човековој природи и космичкој резонанци људске судбине, обилато користити симболичким значењима како појединих астрономских појмова и мерних јединица, тако и других речи којима се у ширем и слободнијем смислу упућује на чиниоце, пределе и размере васељенског простора. У катренима полушаљиве и фантазмагоријским елементима засићене песме „Има једна звезда”, размаштан и непредвидљив, односно имагинативно луцидан лирски субјект ће, рецимо, говорећи о „лукавој лепој” и непроналазивој звезди за којом сви дубоко чезну и на различите начине трагају, уобличити једну сложену и широко развијену поетскофилозофску метафору о људској фасцинираности свим оним што се спољашњем виду, али и пред оним унутрашњим, духовним очима, указује као сјајно, тајновито и недокучиво (2012б: 70).

### 5.5. Света Жена – источнице Бранислава Петровића

У целокупном стваралаштву Бранислава Петровића, песника који је лирску енергију штедро трошио прослављајући живот и опирајући се смрти, најнегативнији феномен несумњиво представља појам ништавила. Осим развијеним и мотивски различито варираним визијама постхумног стапања човека са природним елементима, биљним светом, лепотом земаљских предела, сјајем звезда или бескрајним пространством васељене, поетски субјект се против нужности претварања свега постојећег у прах побунио и уобличавањем високо симболизоване фигуре Жене као светог и готово божанског бића, које поседује моћ не само да човека изведе из „прамрака” и потом уведе у светлосне просторе постојања већ и да му, кад се ужасне смрти и зажели егзистенцијалне сигурности, пружи метафизички окрепљујућу идеју о могућности повратка у тамно, топло и безбрижно окриље мајчинске утробе. Управо због такве симболичке двострукости, Петровић женско биће у стиховима „Свете песме” – засебне композиционе деонице *Предосећања будућности* коју сачињава само једна лирска творевина, једноставно названа „Жена” – желећи да га прикаже као божанску инстанцу што човекољубиво бди на оба краја људске егзистенције, назива „творитељком” и „спаситељицом” (2012б: 34).

Иако свест о смрти несумњиво представља ону тамну сенку што у многим песничким творевинама Бранислава Петровића, с једне стране, потиरे снагу субјектовог витализма и у лирске видике уноси трепет егзистенцијалног страха, а са друге, подстиче поетско Ја да, уједињујући духовну енергију и имагинативну моћ, пронађе неку метафизички утешну мисао или још снажније пригрли дар живота, стихови песме „Осуђеник на бесмртност” директно противрече описаном погледу на свет и доживљају људског постојања, јер у њима, једноставно речено, читалац чује глас који, окрећући наглавце песникову дотадашњу вредносну парадигму, чезне управо за оним због чега се у претходним песмама највише страховало.

Заменивши страх од нужности умирања стрепњом због осећања осуђености на бесмртност, лирски субјект низом реторичких питања и под маском говора о другоме:

Како помоћи осуђеном на бесмртност?  
Шта је згрешио да га тако сурово осуде?



Он сања о тихом, хладном, забаченом гробу,  
ал то припада само невинима и срећнима.

[...]

Како помоћи ужаснику који не може да одустане?

Шта предузети против ужаса бесмртности? (2012б: 74),

настоји да се избави ужаса вечног живота, и открије спасоносну стазу која би га лишила бремена постојања и у коначници довела до гробног починка.

Када је још у „Празнику на градилишту”, славећи човека и пркосећи смрти, песник с некаквом лекарском одлучношћу успоставио својеврсну дијагнозу људском бићу: „Вечност је највећа мана твога ума. / Бескрај најтежа болест твог срца” (2012а: 86), читалац је, руководећи се значењем осталих стихова наречене поеме, помишљао да појмови вечности и бескраја у субјектовом доживљају представљају негативне феномене јер се односе на садржаје за којима ум и срце дубоко, али узалудно чезну. Међутим, две збирке касније, у стиховима „Осуђеника на бесмртност”, вечност и бескрај ће и даље бити највећа мана ума и највећа болест срца, али овога пута не због тога што у субјектовој свести пламте као недосежне егзистенцијалне жудње, већ зато што у духу лирског бића трепте као извесни метафизички ужаси.

Управо зато завршном песмом циклуса „Кад мину звезда”, насловљеном „Иде човек поред реке”, што скоро непосредно следи након стихова „Осуђеника на бесмртност”, а семантички крунише композициони одељак у којем се нашла, песник није ни покушао да одгонетне или размрси, већ само да сугестивно назначи и симболички сумира читаве колопете човекових дубоких унутрашњих противречности:

Иде човек мајко моја најстарија држава  
иде црква порушена иде лађа без посаде  
иде гробље свих времена прах и пепео  
склањај децу мајко моја иде злочинац  
Вечност му се иза чела притајила госпо блага  
иза чела у тврђави у тамници сунчевој  
срце му је пуно смрти милостива пуно очаја  
иде човек поред реке певач бескрајни (2012б: 76).

Обраћајући се човекољубивој фигури мајке или госпоје – под чијим би се именима, на основу значења „Свете песме”, могла препознати милостива лица „творитељке” и „спаситељице” – поетски глас осликава човека као неку „врсту претеће, никад довољно јасне прилике на хоризонту” (Егерић 1995: 79), која је мисаоно заокупљена питањем вечности, а страшљивим срцем загледана у извесност смрти, па се – будући живо противречје – земаљским шаром креће као „црква порушена” и „лађа без посаде”, „гробље свих времена” и „певач бескрајни”. По садржају разуђена, а по међусобним односима елемената који је сачињавају изразито амбивалентна и парадоксална, људска природа се песниковом оку, дакле, подаје као збир сугестивних фрагмената и сјајних крхотина, али му непрестано измиче као употпуњена целина и заокружен лик.

## 5.6. Ерос с онога свијета

Премда се не би могло са херменеутичком сигурношћу утврдити да ли је радосни говор о љубави у ауторову лирску свест призвао тамну мисао о смрти, или је, пак,

стрепња због извесности умирања проузроковала да на поетском хоризонту, као упориште метафизичке наде или извор егзистенцијалне утехе, освану виталистичким полетом прожете слике еротског искуства, сасвим је јасно да динамичан, променљив и дијалектички сложен однос између еротских и танатичких мотива представља једну од важнијих тематских оса целокупне поезије Бранислава Петровића. О љубави и смрти песник је најпре певао у антиратно интонираним лирским творевинама, чијим је стиховима оружје претварао у пољупце, војне чиновне у дуге загрљаје, а бојна поља у попришта еротске борбе, затим је дражима љубавних сусрета придавао моћ да поврате младост елегично расположеном ислуженом војнику и супротставе се неумитној пролазности живота, да би касније, када је мисао о трагичности људске судбине овладала његовим стваралачким духом, чак и у песме започете као љубавничка удварања утискивао онеспокојавајуће и, чини се, сасвим опсесивне мисли о неминовности човековог одласка под земљу и коначног претварања у пепео и прах.

Наречена тематска линија очувана је и у збирци *Предосећање будућности*, понајвише у неколиким песмама циклуса „Интима”. Скупину ових по формалним карактеристикама прилично разноврсних лирских творевина, сачињава најпре низ поетских целина чији се сижеи изграђују око фантастичне и делом мистичне теме посмртног повратка песничке инстанце међу познате људе и драге пределе („Човече, из мртвих ти доходим и ванумно цвеће доносим на дар”, 2012б: 40), а затим и група песама стилски уобличених као обраћања осећањем заљубљености свладаног субјекта женском бићу (или бићима) чијом је појавом занесен и еротски фасциниран, након које следи и неколико мотивски врло разноврсних остварења.

Из овог, како видимо, значењски веома дифузног циклуса, ваљало би издвојити хумористичким тоновима проткану песму „Из давних предела лета”, у којој дедин смртним страхотама засићен говор о солунском искуству започет пред младим, живахним и у извесној мери похотљивим љубавним паром бива – као израз природне борбе животне ведрине против свих сила које ометају слободу њеног неспутаног простирања – нагло прекинут захтевом да се тема разговора саобрази расположењу слушалаца:

Знамо  
дођавола  
све о рату  
све о лешевима  
све о страви! –  
причај ти нама  
дедице,  
причај ти нама о... љубави! (2012б: 47).

Супротно овој песничкој творевини, у којој љубавна настројеност младића и девојке надвладава црнохуморно стилизовану језовитост старчеве евокације албанских страдања и прераних војничких смрти, песник ће већ у наредној песми преокренути однос између снага еротске и танатичке енергије, јер ће прозачни говор о пољупцима и стваралаштву: „Љубећи мене љубиш творца света”, нагло стамнити и сневеселити тешким наносима песимистичног промишљања о властитом животном свршетку:

А тако мало трајемо ко људи.  
А тако дуго живимо ко земља.  
[...]  
Хоћеш ли лето, за гроб, ил' пролеће?

Ил' би да будеш равница снежна?  
Хоћеш ли доносити цвеће  
на гробље где ја почивам, жено (2012б: 49).

Међутим, таман кад се учини да је трагичка осећајност потпуно овладала субјектовим духом, резигнацији, али и егзалтацији склон, аутор ће у једној од следећих поетских творевина изненада изразити своје чврсто, радосно и помало шеретски срочено уверење да ће му и након постхумног преображења у космичке пределе поћи за руком да одржи некакву заумну нит љубавног контакта:

Кунем вам се драге моје  
у свој разум,  
лов  
и жито,  
и кад умрем  
волићу вас,  
падом звезде  
макар  
и то (2012б: 54).

Иако је уочавање оваквих или сличних поетичких *недоследности* појединим критичарима био довољан разлог да песника оптуже како је „запао у видљиву и тоталну контрадикторност у односу на оно што је раније рекао” (Ракић 1974: 136), ваљало би имати у виду да променљивост Петровићевог лирског погледа на свет није последица неискрености или мањка стваралачке принципијелности, већ одраз његове дубоке егзистенцијалне растрзаности и унутрашње подвојености. Патња непрестаног пребивања у грозничавој динамици духовних метаморфоза, судбински је дар песниковом уметничком бићу, али и зла коб његовог земаљског постојања.

## 5.7. Од срца срцу: поезија у доба кардиохирургије

Сходно бујном песничком темпераменту и поетичкој отворености за уплив романтичарске топице, Бранислав Петровић је симболичким значењима срца још од раних лирских објава придавао велику стваралачку пажњу и уздизао их у сами врх свог вредносног поретка. Осим што је певао о нежном медведовом, болном музином или угљем испуњеном рударском срцу, песник је овом органу у збирци *Моћ говора* задао и улогу егзистенцијалног упоришта без кога би човекова крв била само „устајала риђа баруштина” (2012а: 66), али и истанчаног духовног чула којим се могу ослушнути најтананије промене како у властитим унутрашњим просторима, тако и у пределима спољашњег света. Стиховима *Градилишта* срце се, упоредо са умом, устаљује као само средиште бића, које –иако у свом окриљу негује смрт, болује од бескраја и у животне токове уноси снажне импULSE ирационалности – представља универзални извор духовне светлости и тоpline: „Како да не признам, смртник, Геније тог чина! / Човек својим срцем звезде обасјава! / [...] / Проглашавам срце његово за најтоплије место у бескрају!” (2012а: 117). Потврђујући свој повлашћени поетички статус, срце ће се на страницама књиге *О проклета да си улица Риге од Фере*, у часу када поетску инстанцу свлада осећање отуђености и заваде са светом, обзнанити у улози песниковог јединог истинског саговорника и тако постати главни оријентир његовог лирског самодоживљаја. Наречена путања поетскостваралачке афирмације срца наставља се и у *Предосећању будућности*,

збирци која садржи читав циклус песама посвећен овом тематско-мотивском комплексу.

Подсећајући читаоца да „постоје вечна чуда, несхватљива непојмљива дивна и непоновљива, ту, у нама, у нашем трошном организму”, Бранислав Петровић је – обновивши у свом духу ону чисту и непатворену, дечју моћ чуђења која је красила његове почетне збирке – у првој песми композиционог сегмента насловљеног „Срце срцета”, користећи се поступком својеврсне инфантилизације поетског израза, на сугестиван начин евоцирао своју некадашњу лирскорефлективну преокупацију:

Мени је све јасно у веза са Срцем сем једног малог малецког оволицког питања: ШТА ЈЕ ТО ШТО ЊЕГА ГОНИ НА ПРАЋАКАЊЕ БЕЗ ОДМОРА КАКВА ТО СИЛА КОМАНДУЈЕ ЊЕГОВИМ РИТМИЧКИМ ПОКРЕТИМА ТИКА ТАКА ТИКА ТАКА НИЈЕ ЛИ ТО НЕКА ЊЕГОВА ВЛАСТИТА СВЕСТИ НЕКИ ЊЕГОВ ВЛАСТИТИ ЦИЉ КОЈИ ЈЕ ЗАВЕШТАН НЕГДЕ ДУБОКО ДУБОКО МНОГО ДУБЉЕ ОД ЧОВЕКА? (2012б: 120).

Иако спајајући поетску луцидност и дечју наивност, субјект несумњиво настоји да проникне у само порекло феномена чијом је природом заокупљен и открије тајну извора животне енергије, песник све време има на уму епистемолошки песимистично предосећање да питања која наводе на промишљања о прапочецима ствари, „на мудрост Маглине и Пустарства”, човека прво привлаче „дивним пределима расуђивања”, али га потом нужно одводе „у таму очаја, непознаје, мрака” (2012б: 120). Чак ни непосредан сусрет са предметом фасцинације, односно поглед изблиза у феномен што задивљује ум, субјекта неће приближити некаквом новом сазнању, већ ће у њему изазвати нелагодно и готово пренеражујуће осећање несклада између поетске интуиције и чулне перцепције, односно драматичне разлике између онога како је дотад, имагинативно занесен, срце замишљао и како овај орган, у својој огољеној физиолошкој фактичности, заправо изгледа: „У месарској радионици видиш срце бића блиског краве коња жирафе овце свиње и питаш се то ли је то. И скоро да јекнеш: Зар је могуће!” (121). Откриће да људска спознаја није путања која од чуђења води ка расветљавању и демистификацији, него загонетна стаза што човека непрестано суочава са новим и дубљим таласима зачуђености, постаће једно од основних гносеолошких, а рефлексивних о симболичкој суштини срца изнедрених поставки Петровићевог лирског разумевања света и природе људске мисли.

У наставку овог поетскопрозног записа лирски субјект ће, одушевљен вешћу о револуционарном медицинском подухвату – хируршкој трансплантацији срца, покушати да властита доживљај реалности самери са стварношћу која се, под утицајем научних подвига, указала чуднијом чак и од светова песничке имагинације:

Песници одавно рекоше ПОКЛОНИЋУ ТИ СВОЈЕ СРЦЕ. Али чак ни песници, ти вечни малолетни преступници, нису могли наслутити: ПОКЛОНИЋУ ТИ СВОЈЕ СРЦЕ постаје стварност буквална болна језовита и изнад свега – дивна (121).

Као што се мисао о животу након смрти песниковим бићем распростирала на амбивалентан начин: у виду зачудне метафизичке могућности која „теши, ал не греје” (2012б: 65), тако и чињеница да пресађивање срца из једних у друге људске груди не представља плод нечије разигране маште, него реалан садржај савремености, у субјектовом духу ствара двоструки одјек. Наиме, нимало не чуди што у доживљају романтичарски занесеног песника, који осећа да се у срцу сабирају главни чиниоци човекове егзистенцијалне јединствености, могућност трансплантације и дословног

отуђења овог симболичким значењима обремененог органа побуђује осећање бола и језе, јер та чињеница, сажето речено, нарушава епистемолошке темеље његовог лирског саморазумевања. Петровићев поетски субјект могао би се, сходно пређашњим поетичким уверењима, а у грозници наједном искрслих сазнања, с правом запитати: ако упоришта сопства чувам у своме срцу, а срце више није у мени, где сам онда ја? Стварност, дакле, језовитом чини песниково настојање да, након сусрета са научним достигнућима што му оспоравају поглед на свет, пронађе излаз из парадокса у који је запао његов романтичарски надахнут самодоживљај. Реалност је, како нам открива наставак текста, упркос свему „и изнад свега – дивна”, јер управо оно што дестабилизује ауторове поетичке светоназоре, снажно распирује његову стваралачку машту. Семантичка напетост која влада између ових двеју опречних и међусобно супротстављених енергија, представља дијалектички пламен на коме почива читав циклус „Срце срцета”.

### 5.8. Мамурлук и последњи дани – лирска чежња за непостојањем

Из циклуса „Пролећна страдалства” и „Наша песма” могао би се издвојити круг метапоетски интонираних лирских творевина чији дубоко резигнирани субјект, желећи да се коначно разрачуна са собом и светом, пева о горком и незавидном положају који песници заузимају на земљи, пред Богом и међу људима. У „Ноћној песми” и „Јутру под липама” – остварењима која би се због мноштва значењских веза, истоврсног духовног расположења и очигледних сижејних сличности могла читати као својеврсни лирски диптих – Петровић је упризорио фигуру мамурног песника што, након ноћи пробдеване у кафанском друштву пуном хуља, шарлатана и градских луда, са којима га осим заједничког пијанства ништа друго не спаја, лута јутарњом светлошћу обасјаним улицама и осећа како у његовом од животних варки отрежњеном бићу расте нагон за смрћу и жеља за одласком у непостојање:

Моћи бити будан, у свитање, с градом!  
Мотати се по пекарама, касапницама, луњати пијацама!  
Срце, жабу из груди, извадити, крадом,  
и бацити га пашчадији  
и њиховим  
птицама.  
Постати споменик на тргу – о беде!  
Нек те кроз јаруге забачене сеоски прославе цукци!  
Најгладнији нек те у вечност уведе  
и нек се на крају  
помокри  
на твојој  
хумци (2012б: 92).

Не само у духу презрења љубави, земаљске славе и негирања идеје посмртних почести, већ и у знаку некаквог мрачног и бескомпромисног одрицања од себе, поезије

и света,<sup>132</sup> испевана је завршна лирска целина циклуса „Наша песма”, чији стихови на зачудно експлицитан начин позивају фигуру песника да излаз из тескобе постојања пронађе предајући се самоубилачком пориву и понорима потпуне аутодеструкције:

Љубав си презрео и сад ти је лако  
у горку пустош закопати чело –  
нек моћно сунце умире полако,  
безумно надмоћан ти убиј своје тело.  
Убиј животињу! Убиј, не оклевај!  
Мртав ћеш, доврага, живети дуже.  
Месо, још свеже, птицама раздај,  
које над светом, над незнањем, круже (2012б: 102).

Како би у извесној мери оправдао неопозиву песимистичност властитог погледа на питање песничке судбине, лирски субјект ће – кокетирајући са тада врло популарним гледиштима француских егзистенцијалиста – устврдити да је свет исувише туђ и груб да би у њему поетско биће могло пребивати: „Ти си из Нигдине у тај пејсаж пао, / излишан странац у пределу хладном” (102). Песник је, додаће Бранислав Петровић у једном каснијем интервјуу, „свуда (онтолошки) странац, али нигде тако болно без остатка, као у завичају” (1999б: 7).

Да песник унутар овоземаљског постојања није само стран већ и гоњен, јер у оку других људи представља и туђинца и плен, предочавају нам уводни стихови Петровићеве „Посланице песнику” из циклуса „Наша песма”:

Предвидео сам у својим записима  
да ће те затећи на Делу ко којота  
да ће ти вршљати по јетри и мислима  
и свашта правити од твог живота  
Говорио сам не једном својим ученицима  
да ће ти по трулим муњама наћи лог (2012б: 138),

након којих следи строфа у којој ће нам поетски глас открити да се испод маске ловаца што сустопице прате кретање и поступке лирскостваралачког бића заправо налази лице застрашујућег и суровог народа:

Говорио сам и јавно речима пуним јода  
на чувеним светковинама у славу жетве  
да истински песник од свога народа  
може доживети само ударце и клетве (2012б: 138).

Као што је у претходној збирци певао о различитим врстама опасности којима је песник у оностраном свету изложен, Петровић нам и бројним стиховима ове књиге предочава да поетска егзистенција подразумева искуство полома и страдања. *Предосећање будућности* отвара се, наиме, сликом богова који књижевним уметницима удељују небеске дарове само да би их прождрали, а завршава се, како видимо, призорима удараца и клетви које народ упућује својим истинским поетским ствараоцима. Укрштајући, дакле, вертикалну путању метафизичких претњи са хоризонтално

---

<sup>132</sup> Обелодањујући чињеницу да у његовој поетској свести сазрева парадоксална идеја о одбацивању поезије као врхунском стваралачком гесту, Бранислав Петровић је у разговору са Љубиславом Милићевићем, објављеном непосредно пре штампања збирке *Предосећање будућности*, рекао: „Тек кад се потпуно одрекнем писакарања знај да сам нешто постигао. Да сам додирнуо идеал” (1973: 41).

распростирућим силама негативних односа међу људима, Петровић обједињује и заокружује разлоге који песника у свету чине излишном фигуром, а писање „(ауто)субверзивним чином” (Алексић 2019: 113).

Ваљало би посебно истаћи да је лирски сиже „Посланице песнику”, једне од завршних песама *Предосећања будућности*, упоредив са тематско-мотивским склопом „Смрти песникове”, поетског остварења којим је Љубомир Симовић, годину дана пре Петровићеве четврте књиге, окончао збирку *Уочи трећих петлова* (1972). И Симовић је, наиме, неповољан положај песника у друштву приказао користећи се метафоричком сликом хајке коју спроводе неправедни гониоци и сурови народ, али се његов лирски фокус потом преместио на праведничким гневом испуњеног песничког ствараоца који након смрти покушава да се освети онима пред чијим је псима за живота бежао, за разлику од Петровића, који ће у наставку своје песме пажњу посветити узроцима што књижевнотворачко биће чине не само социјално непожељном већ немилосрдно прогоњеном и грубо одбаченом појавом.

Кобни раскол између песника и народа са којим је дотад имао складан однос проистиче, с једне стране, из братске саосећајности лирског бића према безнадежним и несрећним људима што животе проводе у граничним егзистенцијалним ситуацијама, а са друге, из субјектове дубоке и свепржимајуће сумње чијег разорног дејства нису поштеђене не само најузвишеније колективне вредности, већ и феномени које је и сам субјект у свом певању понајвише прослављао:

Јер род си онима којима не помажу траве  
јер друг онима што пију змијски отров ко воду  
јер брат си онима што тек иза браве  
доживе истнску слободу  
Јер посумњао си у све не само у кипове и бисте  
посумњао у Ум у Срце и Оплођајни Уд  
посумњао у руке прљаве а још више у руке чисте  
више у велике љубави него у мали блуд (2012б: 138).

Песниково сложено и контрадикторно биће одликује, дакле, порив за опирањем свему што има било какав оквир, као и немогућност да до краја поверује у вредност ствари до којих му је изразито стало. Реч је, како видимо, о парадоксалној лирској фигури која је апартна стога што је саживљена са свима, и којој управо бескомпромисна сумња у сваки могући вредносни поредак одржава чудну, изнутра противречну, али пламтећу веру у човека.

Трагови могуће аутобиографске мотивације за настанак „Посланице песнику” можда би се могли наслутити у садржајима негативног искуства које је Петровић доживео након објављивања „Добровољног прилога за националну историју”, о чему је у разговору са Весном Рогановић 1991. године посведочио:

ту песму, написао сам и објавио пре 30 година, а право да вам кажем боље да је никада нисам ни објавио. Многе ми је невоље нанела. Као: нисам показао довољно страхопоштовања према славној прошлости свог народа. О боже! Као да српски народ од својих песника тражи улагивање (1991б: 9).

Наречену интерпретативну претпоставку, међутим, оспорава прилично експлицитан и недвосмислен одговор који је у једном потоњем интервјуу, упитан да ли су стихови „Посланице песнику” одраз личног искуства, Бранислав Петровић понудио: „Не, није моје искуство. Ко сам ја, шта је моје искуство. Помишљам на Овидија, Дантеа,

Таса, Пушкина...” (1999б: 7). Лишена поузданог разрешења, херменеутичка неодумица наставља, дакле, да лебди над овом песмом, за коју би се, на крају, могло рећи да није директно проистекла из ауторових биографских доживљаја, али и тврдити да је за њен настанак – ма како се песник јавно изјашњавао – Петровић имао и веома конкретних и врло личних разлога.

Нимало не чуди што је, пишући поговор за књигу *Предосећање будућности*, Љубомир Симовић посебну интерпретативну пажњу посветио „Посланици песнику”, јер је према њеним стиховима готово сигурно морао осећати извесну поетичку блискост. Сагледавајући значење ове песме у контексту Петровићевог поетичког развоја, Симовић је у мотиву раздора између песника и непосредне друштвене средине наслутио објаву својеврсног ауторовог раскида са властитим поетским језиком, у чијој се основној изражајној оријентацији до тог часа могла распознати тежња ка досезању до што ширих кругова читалачке публике. Постајући осетљив на „подстицаје који долазе из другачијег и сложенијег схватања реалности”, песник је, сматра аутор *Видика на две воде*, пожелео да своју поезију изгради „и изван непосредног односа песник – читалац (слушалац), у коме је зачета, и у коме је већ доживела своје сјајне тренутке” (2008б: 555–556). „Посланица песнику” отуда представља неоспоран знак да је Петровић, затварајући стари и отварајући не само нови већ и сложенији круг свог песништва, „доспео на ону раскрсницу на којој се од свог досадашњег сапутника и саговорника одваја, свестан да то и једног и другог осуђује на међусобну размену клетви и удараца” (Симовић 2008б: 556).

Последњом, ненасловљеном лирском творевином *Предосећања будућности* – у чијим се парно римованим дистисима смењују мотиви субјектове отуђености од света, заваде са друштвом и одрицања од поезије и сопства, а затим разлеже суморни глас поетског Ја што чезне за одласком из постојања и повратком у звездане часове пренаталног живота – као да су сумирани кључни тематски и осећајни чиниоци Петровићевог расутог низа песама посвећених питању да ли је песничко биће уклопиво у тесне координате оностраног постојања. Завршним и опроштајно интонираним стиховима: „Само сазвежђа мудра памте у свом сјају / како ми је било тесно у бескрају” (2012б: 142), аутор није само обзнанио да осећања дубоке резигнираности и носталгије за изгубљеним метафизичким завичајем, чије су клице посејане још у растреситој и плодној *црници* претходне књиге, у финалу *Предосећања будућности* досежу своју вршну тачку, већ је и на сугестиван и композиционо упечатљив начин најавио да ће наредном збирком његово песништво неизоставно ступити у нову поетичку фазу.



## 6. Трагом прах – поезија изгнаних метафора

### 6.1. Ламент над људском судбом

Осим загонетношћу свога елиптичног насловног израза, Петровићева књига *Трагом прах* (1976) привлачила је пажњу читалаца и књижевне критике и због тога што се изгледом и садржином упадљиво разликовала од песникових претходних збирки. Реч је, наиме, о једној обимом мањој лирској објави, коју је аутор лишио хумористичних елемената, прожео дискретним тоном библијске изражајности, у поднаслову назвао поемом, а изнутра структурирао на композиционо необичан и оригиналан начин. Судећи по иновативном графичком уређењу, које поред доследно примењеног принципа симетрије одликује и загасит колорит, специфичан облик слова и инкорпорирање песникових фотографија у поетско ткиво књиге,<sup>133</sup> за поему *Трагом прах* би се без сумње могло рећи да представља Петровићево најартифицијелније конципирано песничко дело, које је замишљено и остварено као композиционо чврста, структурно компактна и значењски складна уметничка целина.<sup>134</sup>

Сувише разноврсна да би се назвала појединачним циклусом, али и недовољно разуђена да би се сматрала збирком, Петровићева нова књига је ауторском вољом сврстана међу поеме, односно у еластичне оквире једног поетички врло флуидног жанра који у своје широко постављено окриље може да прихвати многа обликотворно хетерогена песничка дела. О жанровској *неухватљивости* књиге *Трагом прах* Петровић је посведочио и у интервјуу објављеном у *Политици* 1976. године, у којем је своје ново дело назвао не само „скромним прилогом потреби преиспитивања света насиља”, већ и драмом, поезијом из које је изгнана метафора, и „великим плачем човека” (1976: 12). Песниково јавно и помало помпезно одрицање од метафоре не би, разуме се, ваљало разумети у дословном смислу, већ као гест реторичког супротстављања такозваној тричавој поезији „која се мора решавати као ребус”, чије стихове „писале су кукавице, варалице, они који прво мисле па кажу, уместо да прво кажу па да мисле о ономе што су казали” (12). Реч је заправо о ауторовом изванредном напору да се, како истиче Богдан А. Поповић, у песмама ове књиге „лиши једног од основних елемената песничке енергије и да крајње поједностави свој језик” (1977: 5).

Сугестивна недореченост израза *трагом прах* дозвољава нам да у његовом семантичком пољу наслутимо слику трага који је обасут прахом, али и да назремо обресе представе о праху у чију су површину утиснути трагови. У оба случаја може се рећи да је насловним решењем испотиха најављен основни штимунг потоњих песама, обележен суптилним духом меланхоличних расположења и прожет атмосфером некакве дубоке

---

<sup>133</sup> У нареченом поступку Предраг Протић је препознао стваралачки покушај дискретног и посредног указивања на то да је песникова личност интегрални део поеме, и обрнуто: да поема представља интегрални део песникове личности (в. 1977: 545).

<sup>134</sup> Бранислав Петровић је ову књигу поделио на пет сегмената, а заокружио је понављајући први и последњи поетски одељак. Средишњи део поеме сачињава низ од тринаест лирских диптиха, затим осам нумерисаних песама разноврсне форме, а потом и след од девет поетских целина обележених бројевима. Ниједној песми аутор није наденуо наслов, али је сваки појединачни композициони сегмент књиге изнутра објединио јединственим тематским усмерењем.

егзистенцијалне потиштености, која проиходи из одсудно важне чињенице да су се субјектове некадашње тамне слутње, рефлексije о пролазности и онеспокојавајућа предосећања будућности, на страницама нове књиге преиначили у јасније духовне увиде и кристализована сазнања. Упитан деценију и по касније одакле проиходи еруптивност његове песничке изражајности, Петровић се најпре зачудио, а потом је, загледавши се у себе и властити поетички кредо, одговорио: „Зар сам ја еруптиван? А ја све мислим да је у основи мог живота и моје поезије једна дубока меланхолија. Једна стрепња, један страх” (1991а: 12).<sup>135</sup>

Уместо некадашњих бујица речи и неспутане моћи говора (в. Петровић 2004: 30), поетски глас је у овој поеми медитативно сабран и тих, јер резигнацијом свладано лирско биће жели да, потискујући хумористичне елементе са властитих унутрашњих видика, сажето изрази сазнајне сублимате свог горког животног искуства. Мирослав Егерић отуда запажа да се песнички субјект „указује као нека врста сабирног знања о људским путевима и заносима”, а Петровићево песништво преобраћа у „јединствен духовни напор ка одгонетању човековог положаја у свету” (1995: 89–90). Одговарајући на примедбе појединих критичара да је песме испунио одвећ тамним тоновима, песник је следећим исказима покушао не само да упути на тематско и мисаоно средиште своје нове лирске објаве већ и да раскрије личне мотиве који су га нагнали да напише *Трагом прах*:

Није у питању оптимизам и песимизам – у питању је непојмљиво трагична ситуација у којој опстојава крхки човек. Сирак тужни међу вихорове. Живети са смртном пресудом у цепу, коју добијете чим се родите – у најмању руку ту нешто није у реду [...] па ја све и да пређем на млеко и гимнастику немам пред собом ни педесет година. А то је, како би рекао песник Мао Це Тунг – као кад пукнеш прстима. Част херојима, али ја се бојим (1976: 12).

Док је у оном низу лирских творевина из *Предосећања будућности* којима је опеван незавидан положај стваралачког бића до нарочитог изражаја дошао импулс субјектове жеље за обрачуном са Богом, светом и људима, поетским целинама књиге *Трагом прах* доминира дух песниковог филозофски прибраног свођења рачуна са самим собом и контемплативне заокупљености питањем о трагичној неумитности људске судбине. Иако ће некадашње *светло биће песме* из *Моћи говора* временом заменити мркинама егзистенцијалног неспокојства (в. Костић 1986: XXXI), лирски субјект ће „тугу човековог сазнања о ништавности” на крају ипак успети да превлада „идејом о неуништивој творачкој моћи истог човека” (Пијановић 2012: 197).

---

<sup>135</sup> Износећи интерпретативну претпоставку да је „слутња смрти, као индикатор меланхолије” можда од самог почетка подстицала песника на „слављење животне енергије, естетизацију религијског проблема бесмртности душе, повишен тон, ’гласност’, хуморно-ироничне исказе”, Јана Алексић је у путањи Петровићевог поетичког развоја уочила кретање од „инверзне меланхолије, која може заличити на песничку позу у првим књигама” до испољавања „истинске меланхолије” што отпочиње објављивањем књиге *Трагом прах* (2019: 111).

## 6.2. Реч критике о плачу песника

Поема *Трагом прах* имала је махом повољан књижевнокритички пријем. Схватајући да читава књига проиходи из песникове тежње за универзализовањем егзистенцијалног искуства (в. Игњатовић 1977: 13), односно поетског настојања у којем се суморност преплиће са нежношћу, а „шапат и крик расту из исте клице” (Ђуровић 1976: 12), поједини критичари су у поетичком језгру Петровићеве поеме препознали стваралачку потрагу „за коренима човекова неспоразума са светом” која се окончава несрећом самопознања (Брајковић 1977: 124). Постајући једним својим делом „метафорични летопис” људске патње, вековних прогона, уништавања и зла, књига *Трагом прах* је, закључиће Ђоко Стојичић, „више ламент него ода човеку” (1977: 100–101), мада не би ваљало губити из вида да се, како истиче Марта Ковач Кењереш, на њеним страницама читалац сусреће и са лирским сведочанствима двојакe победе над прахом и пролазношћу:

природа надвлађује смрт својом сталном циркулацијом, својим сталним обнављањем, а човек – који је додуше и сам део природе, али се од ње ипак у многоме удаљио, како у добром, тако и у рђавом правцу – постиже то својим стваралачким радом непролазне вредности (1978: 628).

Премда пажљивом оку тадашњих књижевних тумача нису промакле поетичке новине којима је Бранислав Петровић проширио палету стваралачких поступака и освежио своју поетску изражајност, већина критичара била је сложна у ставу да песник овом књигом није раскинуо са дотадашњом поетиком, већ ју је, остајући привржен естетским основама свог песништва, изнутра иновирао и обогатио новим семантичким акцентима. Увиђајући да је хумор, духовите опаске, сатиричне мисли и иронијске обрте аутор потиснуо доминацијом једног „доста резигнантног осећања”, и да се некадашње језичке раскоши и мелодијске разиграности одрекао у корист мирнијег ритма и једноставнијег израза, Драгомир Брајковић је ипак закључио да *Трагом прах*, упркос немалим поетичким променама, представља заправо логичан наставак Петровићевих ранијих песничких подухвата и поуздан знак да овај књижевни стваралац још увек није „истрошио своју златну нит” (1977: 124). Са сличних разлога је и Срба Игњатовић устврдио да наречена поема представља синтезу и врхунац Петровићевог песничког искуства (в. 1977: 13), као што је и Ђоко Стојичић у њеним стиховима препознао зенитни час песникове мисаоне зрелости (1977: 101).

Важно је истаћи и то да су у мотивским, лексичким и ритмичко-интонативним својствима песама сабраних под насловом *Трагом прах* критичари врло брзо уочили утицај библијских стихова (в. Ђуровић 1976: 12; Игњатовић 1977: 13; Брајковић 1977: 124; Поповић 1977: 5), што ће се у потоњим тумачењима овог Петровићевог дела усталити као нека врста интерпретативног општег места. Са херменеутичким сагледавањем песниковог „слова о бесмртности” у контексту *Књиге Проповедникове* или *Откровења Јовановог*, и изналагањем старозаветног или јеванђељског тоналитета у акустици једног модерног поетског израза читалац се сусреће како у старијим есејима Николе Кољевића (1978: 248–249), Александра Петрова (1980: 139), Звонимира Костића (1986: XXXII) и Миодрага Петровића (1989: 103), тако и у новијим радовима посвећеним поезији Бранислава Петровића који су проистекли из пера Драгана Хамовића (2019а: 50), Владана Бајчете (2019б: 102–103) или Јане Алексић (2019: 112).

### 6.3. „Ту крик човеков не помаже”, али рука „Бескрај обделава”: лирска исходишта сусрета са ништавилем

Као да се креће виром у чијем се средишту не налази корито него смрт, Петровићев песнички субјект се у раним збиркама кретао широким ободом вртлога, што му је давало снагу да се, са сигурне раздаљине, нехајно обрати или пркосно подсмехне тамном језгру своје поезије („још данас још данас још данас / ко се врти не боји се смрти!”, 2012а: 54), али се временом – како су се књиге слагале једна на другу, а вртложни круг постепено сужавао – неумитно примицао страшном и мрачном центру од чије му се близине и извесности срце грозило, а мисао постајала слеђенија. Отуда би се могло рећи да у описаној путањи песниковог поетичког развоја поема *Трагом прах* представља час у којем се субјект, доспевши на само дно своје танатичке инспирације, непосредно суочава са језовито привлачним бићем смрти:

Сад је већ сасвим извесно:  
Праш времена га завејава.  
И у свету  
Невидљивом,  
Већ сутра  
Биће гост (2012б: 146).

Отпочевши први сегмент поеме наведеним стиховима поетски субјект је најпре прилогом *сад* имплицитно указао на пређашње време у којем се само слутило оно што се у садашњици са сигурношћу зна, а потом и експлицитно саопштио садржину новостечене спознаје: завејаван прахом времена, човек ће се, будући биће подложно растачућем дејству пролазности, убрзо обрети у невидљивом свету с оне стране смрти, у којем ће се, лишен апсолутног знања, осећати као гост. Повратним семантичким дејством уводних речи симболички је расветљен елиптички стилизован наслов књиге, те читаоцу постаје јасно да трагови представљају метафоричку ознаку човековог крхког овоземаљског постојања, док је мотивом праха упризорена тиха, незауостављива и егзистенцијално потирућа снага времена.

Говор у другом лицу, карактеристичан за песме из претходне збирке у којима је Петровић лирски промишљао о незавидном овоземаљском положају песника, наставља се, како видимо, и у овој књизи као облик поетског саморазговора. Будући да је лик онога коме су речи упућене идентичан лику говорног субјекта, може се рећи да лирско биће поеме *Трагом прах* не само што наступа са позиције епистемолошки привилиговане инстанце чије су се тамне слутње преиначиле у извесност сазнања, већ и пребива у специфичном аутореклексивном духовном стању.

Побрајајући шта све није од помоћи појединцу који се бори са оним што људски живот чини трагичним, песнички субјект је у средишњим лирским целинама почетног, а уједно и завршног композиционог одељка поеме *Трагом прах*, сачинио један суморни каталог човекових узалудних покушаја да се одупре неминовном надоласку ништавила:

Ту крик човеков не помаже.  
Ни брзи коњи, ни верни пси.  
Љуба верна, сребром окупана,  
Ни сокол,  
Тица старинска.  
[...]

Ту лелек старица не помаже.  
Биље лековито, вода.  
Изворска.  
Ни песме испеване по тамницама. (2012б: 147, 149).

Уверење да животу – схваћеном као *болест на смрт* – нема ни помоћи ни лека, није израз тренутне потиштености или горки плод некаквог пролазног егзистенцијалног дефетизма, већ је утемељено на богатству субјектових духовно поражавајућих искустава. За разлику од песникових претходних збирки, у којима је близина танатоса разбуктавала виталистичко-хедонистичку снагу поетског Ја и, подстичући еротске набоје, охрабривала његово биће да се неумитности будуће смрти супротстави уживањем у лепотама садашњег живота, на страницама поеме *Трагом прах* наречени импулс животне енергије нагло слаби и утихњује, јер се Петровићева поетска инстанца на мисао о смрти више не одазива жудњом за страсним телесно-чулним урањањем у узаврелу матицу људског постојања, већ жељом за досезањем до стања медитативне сабраности и умног спокојства.

Међутим, у завршним стиховима првог, то јест последњег структурног сегмента поеме *Трагом прах* – на семантички, дакле, врло осетљивом месту књиге – поетски субјект ће, загледан у непознат свет што се простира с оне стране земаљског постојања, навестити да безнадежност људске судбине ипак није коначна и апсолутна, јер у дну песничких видика и даље трепти последња жижа отпора свепотирућем дејству времена, а то је човеков неугасиви стваралачки порив за неговањем и уређивањем света, који је Петровић симболички представио сликом славне руке што обделава бескрај:

Сад је већ сасвим извесно:  
Прах времена га завејава.  
Видим Руку  
Славну  
Човекову  
Бескрај обделава (2012б: 150).

Понављајући прву деоницу у финалном одељку књиге, песник је поему *Трагом прах* композиционо-семантички заокружио певајући о суми неповољних животних искустава која се најпре згуснула у свести медитативно расположеног лирског субјекта, а потом кристалисала у сазнање о узалудности људског опирања смрти; али и о меланхолично интонираној контемплативности поетског Ја, која се на својој вршној и, чинило се, дефинитивној тачки, изненада преобразила у метафизичким оптимизмом прожету лирску визију човекових творачких моћи.

#### 6.4. „Ово је слово о бесмртности”: Петровићева песничка проповед

У другој целини Петровићеве поеме нанизано је тринаест поетских творевина које се понаособно састоје од две кратке, међусобно мотивски кореспондентне песме. Почетним стиховима првог лирског диптиха:

Од рода лелека је све  
Што је песмом речено;  
И понора у које нико  
Никада сишао није (2012б: 151),

субјект нам је, уносећи у тематски опсег књиге наносе метапоетских значења, открио да у основи жеље за песничким изразом пребива егзистенцијална потреба човека да се, суочен с трагизмом живота и немоћан да извојује победу над бићем смрти, макар огласи речју којом ће се симболички оваплотити они тешко саопштиви садржаји што се рађају из додира немирне свести и понорних искустава. Да у Петровићевом лирском доживљају света поезија није тријумф над смрћу, али јесте кључно и неприкосновено сведочанство живота, потврђује нам садржина интервјуа који је 1991. године песник дао листу *Дневник*:

Па шта је моја поезија ако није доказ да сам живео? Песнички субјект можда има нешто наглашенију жељу да остави доказе да је живео и можда је само у томе та мала разлика између песника и „обичних” људи (а сваки је човек чудо необично, чудо над чудима) – то остављање доказа као страшни страх од непостојања. То је питање страха од смрти (1991a: 12).

Потоњим стихом: „Ово је слово о бесмртности” (152), лирски субјект није само експлицитно указао који ће мотиви бити у тематском средишту овог тринаесточланог циклуса, већ је и подједнако директно жанровски дефинисао властити говор. Песничко Ја се, дакле, оглашава као биће које обиље свог искуства и богатство стечених сазнања жели да, држећи слово, на беседнички или чак проповеднички начин обзнани свету. И заиста, субјект ће, попевши се на своју лирску *предикаоницу*, у свим наредним песмама ове композиционе деонице с некаквим првосвештеничким самопоуздањем побрајати бића и појаве које краси бесмртност не зато што су, трансцендирајући овоземаљску егзистенцију завредили вечни живот, већ зато што, за разлику од човека, немају свест о властитом постојању:

Коњ који пије воду  
Бесмртан је.  
И вода коју пије  
Бесмртна је.  
И моћ воде да буде коњ  
Бесмртна је,  
И моћ коња да буде вода  
Бесмртна је.  
[...]  
Опнокрилци, мекушци, љускари,  
Бесмртни су.  
И све што није ужаснуто  
Сазнањем да постоји. (2012б: 153–154, 165).

Немајући довољно религиозне снаге да у трептајима људске самосвести наслути могуће упориште метафизичке наде, лирско Ја у човековој способности да поима себе и сопствену смрт препознаје непресушни извор егзистенцијалног ужаса, и тиме као да упућује песимистички интониран одзив оној знаменитој духовној неодумици коју је Његошев поетски глас исплео око феномена људске мисли:

Ако ми нијеси бесмртности свједок,  
а ти бич си мени и тирјанин љути,  
којега би само судба наопака  
морала човјеку рад мучења дати,  
да му кратки дани и ништавни живот  
у проклетству грком и у плачу прођу (2001: 549).

Не одричући се чврсто утемељеног осећања да је човек по својој природи трагично биће, те да болу постојања нема другог лека осим смрти, песнички субјект ће – обнављајући поједине мотиве „Свете песме” из *Предосећања будућности* – у завршним тактовима овог циклуса уобличити светлу фигуру Бесмртнице Мати, која можда нема снагу да појединца ослободи егзистенцијалне тескобе, али има моћ да тмину унутрашњих обзорја макар на кратко прожме искрама жуђене метафизичке топлине. Чежња да у суморним и негостољубивим пејзажима животне стварности пронађе умирујуће пределе мајчинског окриља, нагнаће песника да наредни сегмент поеме – тематски посвећен зачудној и амбивалентној природи људског бића, које прогоњено страшном небеском звери, живот проводи у сенци смрти – уобличи поступком дискретног, али непрекидног, готово молитвеног обраћања благонаклоном и широкогрудом лику Човечице.

У досадашњем току Петровићеве лирске *антропологије* човек је представљан, с једне стране, као сирото, страном и прогоњено биће, које изнутра не раздире само свест о властитој смртности, већ и подложност егзистенцијално нихилизујућем дејству како земаљских, тако и божанских сила. Управо сазнање о трошности и ништавности живота, као и сума свега онога што испољава непријатељски однос према човеку (в. Костић 1986: XXXII), на почетку трећег деонице поеме *Трагом прах* симболички је сабрано у слици страшне небеске звери. С друге пак стране, на посумраченим обзорјима људске судбине повремено се пројављује светлосарни лик Жене, називане творитељком и спаситељком, која представља некакво архетипско биће што чује вапијући глас човека и бди над његовим животом, те се њено окриље у метафизички чежњивој свести лирског субјекта обзнањује као једно од ретких и неупитних егзистенцијалних уточишта. Обе наречене силе – и застрашујућа звер и заштитничка мати – сустичу се у стиховима поеме *Трагом прах* као супротне и међусобно непомирљиве духовне енергије, чијим се сударима и окршајима испредају дрхтаве нити људског живота.

Не губећи из вида чињеницу да човечје руке, кад су удружене Богом, могу да стваралачки допринесу божанској творевини, али и да, лишене хумане супстанце, умеју да кољу, Бранислав Петровић о горким противречностима људске природе пева са егзалтацијом и сетом. Хвалећи велике распоне човекове душе, али и плачући над његовим трагичним животним удесом, овај песник је, чувајући у себи неугасиву искру човекољубивости, на страницама књиге *Трагом прах* измирио тон лаудације са духом ламента.

## 6.5. Прах и трепет: коначни пораз лирске егзистенције

У завршници ове књиге, као и у последњим деоницама претходне, Петровић премешта лирски фокус на оне злокобне чиниоце овоземаљског постојања који песничко биће не чине само друштвено апартном појавом већ и егзистенцијално страдалном фигуром. Проткане лајтмотивским стихом: „Ви сте видели његову крв” (2012б: 185–186, 191–193), нанизане песме творе својеврсни каталог оптужби којима се, повишеним тоном једног озлојеђеног и револтираног субјективног гласа, прогониоцима на терет стављају разноврсне суровости и непочинства:

Ви сте видели његову крв.  
Ви сте певача у крви његовој

Камењем и сумпором запаљеним.  
Ви сте намамили кћери његове  
На лепо лице доушника,  
И цвеће сте у њима покидали.  
И цвеће сте у њима покидали,  
И славује погазили.  
И дах МАЈЧИНЕ Душице  
Штакорима вашим бацили сте! (2012б: 186).

Уплетени у призоре разуздане бруталности и садистичког сладострашћа, а руковођени неутаживим поривом за деструкцијом и opakим налозима своје демонски превртљиве природе, песникови крвници неодољиво подсећају на злочиначку хорду чији је бешчасни ход земаљским шаром Петровић описао стиховима „Прилога за европску историју”. Ове непријатељске силе не само што нарушавају субјектове интимне просторе поетског стварања, кидишу на све што је анђеоско у стваралачком бићу и спаљују његове руке и очи, већ им и успева да против песника окрену чак и оне који су му дотад били најприснији:

Ви сте видели његову крв.  
И певача у крви његовој  
Подмитили да пева против њега.  
Ви сте намамили кћери његове  
На лепо лице доушника,  
И придобили их против њега. (2012б: 192).

Уколико се у поетском Ја побуњују и унутрашњи чиниоци које је сматрао најоданијим, утолико је његов егзистенцијални пораз већи, јер је у опевани доживљај страдања, осим наслућене зле коби, утиснуто и горко осећање самоизневерености. Из песме у песму у лирском бићу поеме *Трагом прах* најпре узраста споља наметнуто осећање изопштености из света, затим се учвршћује изнутра побуђено уверење у властиту онтолошку страност, да би се на крају, његово духовно стање – обележено снажним доживљајем напуштености и онеспокојавајућим трептајима својеврсне егзистенцијалне расутоги – могло дочарати управо речима којима ће бити насловљена следећа Петровићева песничка књига: *Све самљи*.



## 7. Све самљи – лирски (само)разговор о угашеним световима

### 7.1. Меланхолични часови сећања: берба горких плодова животног искуства

Премда је насловом *Све самљи* (1977) несумњиво призван и у само прочеље збирке постављен почетни стих Настасијевићеве песме „Госпи” (в. Бајчета 2019б: 104; Бјелановић 2019: 155), Бранислав Петровић овим поступком није означио почетак некаквог поетичког приближавања старијем песнику, већ је покушао да основни осећајни тон свог новог дела оплемени акустиком једне неочекиване књижевне реминисценције. Зачети још на страницама збирке *О проклета да си улица Риге од Фере*, а развијани у песмама *Предосећања будућности*, мотиви све изразитијег духовног раздора између поетског субјекта и друштвено-породичних заједница којима је доскора хармонично припадао нису само присутни у овој збирци, него су и, судећи према наслову, смештени у само средиште њених тематских оквира.

Изнашавши естетски ваљану сразмеру између тематско-мотивских континуитета и поетскоизражајних новина, Бранислав Петровић је у књизи *Све самљи* наставио да пева о питањима нарастућих осећања самоће и апартности, али и поетички освежио репертоар својих уобичајених песничких поступака. Међу кључне разлоге који ову збирку чине стваралачки иновативном ваљало би убројати најпре ауторову жељу да, заоденувши интроспективне тежње танким граматичким велом обраћања у другом лицу, на суптилан и посредан начин евоцира давно минули свет властитог детињства, а затим и његову спремност да визуру којом се проматра лирска стварност заснује не само на укрштају садашњег и прошлог времена, то јест зрелог човека и наивног детета, већ и на сложенем преплитању интимних сећања и ауторerefлексивних амбиција, односно плодотворном додиру поетске жудње да се тајна постојања сачува и научничких напора да се истина света открије. Неопходно је, међутим, истаћи и то да при сусрету са садржином ове лирске објаве читалачким доживљајем поступно и готово неосетно овладава утисак да је новој књизи песама аутор покушао да додели улогу својеврсног сазнајног епилога свог дотадашњег животног и песничког искуства.

У поређењу са Петровићевим ранијим лирским објавама, збирка *Све самљи* је изазвала несумњиво најслабији одзив текуће критике. Међутим, од податка да је приказа песниковог новог дела било неуобичајено мало, битнијом се указује чињеница да и оно неколико публикованих рецензија није красила нарочита интерпретативна надахнутост. Избегавајући да изрекну свој крајњи вредносни суд, критичари су настојали да неутралним тоном изложе садржај ове књиге (в. Лакићевић 1978: 14; Ковач Кењереш 1978а: 526–527; Стојановић 1979: 11), затим покушавали да, указујући на Петровићева све сумрачнија расположења, сажето оцртају путању његовог поетичког развоја (в. Јововић 1978: 20), или су се пак опредељивали за безбојне и недоречене формулације попут: „Ово није најбоља књига овог песника, али стоји одмах иза њих” (Видојковић 1979: 114). Чврстином критичког става истакао се једино Александар Петров, који је, сматрајући да Петровић новом књигом „не напушта свој песнички језик али га стеже и резбари споља и изнутра”, збирку *Све самљи* најпре оценио као „малу по обиму, али ванредно целовиту и чисту”, а потом и назвао „недвосмисленим доказом песникове зрелости” (1980: 141).

Први значајнији прилог тумачењу збирке *Све самљи* проистећи ће, тек две деценије касније, из пера Љубомира Симовића. Увидевши да Бранислав Петровић, губећи наду у снагу речи и моћ поезије, временом губи веру у самог човека, због чега у његовим песмама чили хумор, а ведром фигуру девојчице замењује безнадежни лик старице, Симовић је збирку *Све самљи* одредио као поетички одсудан тренутак у којем је песник све почео да „посматра из неког тежег угла” (2008б: 558–561). Истичући да аутор новим лирским остварењем није демантовао све оно што је „у својим претходним књигама написао”, овај песник и критичар на крају закључује да Петровићева поезија „јесте у почетку умела да нас разведри и охрабри, али није устукнула ни пред оном тежом и непријатнијом дужношћу: да се суочи са оним што обесхрабрује” (2008б: 561–562). На трагу Симовићевог тумачења, Петар Пијановић ће нагласити да „збирка *Све самљи* ојачава горчину и сумњу” песничког субјекта (2012: 197), као што ће и Иван Негришорац запазити да је у песмама наречене књиге иронија овладала Петровићевим лирским дискурсом и „потпуно елиминисала дитирампске заносе” (1999: 69).

## 7.2. *Детиња повест* – рађање поетске самосвести

Обимом невелику, а у структурном смислу сведену збирку *Све самљи* сачињавају четири ненасловљена, али римским бројевима означена циклуса, након којих следи једна у засебан композициони сегмент издвојена песма. У првој и најопширнијој целини књиге читалац се сусреће са песничким субјектом који, користећи се говором у другом лицу као обликом саморазговора, проживљава поједине догађаје из властите прошлости и тиме лирски евоцира повест свог детињства. Дозивајући у свест слике из раног животног доба у којима некадашњег себе проматра као другог, поетско Ја се труди да, укрштањем духовно зреле перспективе одраслог човека са наивношћу и изворном чистотом дечјег доживљаја света, садржаје упорних сећања изнутра расветли снагом ауторerefлексije. У издвојеним и сугестивно осликаним призорима минулог живота уочава се непрестано преплитање двеју временских равни и наслућује, како запажа Тања Поповић, „целовита прича о детињству и одрастању” (1999: 136).

Ступајући у дијалог са замишљеном инстанцом некадашњег Ја, елегично расположени поетски субјект се, допуштајући сећањима да слободно нахрупљују у свест, задржава код оних садржаја искуства који су у његовом бићу оставили најдубљи траг. Отуда се у слици лирски васкрелог детињства сустиче и прожима неколико евокативних слојева: болна и понижавајућа сећања из школских дана која су се трајно утиснула у песников дух; јарко бојени детаљи и маркантна обележја историјске епохе у чијем је окриљу протичало његово одрастање; као и карактеристична својства инфантилног доживљаја стварности у којима одрасли субјект препознаје прве назнаке свог потоњег књижевностваралачког поимања света. Тако је, рецимо, завршном строфом песме „Доживео си страшну омладину”:

Цртао си сексуалне органе на часу географије  
Крик оне учитељице  
Прати те кроз читав живот  
Још увек те прогоне њене рахитичне очи  
И њена те рука  
Шамара  
У самоћи (2012б: 196),

лирски субјект дочарао један трауматичан догађај из ђачког доба који се временом преиначио у опсесивно сећање, чијом је садржином похрањен први сусрет са, како наводи Зорана Опачић, „рахитичним” конвенцијама, крутим морализмом, нападом на дечју слободну мисао и склоност ка прекорачењу правила (Опачић 2019: 133).<sup>136</sup> Мотивом УНРИНИХ пакета, алузијом на Труманова јаја, навођењем Стаљинових иницијала или помињањем презимена познатог совјетског педагога Антона Семјоновича Макаренка, Петровић јесте упутио на случајне одразе спољашње стварности који су се случајно задржали у дечјој свести, али је тим наоко неважним детаљима свакодневице свет свога детињства прецизно сместио у историјски бурну и идеолошким садржајима обременјену епоху с краја четрдесетих и почетка педесетих година двадесетог века.

Петровићеву пажњу, забављену својеврсном археологијом детињства, ипак највише привлачи потрага за кореном властитих поетскостваралачких порива, односно за одликама раних детињих склоности под чијим ће се дуготрајним деловањем једно младо биће преобразити у песничку личност. У песмама попут „Сова одавно спава и цвет се буди из сна”, „Тајна је пепео” и „Тајна је светлост”, песнички субјект је најпре у изразима дечје радозналости и радости при стицању нових искустава, потом у запитаности пред стварносним појавама, доживљају света као загонетке и непатвореној жудњи да се тајне свеколиког постојања раскрију, а затим и у снажном предосећању да и најобичнија ствар поседује чудесно наличје, препознао човекову аутентичну чежњу за истином и животном пуноћом, али и имплицитно указао на кључне чиниоце властите стваралачке поетике. Са тих разлога би ваљало посебно издвојити хеуристички интониране стихове: „О / ти већ знаш / С ужасом песника – научника / Да ни ти ниси од света на коме си” (2012б: 201), у којима поетска инстанца није само открила зачетак будућег осећања отуђености од људи и овоземаљске стварности, већ је и наслутила предзнак обесхрабрујуће осуђености лирског бића на све израженију усамљеност (в. Алексић 2019: 109).

Декларишући се не као „учен, или надаханут, већ као ’песник – научник’”, Петровић је, како примећује Бајчета, завршницом песме „Тајна је светлост” указао да „његов задатак није производња лепоте, празни естетизам ма на који начин био постигнут, већ сазнање, истина о свијету којој поезијом освојена љепота служи као доказ” (2019б: 104). Међутим, у наредним песмама првог циклуса збирке *Све самљи* песнички глас ће без околишања обзнанити да духовно-сазнајни пут на који се некадашње Ја још од малена отиснуло не може имати повољан исход:

Приремаш се за пут  
(Нису бела стада са припростим пастирима  
Тамо  
Куд те води  
Твој неспокојни  
Дух)  
[...]  
(Неће те поморанцама дочекати онај

---

<sup>136</sup> На овом месту је занимљиво споменути да је Бранислав Петровић у разговору са Даницом Оташевић 1999. године указао због чега ђачке године у његовом доживљају представљају период изразито негативног животног искуства: „Школовање, у целини, доживљавам (чак и у сећању) као један перманентни страх, као једно насиље. Да ми се (помишљам, често, и у сну) понуди избор: или поново Велика Матура или година робије у Пожаревцу, изабрао бих ово друго” (1999б: 5).

Коме се у госте  
Спремаш) (2012б: 204).

Жеља за сазнањем коначних истина и енергија уложена у проширивање властитог епистемолошког опсега неће уродити жељеним плодом, већ ће – дошаптава субјект властитој младости – након неизбежног суочавања са узалудношћу свих, па и најплеменитијих човекових напора, резултирати меланхолијом и трагичним осећањем живота. Као што је судар са великим тајнама постојања и смрти у другој песми циклуса „Предосећање будућности”, из збирке *О проклета да си улица Риге од Фере*, учинио да се лирско биће, незадовољно сопственим сазнајним лимитима, на тренутак осети као дете, тако ће и несразмера између онога ко питање поставља и тежине задатог проблема, навести субјекта књиге *Све самљи* да се, уверен да загонетке са којима се ухватио у коштац надалеко превазилазе његове епистемолошке капацитете, осети не само духовно недораслим, већ и егзистенцијално незнатним:

Наспрам чудовишта на које си кидисао  
Од тачкице у знаку питања  
Мањи си (2012б: 203).

Евоцирајући свет детињства и изнова проживљавајући незаборавне тренутке одрастања, Петровић је исцртао вијугаву стазу свог не само умног већ и песничког стасавања, чиме је странице ове збирке прожео духом својеврсног лирског билдунгс романа, у чијим финалним тактовима пред читаоце не ступа светли лик образоване и васпитане личности, већ сеновита и помало клонула фигура вечитог усамљеника.

Узнемирујуће осећање пролазности људског живота, које представља једну од неизоставних компоненти Петровићевог доживљаја света, у првом циклусу књиге *Све самљи* сугерисано је завршном, гротескно уобличеном сликом песме „О чаролијо УНРИНИХ пакета”:

Она мала што је златне кике имала  
Што је тако све на свету све најлепше имала  
Сад је она слатка мала у дубокој пензијици  
И Пацов се  
Миц по миц  
Њеној приближава здели (2012б: 207).

Контрастним самеравањем девојчице и старице, детињства и пензије, златних кика и пацова, у средиште овог лирског призора смештена је горка свест о неповратно прохујалом добу и растачућем дејству незаустављивог времена, али и, како истиче Петар Пијановић, песников позни, самотнички и ругалачко-цинични одзив свом некадашњем певању о идеалној драги (в. 2012: 197).

Нимало не чуди што је интензивна песничка самозагледаност подстакла Бранислава Петровића да лирски говор повремено прожме стиховима метапоетског значења. Отворивши једну од песама симболички прегнантним исказом „Глувонемог бескраја / Реч је само сан” (2012б: 202), песник је, користећи се изражајним маниром филозофских афоризама, огласио свој лирски доживљај не само природе универзума и суштине речи, већ и положаја човека у космосу. Довевши бескрај, говор и људско биће у заједничку и логички устројену констелацију, Петровић је сачинио подесну увертиру да повишеним тоном обзнани смисао песникове готово неоствариве улогу у свету:

Е па ти сад оречи толико чудовиште!  
Е па

Ти бар само самогласником крхким  
Такни  
Језну  
Неман  
Која ти низ кичму  
До у мошнице  
Силази! (2012б: 202).

Варирајући своју стару, стиховима „Градилишта” исказану идеју да сунце користи људске очи како би било „виђено на небесима” (2012а: 76), аутор је у збирци *Све самљи* пред човека и његове изражајне моћи поставио не само тежи већ и несамерљиво страшнији задатак. Песник није, поручује Петровић, ништа друго до усамљено биће које на мегдан *језној немани бескраја* излази наоружано само *крхким самогласницима*, а до тријумфалне речи долази једино превладавањем онтолошки утемељене самоће и егзистенцијално дубоког страха.

### 7.3. Призрак епифанијског искуства: апотеоза земљоделца

Није неопходан нарочит интерпретативни напор да би се у песмама другог циклуса ове књиге уочио Петровићев покушај да поетички рекапитулира ону тематску нит свога певања која се, започета још у *Предосећању будућности* стиховима „Посланице песнику”, а настављена низом песама с краја четврте композиционе деонице поеме *Трагом прах*, испредала најпре мотивима отуђености песничког бића од људи и друштва, а потом и сликама његове изложености неименованим непријатељским силама, које не само што га уходе као звер и прогоне као уљеза већ му и ближње наводе на издају и вероломство. Доживљај напуштености временом је срастао са осећањем проказаности и учврстио се као једна од кључних компоненти резигнантног духовног стања које је песника и нагнало да своју нову збирку наслови изразом *Све самљи*. Њен други циклус отпочиње песмом „На трагу ти је”, у којој се поетски субјект оглашава из егзистенцијално граничне ситуације, а свој говор о неопозивом губитку животних ослонаца употребљава као поступну и градацијски устројену припрему за завршну поенту, којом се крхка нада у моћ песничког стварања истиче као последњи трачак светлости на загаситом хоризонту човековог унутрашњег света: „Аждаја коју храниш рукописом / Кад би ти бар она остала верна” (2012б: 209).

Премда је песник у толикој мери заокупљен онеспокојавајућим слутњама о постојању снажних и демонски перфидних сила што су се уротиле против његове људске и поетске бити, да ће након песме „На трагу ти је” испевати читав низ творевина сличног тематско-мотивског склопа – попут „Дана и ноћи”, „Коже” или „Ока” – други циклус збирке *Све самљи* ипак ће се окончати лирским остварењем сасвим другачијег значењског усмерења. Описујући један наизглед ефемеран тренутак из свакодневице: час у којем је, отворивши прозор, угледао лик насмешене сељанке, лирски субјект песме „Отворио си прозор” покушао је да прибележи блажени моменат својеврсног сазнајног скока, чијим је сугестивним дејством досегнуо до одсудно важног уверења да се тајне којима су људски ум и срце темељно обузети не откривају ни песнику ни научнику, већ једино земљоделцу:

Само онај који земљу обделава  
Који се разуме у семена

Крило вечне тајне  
Додирно је (2012б: 214).

Лик земљорадника у лирском свету Бранислава Петровића обитава још од прве збирке, а епистемолошки је повлашћен јер његово биће не само што негује стварни, исконски и непатворени контакт са елементарним појавама света већ му и полази од руке да са сунцем, земљом и семеном стваралачки сарађује. До егзистенцијално жуђеног „крила вечне тајне” човек не доспева бдијући над књигом, него радећи на њиви, а то значи да се, супротно раније опеваним *песничко-научничким* гледиштима, вратнице истинског сазнања не раскриљују мисаоно-контемплативним понирањем у стварност, но активно-делатним учешћем у свету, дакле, не узлетом духа већ трудом руку.

#### 7.4. Завршни такт: *моћ ослушкивања*

Обогаћујући тематски и изражајни регистар збирке *Све самљи*, Бранислав Петровић је трећи циклус испунио низом песама о животињама, у којима се природа и смисао жабе, гуштера, корњаче или овце проматрају на двострук начин: оком професора биологије што изводи експерименте, врши вивисекције, изучава физиологију и припрема предавања, и песника који, расветљавајући симболичке улоге ових бића, настоји да проникне у дубље значење њиховог постојања. Истовремено изложене визури дискурзивних знања и погледу пуном поетских слутњи, животиње се пред читаоцима појављују као објекти научних огледа, али и као јунаци параболних прича.

У стиховима четвртог циклуса, сачињеног од свега два кратка и делимично аутопоетички интонирана лирска записа, поетски субјект је збиру разноврсних, а каткад и међусобно контрадикторних улога приписиваних фигури песника придодео још и функцију бележника. Ненасловљеном песмом која у целини гласи: „Ја бележим твоје поруке / И скромна улога бележника / Гордошћу ме испуњава” (2012б: 224), Бранислав Петровић је заправо лирски сажео оно што је неколико година раније, одговарајући на питање о рађању литерарних идеја и поступцима књижевног уобличавања, рекао у интервјуу датом часопису *Градац*. Уверен да песма егзистира у свету и пре часа записивања, аутор је том приликом истакао: „Песник је ту само да разгледа, ослушкује, записује и преписује. Песник је секретар света. Ситан службеник. Дактилограф.” (1976а: б). Упоредо са токовима све осетнијег стишавања лирског гласа и контемплативно-медитативним расположењима подстакнутог смиривања реторичке енергије, Петровићево поетичко тежиште се у позним песничким књигама, како сведоче стихови наведене песме, са некада средишње стваралачке идеје о *моћи говора* полако преместило на мисао о поетскотворачкој *моћи ослушкивања*.

Збирку *Све самљи* Петровић није желео да заврши творевином испеваном у меланхоличном духу њеног наслова, већ песмом која би у сумрачне лирске видике унела ведрије тонове, а у клонулом бићу субјекта обновила затомљене изворе животности. Због тога је улогу финалног, епилошког и у засебан композициони сегмент издвојеног песничког остварења наменио управо „Похвали руци”, песми која, изричући хвалоспев рукама, прославља различите видове човековог прегалаштва (в. Делић 1999: 87; Костић 1986: XXXV; Петров 1980: 141; Тонић 1999: 202).

Премда је Бранислав Петровић још у *Моћи говора*, а нарочито у *Градилишту*, значајни удео своје лирске пажње посвећивао делатној страни човечје природе (в. Делић

1999: 86; Костић 1986: XXXV; Алексић 2019: 108), „Похвала руци” показује највише мотивских подударности и сижејних сличности са осмом песмом трећег циклуса поеме *Трагом прах*. Желећи да потцрта божанска својства људских рукотворина, песник је оба остварења отпочео приказом човека који, цртајући облике пчеле или муње, обогаћује стварносни свет новим појавама. Међутим, за разлику од поеме *Трагом прах*, где се о рукама пева као о амбивалентном феномену који у себи сабира чиниоце добра и зла, те се у реалности може испољити како у стваралачко-делатном тако и у злокобно-убилачком виду, у стиховима завршне песме књиге *Све самљи* симболички смисао руку редукован је само на позитивна и светла значења, што поетску инстанцу и подстиче да волумен свога гласа прожме тоном лаудације. Сабравши у себи вештину тимарења коња и снагу да осветли земаљску кућу, знање о сејању ражи и моћ да по мери властитих жеља стварност употпуни новим пределима, рука се у Петровићевој лирској имагинацији преображава у некакво самостално биће које дела подстицано племенитим поривима, вредносно надилази чак и онога коме припада, а на врхунцу свога стваралачког заноса читав свет претвара у једну велику рукотворину.

У завршним трима строфама „Похвале руци” субјектом ипак нагло овладава скепса удружена с осећањем бојазни, те се песма, а тиме и читава збирка, окончавају низом исказа прожетих духом песникове трајне заокупљености не само неизвесношћу да ли ће рука постићи оно што је наумила и стићи тамо где се упутила већ и страхом да ли ће људско срце издржати толики пут? Замишљеност над питањем хоће ли човек, Његошевим речником казано, икада доспети до дана који жели и блаженства за којим чезне, није израз субјектовог пролазног контемплативног расположења, већ егзистенцијално пресудан и стога поетички маркантан тренутак у којем се песниково предосећање будућности раскрива као епистемолошки недостатно, а старе слутње, лишене моћи предвиђања, преображавају у нове дилеме. Уздајући се у руке, а бринући о срцу, песник у непрозирну тмину потоњег времена гледа сам. И остаје све самљи.





## ЗАВРШНА РЕЧ

### Поетичка прожимања Љубомира Симовића, Матије Бећковића и Бранислава Петровића

Љубомир Симовић, Матија Бећковић и Бранислав Петровић нису песници чијим је сложеним путањама поетичког развоја управљала жеља за естетским уподобљавањем некој постојећој песничкој школи или књижевној струји, већ самосвојни ствараоци који су, не презајући од супротстављања магистралним токовима савремене поезије и смело се упуштајући у ризик самопотраге, дуготрајни процес уметничког сазревања темељили првенствено на суптилном и доследном ослушкивању тајновитих дамара својих унутрашњих поетскотворачких налога. Премда се индивидуалне песничке еволуције ових аутора нису одвијале у истом ритму, нити су биле засвођене некаквим заједничким поетичким програмом, њихови књижевни плодови су се, сагледани у ширим оквирима развоја српског послератног модернизма, временом почели указивати као спонтана, стваралачки сродна и готово симултано испољена реакција једне нове поетске генерације на оне аспекте неосимболистичке парадигме који су почели да одишу духом естетске истрошености. Осетивши да је савремени песнички исказ засићен некритички прихваћеним, а неретко на помодарски начин негованим тежњама ка семантички затамњеној изражајности и херметизму, што је довело до хипертрофије псеудоинтелектуалних поетских напора, удаљавања поезије од конкретних стварносних садржаја и њеног затварања у уске кругове читалачких посвећеника, Љубомир Симовић, Матија Бећковић и Бранислав Петровић су начинили кључни поетички преокрет тиме што су, сваки на свој начин, обновили идеју о комуникативном песничком језику, преусмерили стваралачку пажњу ка непосредним доживљајима реалног живота, и оплеменили пределе својих лирских светова феноменима што долазе из области свакодневног искуства.

Још у стиховима „Епитафа за трећи вод” – песме први пут објављене 1957. године у листу *Студент*, а потом штампане и на страницама *Словенских елегија* (1958) – Љубомир Симовић је испољио склоност ка поетској употреби разговорног језика и жељу за стварањем илузије живе речи, што су поетичке тежње које ће, преиначивши се временом у поступак дијалогизовања песничких сижеа и драматизовања опеваних ситуација, темељно обележити целокупно лирско стваралаштво овог песника. Премда се под утицајем дијалогизовања и драматизације песничког текста фигура класичног поетског субјекта несумњиво повукла у други план, важно је нагласити да није сасвим ишчезла са Симовићевог стваралачког хоризонта, већ се преобразила у готово неприметну, али не мање присутну, говорним лицима надређену инстанцу ауторске свести, која се, својевољно одабравши да у свет песничке стварности не ступа директно, посредно пројављује у трептајима дубљих значења и искрама општијег смисла онога што на површини разговорно конципираног сижеа лирски јунаци казују.

Сачињена од тематски разноврсних, а од шире конверзационе целине одељених драмских фрагмената, које изнутра повезује једино глас дијалошки активног, али повремено и приповедачки настројеног лирског субјекта, поема „Portus regius”, објављена у збирци *Последња земља* 1964. године, заузима поетички важно место у Симовићевом опусу јер представља тренутак у којем су песникову изражајност изненада

прожели бројни искази и фразе савременог, градског говорног идиома, а композиционим устројством дела овладао један од еминентних чинилаца модерног доживљаја света – дух фрагментарности, чиме као да је наговештена стваралачка концепција потоње, уметнички знатно успелије, поеме под насловом *Субота* (1976).

У песмама збирке *Уочи трећих петлова* (1972) Симовић се, одбацујући естетске стеге књишке конвенционалности, слободно служио стилским преимућствима разговорног језика и непосредног обраћања. Међутим, не устручавајући се од опонашања свакодневне комуникације, стихове ипак није у већој мери бојио дијалекатским колоритом и жаргонском фразеологијом. Врхунски израз песникове фасцинираности уметничким потенцијалима живе речи и горке свакодневице људи потиснутих на маргину друштвеног живота, остварен је на страницама *Суботе*, чији је колоквијално интониран језик проткан елиптичним реченицама кафанских наруџбина, сликовитим жаргонским фразама градске периферије и реторички ефектним пословичним исказима којима јунаци обелодањују болне тачке властите судбине и дочаравају дух савременог незнања. Потчинивши логику лирског изражавања основним принципима драмско-дијалогског приказивања, субјект се преобразио у *ћутљивог бележника* који туђе речи пажљиво ослушкује, језичку грађу педантно пробира и прикупља, а потом сабрани говорни материјал – стварајући привид пресне и живе, иако дифузне и фрагментиране конверзације – излаже читалачком погледу. Управо селекција исказа и њихово композиционо размештање представљају чинове којима је Симовић успео да лирску субјективност *Суботе*, не отеловљујући је, уметнички оприсутни.

Осећајући да је песничком језику, кад се „умори и истроши, кад постане апстрактан, естетичан, танак”, неопходно да му „живи језик свакидашњице, задихан и зајапурен, бркат, бане са улице, приђе [...]”, и каже му: „Лазаре, устани!” (2008а: 107), Симовић се *Суботом* сасвим приближио оним књижевноуметничким токовима који су шездесетих и седамдесетих година – дакле, након периода послератне обнове модернизма, а насупротив неосимболистичким тежњама ка интелектуалном истанчавању и обликотворном цизелирању поезије – били, угрубо речено, обележени кретањем од књишког ка животном и од етаблираног ка маргиналном, односно од извештачености прекомерног симболизовања ка пуноћи огољене стварности, од суптилних артистичких мистификација ка сировој предметној конкретности, од филозофских апстракција ка практичној народној мудрости, и од учмалог језичког херметизма ка пресној говорној фрази. Отуда су свет, језик и јунаци *Суботе* у првим критичким приказима сагледавани као поетски изданци такозване стварносне прозе (в. Мирковић 1976; Ракитић 1977), а касније упоређивани и са појединим естетским узусима *црног таласа* (в. Божовић 2019).

Збирком *Рече ми један чоек* (1970) Матија Бећковић је обзнанио да се, напуштајући стваралачку парадигму засновану на урбаној комуникативној поезији прожетој наносима неосимболистичких топоса и опредељујући се за говорни поетски језик дијалекатског типа, поетички темељно преобразио. Ово нагло преусмеравање поетске пажње ка завичајном простору и изражајном богатству источнохерцеговачког дијалекта песник је оправдавао умором од урбаног језика и засићеношћу књишким манирима, лажним мислима и професионалном литературом, под чијим је дејством у песничком бићу побуђена жеља за повратком оном језику који није само очувао изворност, непосредност и свежину, већ и одржао везу са истином (в. 1970: 165–166).

Језички заокрет ка дијалекатском говору несумњиво представља крупну и сложену промену условљену мноштвом различитих узрока. У новој стваралачкој оријентацији може се, рецимо, препознати уметничко оспољење песниковог сентимента

према завичајном искуству, израз љубави према језичкој колоритности и жеље да своју поезију учини изражајно *егзотичнијом*, порив за стилским онеобичењима, начин да се изазове нешто неочекивано и подстакне читалачка пажња, затим знак унутрашње потребе за иновирањем и стабилизовањем властитог, дотад поетички прилично дифузног стваралаштва, потврда настојања да се зада својеврсни контраудар или пружи отпор интелектуалној цизелираности песника неосимболистичке провенијенције, али и намера да се успостави поетска резонанца како са другим песницима сличног усмерења тако и, у нешто ширем литерарном смислу, са књигама које су проузроковале настанак такозване стварносне прозе.

Читав низ песничких поступака – попут поетске употребе разговорне дикције и фразеолошког богатства непосредног комуницирања, уметничке стилизације дијалекатско-социолекатских говорних обележја и тематизовања света са периферије или маргине, смене лирске инстанце говорним лицима и дијалогско-монолошког структурирања текста, као и склоности ка дужем књижевном облику и форми поеме – учинили су Бећковићеву збирку *Рече ми један чоек* и Симовићеву књигу *Субота* поетички сродним делима, а њихове ауторе приближили кругу оних писаца који су у другој половини шездесетих и током седамдесетих година били водећи носиоци *стварносне* прозе, то јест прозе *новог стила* или *обновљеног реализма* (в. Деретић 2007: 1164; Јерков 1991: 113). Естетски се приклонивши прозним ствараоцима што су, презревши тежње ка интелектуализирању књижевности и одбацивши сваку артифицијелност, неговали непосреднији однос према грубој стварности живота (в. Деретић 2007: 1164), Матија Бећковић и Љубомир Симовић су пружили упечатљив књижевни допринос новом поимању стилистичке норме, односно њеном, како запажа Александар Милановић, разједначавању са појмом граматичког стандарда (2002: 49).

Као што је дијалекатска изражајност подразумевала конституисање другачије субјективне инстанце, јер се песничко Ја повукло из првог плана и уступило реч низу различитих говорних лица, али тим устукнућем није нестало из лирског света већ се преиначило у својеврсну редакторску фигуру која – дискретно присутна, али стваралачки делатна – изабира одломке туђих казивања и склапа књижевноуметничке целине, тако је и доследнија оријентација ка непосредном обраћању и разговорном тону омогућила не само продор епских и драмских елемената већ и читавих усмених жанрова (тужбалица, клетви, благослова, анегдота) у домен поетског исказа, због чега су за остварење Бећковићевих књижевноуметничких замисли подеснији постали дужи и наративнији песнички облици.

Увођењем елемената сказа, непосредног обраћања, дијалога и разговора у лирски проседе, Матија Бећковић је, како видимо, своје песничке творевине обогаћивао феноменима усмене традиције, о којој је у интервјуима неретко говорио са дивљењем. У својој раној стваралачкој фази песник је био склон да властиту поетску моћ подреди, како се тадашњем субјекту чинило, творачки неисцрпној снази природе, док је у различитим аутопоетичким исказима из периода *ровачких* поема био спреман да сасвим експлицитно призна превласт народне уобразиље над поетском имагинативношћу индивидуалног ствараоца. Реч је о трансформацији која је пресудно утицала на конституисање Бећковићевог песничког гласа и тренутку у којем је аутор збирке *Рече ми један чоек* успео да обузда издашну енергију дотадашње лирске егоцентричности, суптилизује бујност темперамента, и тиме коначно изнађе кључне чиниоце самосвојне поетичке формуле.

Премда се *рвачка* поезија Матије Бећковића указивала као поетички опонентна појединим устаљеним стваралачким матрицама српског послератног модернизма, дијалекталним поемама песник није напустио домен модерне осећајности, већ јој је – темељним иновирањем књижевних поступака – проширио естетски распон. Због тога су различити критичари, желећи да херменеутички поуздано утврде песников положај у токовима савремене српске поезије, неретко нудили одговор на питање шта Бећковићев поетски глас чини модерним? У прилог песникове модерности навођена је жеља за демистификацијом архаичног погледа на свет (в. Ного 1971: 16), односно настојање да се на савремен начин реинтерпретира искуство древног певања и мишљења (в. Пантић 2002: 76), затим посвећеност откривању „запретаних слојева језика” (Максимовић 2001: 67), склоност ка ругалачкој поенти, реском хумору и домишљању утемељеном на парадоксу и инверзији (Пијановић 2012: 203), као и чињеница да се у његовим песмама на свет и људску трагику гледа „с ироничним смешком мудраца који је спознао распоне човекове немоћи” (Поповић 1977а: 174).

Природа *рвачке* фазе Бећковићевог стваралаштва интерпретативно се не расветљава само путем издвајања и сабирања објективних поетских својстава збирки *Рече ми један чоек* (1970), *Међа Вука Манитога* (1976) и *Леле и куку* (1978), већ и њиховим сагледавањем у светлу ширег књижевноисторијског контекста у којем су поникле. У том смислу би ваљало нагласити да се окретањем ка дијалекталној језичкој изворности, спонтаности живе речи, непосредном обраћању, разговорним ситуацијама, казивачу и причи, Бећковић није естетски супротставио поетички аутентичним изданцима (нео)симболистичке поезије, већ само њеним негативним, односно извитопереним и уметнички мање вредним аспектима: претераној мистификацији песничког посла, некомуникативности мотивисаној прелесним осећањем елитистичке самобитности, немуштости прикривеној танким засторима херметизма, књишким фразама, семантички јаловом интелектуализирању, високопарном тону, помодарству и извештачености. Реч је о парадигматски значајним, а у историји модерне поезије одвећ познатим померањима стваралачког клатна од узвишеног језика ка разговорним фразама, од књижевне примене музичких принципа ка употреби естетских преимућстава непосредне усмене речи и говорне дикције, од херметизма ка комуникативности, од симболистички апстраховане и етеризоване лирске инстанце ка човеку од крви и меса, од мистичких доживљаја ка искуству свакодневице. Смена ових супротних чинилаца отуда није знак разарања модерности, већ природна и нужна последица њеног унутрашњег дијалектичког процеса.

Књижевноисторијском значају појаве Матије Бећковића понајвише је допринела чињеница, или срећна околност, да је оно што је њему као индивидуалном ствараоцу почетком седамдесетих година поетички било неопходно, истовремено било и оно чему је, у ширем контексту развоја послератног модернизма, након две декаде мање или више очигледне доминације такозване интелектуалистичке поезије, најзад дошло време. Успевши да се еманципује од уметнички истрошених стваралачких матрица неосимболистичких претходника, и да, отиснувши се у неистражене пределе дијалекталне поезије, избегне замке завичајно-локалистичког сентимента и очува модерни дух, Матија Бећковић није само начинио пресудан корак ка досезању властите поетскојезичке аутентичности, већ се и унутар сложених токова развоја српског послератног модернизма етаблирао као ауторска фигура која је има незанемарљив утицај у смени савремених поетичких парадигми.

И за књигу *Моћ говора* Бранислава Петровића могло би се рећи да се појавила у прави час, јер је њеним публикавањем савремена поезија добила оно што јој је естетски недостајало, а чега су се шири читалачки кругови ужелели. Зауевши опозитну позицију у односу на преовлађујућу поетичку парадигму, и отворивши се ка, чинило се тада, прилично занемареном чиниоцу модерне књижевне комуникације – самом читаоцу, Петровићева прва збирка песама допринела је развоју модернистичке поезије и одиграла значајну улогу у динамизацији текућих књижевноисторијских процеса.

Поетски језик овог песника јесте изразито комуникативан, али не и значењски упрошћен, те песме *Моћи говора* од публике не захтевају упућеност у разне потанкости књижевних традиција и филозофских знања, већ се, доводећи у први план искуство свакодневног живота и темељећи своју изражајност на разговорном тону, обраћају такозваном обичном човеку. Овај лирски првенац подсетио је књижевнокритичку и читалачку јавност да се модерна и уметнички вредна песничка остварења могу испевати јасним, интелектуалистички непретенциозним, па чак и изражајно ноншалантним језиком.

Чињеница да је у колоплет литерарних струјања унео баш оно што им је поетички било најпотребније, представљала је, с једне стране, својеврсни катализатор Петровићевог наглог песничког успеха, али је, са друге, наговестила нове и другачије естетске путеве којима би српско модерно песништво могло да пође. Одбацујући емоционално суспрегнут и стишан тон поезије која је интелектуалистичке прегоре претпостављала лирској осећајности, а филозофски ароматичну загонетност оглашавала за поетички идеал, Петровић је настојао да испољавања поетске субјективности растерети наноса књишке уштогљености, да модерни песнички израз тргне из симболистичког сна и разбуди флуидном, гипком и непредвидљивом разговорном интонацијом која не само што не преза од екскламације и грубих довикивања већ је и довољно слободна да, нагло прелазећи из једног у други осећајни регистар, следи изненадне смене субјектових расположења. Песничким делима Бранислава Петровића, упоредо са лирским остварењима Љубомира Симовића и Матије Бећковића, оцртавана је нова поетичка путања, која је у начелу, супротстављајући се естетски истрошеним елементима неосимболистичке парадигме, водила од сложених ка основнијим семантичким садржајима и од апстрактног ка конкретнијем искуству, односно од неопипљивих мисаоних суптилизација ка чулној пуноћи животних елементарности.

Супротстављајући се идеолошкој утилитаризацији књижевности и догматизовању литерарног живота, први послератни модернисти су својим стваралаштвом оспоравали основне постулате социјалистичког реализма – поетике која је, осим на марксистичким идејама, почивала на разумљивом поетском језику, који је морао бити пријемчив широким народним масама, као и на доминацији официјелних оптимистичких расположења и ентузијастичко-прегалачких полета мотивисаних изградњом новог комунистичког поретка – тако што су афирмацију социјалистичких вредности заменили духом такозване лојалне неутралности, захтев за реалистичком стилизацијом превладали ревитализовањем надреалистичког и симболистичког искуства, тежњу за што комуникативнијим језиком поништили употребом наглашено фигуративног, метафорички згуснутог, и стога семантички мање прозирног изражавања, а једнодимензионалност оптимистичке осећајности разорили суптилном песничком артикулацијом читавог спектра различитих емоција.

Решивши се стваралачки депривирајућег дејства експлицитног идеолошког диктата, али се не упуштајући у субверзиван однос према владајућем поретку, савремена

српска поезија се развијала у знаку прокламованог естетског начела и у оквирима додељених, али не и апсолутних слобода. Након периода стилско-језичког усавршавања и изражајног истанчавања песничких облика, пренаглашени естетски принципи изгубили су свежину, истрошили своје поетскотворачке потенцијале и преобразили се у своје естетизантско наличје, након чега је, према логици унутрашњег дијалектичког кретања, постао неопходан темељан поетички заокрет ка оним сферама стваралаштва које су под доминацијом неосимболистичке парадигме биле запостављане.

Управо Љубомир Симовић, Матија Бећковић и Бранислав Петровића – али, разуме се, не само они – представљају песнике који су одиграли значајну улогу у преусмеравању токова српског послератног модернизма, тако што су, чувајући у себи стечено модернистичко искуство, али осећајући да су се поједини аспекти оваквог опредељења изјаловили, иницирали повратак поетског језика у домен комуникативније изражајности, али не обнављајући притом и некадашње механизме идеолошке инструментализације значењски једноставнијих поетских творевина. Испољавање антидогматског става почетком педесетих година обезбедило је појединим песницима модернистичку легитимацију, док се код Симовића, Бећковића и Петровића еминентно модеран став најпре зачиње у тренутку замене начела *подражавања* начелом *надметања*, које ствараоцу помаже да се ослободи поунутрашњеног епигонства (в. Марино 1997: 30), да би се потом читавао у чиновима њиховог стваралачког супротстављања ономе што је у савременој поезији, иако модернистичко по пореклу, постало истрошено од претеране употребе и клишетирано од неинвентивног коришћења. Љубомир Симовић, Матија Бећковић и Бранислав Петровић, дакле, нису настављачи неосимболистичког сензибилитета, али несумњиво јесу весници новог, на другачијим темељима заснованог модернистичког импулса.

\*

Када се међусобно упореде почетне збирке ова три песника, запажа се да је, за разлику од Љубомира Симовића и Матије Бећковића, чије су ране стваралачке фазе обележене дифузним распрострањем разноврсних поетичких утицаја, једино Браниславу Петровићу пошло за руком да се првом песничком књигом огласи као самосвојан књижевни стваралац. Отуда није случајно што ће Матија Бећковић, говорећи на последњем испраћају Бранислава Петровића, посебно нагласити да је творац *Моћу говора* „међу нама био изузетак и по томе што није лутао ни стопе”, јер је „својим гласом и својим устима проговорио [...] од прве строфе” (2002: 485). Данашњем читаоцу стога би се могло учинити да је, у односу на друга два лирска ствараоца, Петровићевом поетском бићу време брже протичало, јер се оно, с једне стране, поетички најбрже конституисало, али и због тога што је, с друге стране – можда плаћајући високу цену претходно испољене хитрине стваралачког развоја – прво утихнуло.

Премда су се још у „Балади о обичном човеку”, објављеној у *Младој култури* 1953. године, као и у „Епитафима са каранског гробља”, штампаним на страницама *Видика* поткрај исте деценије, могле наслутити назнаке Симовићеве поетске аутентичности, овом песнику је, како и сам тврди, било неопходно да дуго лута и истражује различите поетичке могућности, не би ли се нареченим песмама после дуго времена коначно вратио, схватајући да је у тим раним стиховима садржан његов „прави глас” и „прави почетак” (Симовић 2005: 38). Поред аутопоетичке творевине насловљене

„Тражење речи”, „Балада о обичном човеку” и „Епитафи са каранског гробља” се, сагледани из перспективе целокупног песничког опуса Љубомира Симовића, указују као две најважније песме *Словенских елегија*, јер су њиховом садржином посејане неколике поетске клице што ће у наредним збиркама узрости и широко се разгранати.

Наиме, овим лирским остварењима означен је поетички далекосежно важан моменат ступања такозваног обичног човека на позорницу Симовићеве поетске визије, из чије ће перспективе, како показују наредне књиге, у претежној мери бити опажан свет, док је уношењем пробраних црта народског говора песник своје модерно језичко осећање освежио одлучним одбацивањем резидуума симболистичке апстрактности и стваралачким преусмеравањем ка покушајима да се семантичка пуноћа досегне конкретним призорима руралних простора и непреврелом снагом богатог, али сировог сељачког искуства. Такође, касније песничке објаве показују да ће се из епитафских жаљења због смрти момака и девојака родити Симовићева трајна лирска фасцинација проблемом нагло и прерано угашених живота, на коју ће се природно и, такорећи, органски накалемити књиге *Шлемови* и *Уочи трећих петлова*, у чијим ће песмама преовладавати управо певање о трагичним судбинама младих војника и општој бесмислености ратовања. Отворивши властити уметнички сензибилитет за слободан продор разноликих садржаја традиционалне културе, Љубомир Симовић као да је „Епитафима са каранског гробља” најавио оно изобилје разноврсних облика усмене књижевности (попут пословица, пословичних поређења, питалица, узречица, загонетки, псовки, клетви, благослова, заклетви, здравица, брзалица, разбрајалица, гатања, басми) које ће у потоњој поезији – чувајући аутентичност своје поетике и непрестано иновирајући реквизитаријум модерног песничког израза – често стваралачки упошљавати.

Међутим, да би закорачио на пут откривања свог истинског поетског гласа, Симовић се претходно морао ослободити најпре поетичке сенке Милоша Црњанског, која је како *стражиловском* тако и *видовданском* осећајношћу на очигледан начин прожимала његове прве збирке, а затим и повремене склоности ка епигонском стилско-језичком подражавању Момчила Настасијевића, Васка Попе и Бранка Миљковића.

Путања поетичког развоја Матије Бећковића, која је врхунила открићем могућности модернистичког третмана дијалекатског говора и епске традиције, била је условљена песниковим поступним одрицањем од еклектичког односа према неосимболистичком књижевном искуству, затим изласком из естетски веома привлачног поља миљковићевске изражајности, али и превазилажењем наглашено егоцентричне, а каткад и солипсистички настројене лирске субјективности. И Љубомир Симовић и Матија Бећковић су у својим почетним стваралачким периодима претрпели велике поетичке преокрете, док је Петровићево естетско формирање имало уједначенији ритам и протичало у знаку благе еволуције.

\*

Природу лирских бића која су се огласила у почетној стваралачкој фази Љубомира Симовића, Матије Бећковића и Бранислава Петровића изнутра повезује и блиским чини читав низ заједничких егзистенцијалних својстава. Рани поетски гласови ових аутора обузети су духовном и телесном устрепталошћу, која се ведрином

младачког ентузијазма, еманацијама непатворене виталистичке снаге и слободним артикулацијама еротског набоја згушњавала у неутаживу жеђ за животним искуствима и нестрпљиву жељу за страстеним урањањем у матице постојања.

Песнички субјект *Словенских елегија* изузетно је сензибилан и чулно перцептиван, а свет у којем се обрео примамљив је, податан и богат разноврсним сензацијама, те ће се из њихових узаврелих сусрета рађати својеврсна драматика лирски посведоченог интимног искуства. Упоредо са интензивним доживљајима природног окриља, дискретни еротски мотиви ће се постепено отварати ка слободнијим приказима љубавних спајања, а врхунити у часовима разобручене страсти и усијаним моментима пожуде. Тело пријемчиво за сваковрсне спољашње дражи и истанчана осетљивост за суптилна кретања у природи, учиниће да се лирски субјект, обузет снажним навирањем утисака, изнутра раслоји, а потом и доживљену метаморфозу огласи осећањем стопљености са елементима света у којем обитава. И у садржини песама наредне збирке, попут „Мапа поезије”, „Поетичности” или „Ђавола на селу”, наставиће се *Словенским елегијама* започета поетичка линија исписана мотивима чулно рафинираних доживљаја колоритне и мирисним сензацијама богате природе, али и сликама еротске раздражености младог лирског бића пред лепотом женске путености, којој сугестивна обавијеност велом ноћи или зачудна сједињеност са сунчевим зрацима, ветром и чемпресима појачава снагу заводљивости и сексуалне примамљивости, а светлину еманиране сензуалности прожима сенкама мистике.

Стиховима „Прелудиума”, песме којом је 1957. године зачет стваралачки опус Матије Бећковића, на позорницу књижевне јавности није само закорачио већ је готово хрупио један разбарушен и наметљив лирски субјект који не преза да се самоузне се изнад људске мере и, уврстивши властиту жудњу у ред елементарних сила, објави као равноправан саговорник камене горе и громава. У младачком и јогунастом лирском егоцентризму (в. Хамовић 2012: 162), проистеклом из нестрпљиве ауторске жеље за поетским самоиспољењем, није тешко распознати назнаке романтичарског поетичког концепта. Због усплахиреног говора и вербалне еруптивности, односно махнитих покрета, непредвидљиве смене емоционалних стања и афективних одзива на свет који га окружује, лирски субјект у читалачком доживљају задобија ореол човека што, растакан деструктивном жестином унутрашњих енергија, с муком претрајава на жеравици властито постојања. Стога су поједини књижевни критичари у том „зајапуреном шампиону [...] литерарно-поетске реторике” увиђали превласт песничке амбиције над уметничком вредношћу, односно препознавали опште ознаке „литерате који жели по сваку цену да не буде као остали свет, да остави утисак, да засени, макар и тренутним, блеском егзалтације, повишеном емотивном температуром, усиљеном духовитошћу” (Егерић 1962: 6).

Плаховитост и вербални набоји који су, подстицани младачком енергичношћу и непредвидљивим праскањима унутрашњег живота, карактерисали „Пусту песму” или „Иживљаторске сонете”, у завршном циклусу *Метка луталице* ће се конкретније манифестовати превођењем у домен љубавних емоција. Артикулишући овакву осећајност, лирско Ја се у првим књигама идентификује са младићима што изнутра кипте од сирове снаге, а у спољашњем свету обзнањују необичним и ексцентричним гестовима, који служе завођењу, а проистиче из наглих пражњења притајених еротско-либидинозних порива. Реч је, дакле, о једној динамичној и експанзивној субјективности која, не признајући ни своје ни туђе границе, жели да се успиње високо и слободно распростире читавом васељеном. Ваљало би, међутим, нагласити да изливе лирског



егоцентризма Бећковић у то доба најчешће интонира хумористички, са повременим одблесцима аутоироније прожете препознатљивим сјајем козерског шарма.

Дух романтизма се у песмама *Метка луталице*, с једне стране, препознаје у чињеници да срце није само задобило повлашћени статус сталног мотива и неизоставног предмета лирских рефлексија, већ је и представљено као ћудљиви владар емоционалног живота, тајанствено извориште стваралачке енергије и центар песниковог унутрашњег космоса, а са друге, у Бећковићевој склоности да, инкорпорирајући поједине биографске конкретности у свет уметничке фикције, релативизује границу између емпиријске личности аутора и имагинарног гласа поетске субјективности. Поступак *лирске аутофикционализације*, односно поистовећивања ауторске инстанце и песничког гласа био је крајем педесетих и почетком шездесетих година заступљен и у поезији Милована Данојлића и Бранислава Петровића, а реализован увођењем *стварног* песниковог имена у домен *нестварног* поетског света. Наречени поступак је код Бећковића прво најављен ранијим певањем о Вери Павладољској, а потом оприсутњен на различитим нивоима потоњих текстова, како у појединачним стиховима, тако и у насловима песничких целина.

У поетичкој једначини исписаној књигама *Метак луталица* и *Тако је говорио Матија* укрштају се бројне и разнородне линије песничке традиције: романтичарско поистовећивање лирског субјекта и емпиријске личности песника, песничког искуства и егзистенције, те готово опсесивна мисао да су бол и ране кључни предуслови уметничког набоја; истицање срца као средишта бића, извора поетске снаге и оне димензије унутрашњег света која не подлеже контроли свести; низ класичних петраркистичких мотива уписаних у љубавно осећање засенчено модернистичком сумњом у семантички досег властитих речи; наговештаји ентузијастичког концепта стварања, односно песничког осећања да је у стиховима садржан диктат незнатних сила; трептаји симболистичке запитаности пред онтолошким тајном песме; неосимболистичком поетиком надахнуто неговање сонетне форме; миљковићевско трагање за истинама чији се сјај пројављује у тренуцима лирски измирених противречности; солипсистички доживљај света; авангардни говорни патос, као и дрска самоувереност и ритмичка разобрученост руских футуриста. Међутим, ниједном наносу књижевноуметничког наслеђа није придат значај апсолутног поетског начела. У основи обеју збирки, сходно описаној поетичкој разуђености, пребива сложен и неретко противречан песнички субјект, који се – спрежући споне међу крајностима и духовно се крећући од егзалтираности властитим постојањем и имагинативним снагама до потпуног очајништва и самопоништавања – идентификује са сузом и мином, херојем и издајником, осовином универзума и сенком једне жене, односно солипсистичким редактором спољашњег света (који има потребу да говори) и учеником стваралачки надмоћне природе (који има потребу да ћути).

Бећковићев лирски глас се, како видимо, из песме у песму, а каткад и из стиха у стих, указује као сензибилитетски широко постављен, али поетички изразито колебљив и несталан, због чега његовом субјективном носиоцу, премда несумњиво располаже жестоким силама стваралачког набоја и читавом палетом изражајних поступака, кобно недостају чврсте егзистенцијалне координате и поуздана упоришта уметничког самодоживљаја.

Бранислав Петровић ће се стиховима својих најранијих песама обзнанити гласом једног робусног, младалачки самоувереног и изузетно темпераментног поетског бића, које, гоњено силама наглашене екстраверзије, жели да овлада светом и запањи људе.

Субјективна инстанца чијим ће доживљајима бити обликован унутрашњи свет збирке *Моћ говора* почива на интензивној енергији чуђења, којој је довољан сусрет са свакидашњим и крајње елементарним стварносним појавама да би се распрострла целим лирским бићем, подстакла у њему таласе наивних егзалтација што потом врхуне некаквим свеобухватним осећањем егзистенцијалне ведрине и животне радости. У усхићености овако конципираног поетског субјекта распознају се слојеви дечје искреног и непосредног доживљаја света, из којег ће проистећи не само мотиви инфантилистичког шеретлука и дечачког несташтва већ и зраци чисте и дискурзивним знањима неоптерећене лирске мисаоности, као и својеврсна осећајна подлога на којој ће песник моћи да слободно и на разнолике начине артикулише своју снажну, дубоко усађену и еминентно стваралачку вољу за игром.

Очигледним се чини и то да су песме *Моћи говора* прожете наглашено чулним односом субјекта према свету, из чега проистиче жар виталистичке узбуђености, коју неретко прожимају како варнице еротизма, тако и искре хумористичке досетљивости. Полетном расположењу и духовитој разиграности лирског Ја погодује спонтан, а каткад и сасвим разобручен ритам слободних стихова, затим говорна спонтаност која се повремено граничи са стилским нехајем, али и реторичке афектације које вербалну еруптивност понекад остварују на рачун смисаоног учинка. Петровићев лирски израз одликује динамична, готово стихијски брза смена песничких слика, као и честе и нагле промене говорног тона и регистра осећајности. Обриси надреалистичке, логички померене и зачудне метафорике, склоност ка естетској провокативности, као и авангардистичким импулсима зачета жеља да се читалац запањи, па чак и шокира, сведоче да у основи Петровићевог певања пребива широк сензибилитетски распон, у којем се иза маске дечје наивног светоназора може назрети бодро и кременито језгро иронијског потенцијала.

Ваљало би, међутим, имати у виду и чињеницу да ведрину и раздраганост Петровићевог поетског субјекта повремено стамњују дискретне, али несумњиво присутне сенке дубоке и узнемирујуће лирске замишљености пред питањима о пролазности људског постојања и неминовности човековог сусрета са властитим животним свршетком.

\*

Свест да је људска глад за животом бесконачна, а човек као биће пролазан, нагнала је Љубомира Симовића, Матију Бећковића и Бранислава Петровића да, загледавши се у тајну смрти, сижее значајног броја својих песама изграде дајући реч ономе који почива под земљом. Измештање основне тачке гледишта у непојамне пределе што се простиру изван домена земаљског постојања онеобичава унутрашње димензије лирских творевина, али нам открива начине на које ови песници доживљавају људску природу, разумеју живот и замишљају смрт.

Слике постхумног телесног растакања Симовића неће навести да, упосливши неке од поступака модернистички развијеног репертоара естетике ружног, пође путем морбидне сликовитости, чији би исход био поетско наглашавање језовитости неминовног људског свршетка, већ ће му, напротив, послужити као подлога за интонацијски мирно и готово спокојно дочаравање лаганог стапања тела са земљом,

водом и биљем, које врхуни доживљајем коначне сједињености човека са елементима природе.

У свету Бећковићеве лирске имагинације силаском под земљу биће бива осенчено смрћу, али не напушта до краја обзора постојања, јер доспева у некакав недокучиви простор егзистенцијалне апартности, у којем, не прихватајући коначност властитог краја, испољава жељу за даљим, па макар и посредним, учествовањем у токовима оностраног живљења. Мотиви биља и цветова се у том часу указују као елементи природе који песничком Ја надомешћују изгубљену моћ чулне перцепције и отуда задобијају улогу његове последње споне са надземним пределима. Следом наречених песничких мотива у читалачку свест асоцијативно бивају призвани и сижеи појединих раних Симовићевих песама, изграђених на посмртној жељи лирског субјекта да макар цветом и травом, кад више не може сопственим чулима, посредно очува пуноћу контактеног односа са материјалним светом: „Да ми цвет буде чуло вида трава чуло слуха / да удишем мирис жита и ваздуха” (Симовић 1961: 42). Шири књижевни контекст ове врсте поетске имагинације, или чак директан стваралачки подстицај за настанак интерпретираних лирских слика, могао би се пронаћи или бар наслутити у стиховима Бранка Миљковића – песника чијој су поетичкој радијацији Симовић и Бећковић својевремено били прилично изложени – у којима се на семантичкој подлози идеје оглашене речима: „Под земљом ће се наставити трајање започето / О све што прође вечност једна бива” (1997: 50), гроб не замишља као место коначног људског нестајања, већ као тачка својеврсне симбиозе човека и цвета, час успостављања тајновите заједнице духа и биља, односно моменат сусрета и мистичног спајања егзистенције и вегетације.

Премда у поезији Љубомира Симовића и Матије Бећковића људски дух опстаје на позорници живота и након потпадања под сенку смрти, представе о загробној егзистенцији ни код једног ни код другог песника неће бити прожете визијом трансценденције или идејом о постојању метафизичких светова. Док се у Симовићевим лирским упризорењима смрти читава присуство различитих слојева фолклорне традиције, пре свега идеја о цикличном устројству природе и из ње производећи анимистички доживљај посмртних метаморфоза, слика загробног постојања је код Бећковића обележена динамиком телеолошки неодређеног кретања и сугестијом бесциљности: „Тетовирам земљом овде доле / Живим без разлога и икакве школе”, док биље, у одсутности божанске инстанце или било какве друге сотериолошке фигуре, делимично преузима улогу својеврсне катарзично-сублимативне силе: „Биљко чији корен мртве искористи / Од властитог ме ђубрета очисти” (2013: 14).

Ваљало би, међутим, нагласити и то да у подземном бићу Симовићевог субјекта преовладава жал за непроживљеним телесним задовољствима и снажно осећање еротске суспрегнутости, док се у Бећковићевој лирској фантазији загробним животом људског и песничког духа распостире још једино моћ имагинирања. Разлози због којих је при певању о постхумним облицима постојања аутор *Веселих гробова* у први план истурао проблем еротског искуства, а творац *Метка луталице*, бавећи се истом темом, био заокупљен првенствено феноменом имагинације, могли би происходити из чињенице да је Симовић питању смрти приступао унутар шире, пацифистички интониране, заинтересованости за рат и несрећне судбине младих војника што су живот изгубили не стигавши ни да га окусе, док су садржаји Бећковићеве визије загробног света били условљени лирскорефлексивном опчињеношћу парадоксалном природом песничке егзистенције.

И поезију Бранислава Петровића релативно често прожимају идеје о могућности досезања до вечног живота у координатама материјалног света, које би се реализовало посредством растакања човека на елементе, претварања у земљу или предео, и коначно, укључивања у циклични ритам обнављања природе и крепку бујност вегетације. Тако, рецимо, лирски субјект „Осећања будућности” извориште своје егзистенцијалне утехе обелодањује речима: „Дивно сам / патнички / свестан / да ће моје кости / травчици некој помоћи да процвета” (2012а: 200), у којима би се могао препознати семантички дослух са судбином Симовићевог „Волујачког свирача”, опеваној у књизи *Весели гробови*: „У тело ми биљке продирале / Да већ трулим од злата и кише / Оно што су свирале свирале / То мирисом сад мирише / Оморика” (1961: 10), али и са Бећковићевим миљковићевски интонираним лирским исказима штампаним на страницама *Метка луталице*: „Цвете што не умеш да захвалиш мртвима / За топлину и негу на којима цветаш” (2013: 35).

Сва три песника су у раним фазама стваралаштва несумњиво били склони сликама постхумног стапања тела са земљом и биљем, процеса који покојника расточеног на елементе уводи у хармонични свет вегетације и изједначава са циклички устројеним поретком природе, али ваља приметити и то да ниједан од њих своје песме из тог периода није прожимао визијом трансценденције, нити је властитој лирској имагинацији дозвољавао да се упусти у домен изван оквира овоземаљског постојања.

\*

Љубомира Симовића, Матију Бећковића и Бранислава Петровића својеврсним поетичким сродницима чини и то што су им стваралачки почеци у значајној мери били обележени реториком љубавне осећајности и младалачки интензивном лирском фасцинираношћу заводљивом лепотом телесно и духовно упечатљивих, а често и конкретно именованих женских бића. Наиме, у љубавној поезији с почетка шездесетих година чест је и прилично устаљен био поступак додељивања имена лирској драгој, који није први пут зачет, али јесте нарочито популаризован и уметнички афирмисан Бећковићевим песмама посвећеним Вери Павладољској. Естетски близак оваквом начину певања, којем је значајно допринео песмама о Ани, Бранислав Петровић је, пишући 1963. године у *Београдској недељи* о Бећковићевим стиховима упућеним вољеном бићу, споменуо и незаборавну Марију Славка Вукосављевића, а затим и „дивну НЕМАЊИЋКУ Свете Мандића” (1963: 8), којима би се могле придодати и Ана Драгана Колунције, потом Ана или Луција Љубомира Симовића, као и имена нешто старијих јунакиња: Хане и Флоре Оскара Давича.

Љубомир Симовић је визију жене најпре уобличавао описима страсних путених доживљаја и сензуалних телесних стапања, смештених махом у љубавно надахњујуће окриље природе и мистични ноћни амбијент, затим је, остајући у пољу еротског искуства, сласти плотског живота задевао угодном заштитничком ауром кућног простора, оплемењивао лепотом домаћих трпеза и прожимао истовремено хедонистичком и духовном радошћу обедовања, да би у *Источницама* поетску представу о жени значајно проширио и доживљајно продубио обогаћујући је разноврсним митско-симболичким слојевима значења. Певајући о конкретним фигурама сточанице, ћуталице или домодржница, Симовић је поетски предочавао различита, али истовремено једносушна оваплоћења женског начела, којем је, насупрот ратном,

рушилачком и смрћу обузетом мушком принципу, приписивао моћи свеколиког стварања, вечне плодности и животног обнављања (в. Јовановић 2002: 8).

У поетском свету Матије Бећковића појава *Вере Павладољске* представљала је час у којем су се неконтролисани унутрашњи набоји лирског субјекта сабрали око једне теме и једног имена, и не губећи интензитет првобитних полета, али задобивши јединствени правац артикулације, поеми обезбедили виши степен стилске уједначености и већу меру естетске убедљивости. Реч је о *драгом бићу* које се најпре опева гестовима наивног удварања што се, помало старински, одвија као ведро надмудривање, затим о *противници* наспрам које се субјект, посредством надметања, егзистенцијално изграђује, али и о *супарници* која, фатално стопљена са симболичким значењима метка луталице, отеловљује песникову животну коб. Без обзира на то да ли се пред читаочевим оком указује као идеализовано женско биће, чудесно име, симболички такмац или ознака судбинског трагизма, Вера Павладољска се, у дијалектици модернистичког поигравања категоријама присуства и одсутности, пре свега рађа и живи као семантички богат и разноврстан имагинацијски плод субјектове тврдоглаво упорне, ванредно елоквентне и вербално разбарушене лирске самозагледаности.

У случају Бранислава Петровића љубавно искуство није само место где ће поетски субјект угледати жуђени Анин лик, већ и простор у којем се непрестано одиграва симболички сусрет *унутрашњег дечака* и *вечите девојчице*. У лирским визијама овог песника љубавници представљају фигуре исконских стваралаца, чија постигнућа приличе некој божанској сили, јер резултирају најзначајнијим људским делом – рађањем новог човека. Оно што у еротском односу фасцинира није, дакле, само телесна узбуђеност и сексуални ужитак, иако је Петровићев лирски глас склон виталистички радосном прослављању љубавних страсти, већ управо непојмљивост моћи стварања, која далеко надилази биолошку репродуктивност. Стога не чуди што је у критици више пута истицана управо недосежна позиција коју љубавничка фигура заузима унутар Петровићевог песничког поретка.

Ваљало би истаћи и то да ће се осим развијеним и мотивски различито варираним визијама постхумног стапања човека са природним елементима, биљним светом, лепотом земаљских предела, сјајем звезда или бескрајним пространством васељене, Петровићев поетски субјект против нужности претварања свега постојећег у прах побунити и уобличавањем високо симболизоване фигуре Жене као светог и готово божанског бића, које – налик Симовићевим *Источницама* – поседује моћ не само да човека изведе из „прамака” и потом уведе у светлосне просторе постојања већ и да му, кад се ужасне смрти и зажели егзистенцијалне сигурности, пружи метафизички окрепљујућу идеју о могућности повратка у тамно, топло и безбрижно окриље мајчинске утробе.

\*

У књижевнокритичкој рецепцији поетског стваралаштва Матије Бећковића и Бранислава Петровића врло рано се јавило и временом сасвим усталило уверење да њихова дела припадају сфери такозване естрадне поезије. При историјским сагледавањима развоја српског послератног песништва обележје естрадности најпре је приписивано представницима социјално ангажоване лирике, због тога што су песници

*пругашко-кубикашког* заноса своје политички инструисане песме изводили јавно, односно паролашки гласно рецитовали пред масама (в. Палавестра 2012: 189, 197; Деретић 2007: 1136). Међутим, шездесетих година естрадном ће бити називана група песника који су се, засићени херметизмом и хипертрофираном интелектуалношћу, побунили против такозваног кабинетског схватања поезије, а затим, засновавши властити поетски језик на комуникативности и подилазећи укусу ширег круга читалачке публике, желели да у свету масовних медија стекну популарност и досегну публицитет спортских, певачких и глумачких звезда (в. Лукић 1973: 139, 152–153; Џацић 1996: 73). Ваљало би посебно нагласити да за разлику од првог послератног песничког нараштаја, естрадни карактер у стваралаштву млађих песника, у које су најчешће убрајани Матија Бећковић, Бранислав Петровић и Вито Марковић, није био споља подстицан идеолошким разлозима, већ је изнутра мотивисан самосвојним поетичким аспирацијама.

Након објављивања књиге *Тако је говорио Матија* уз Бећковићево име је – мада су се таква поетичко-вредносна одређења јављала и раније – дефинитивно срасла етикета естрадног песника (в. Мирковић 1965: 11; Милорадовић 1965: 9; Влајчић 1965: 6; Ређеп 1965: 434; Стамаћ 1965: 569; Антонијевић 1966: 632). Овакво интерпретативно гледиште касније ће се из текуће критике преселити у историју књижевности, будући да ће Предраг Палавестра – слично као и Јован Деретић (в. 2007: 1176) – описујући правце Бећковићевог сазревања нагласити да је објављивањем наречене збирке песник „избио на чело невелике, али гласне групе естрадних песника, чије се присуство више осећало у јавном животу него у књижевности” (2012: 231). Као кључне разлоге који Матију Бећковића чине естрадним ствараоцем, представници текуће критике наводили су гаменско расположење (Антонијевић 1966: 633), одбацивање песимизма и презирање интелектуалног искуства, а нарочито „потребу за јавним исповиједањем” (Крњевић 1965: 9), односно жељу аутора „да се допадне, да се наметне, да [...] довикне своју личну срећу или несрећу” (Мирковић 1965: 11).

Поједини критичари естрадност су употребљавали као ознаку која им омогућава да теоријски оправдају популарност Матије Бећковића, али да му притом оповргну или делимично оспоре уметничку вредност, чиме су посведочавали извесну меру своје интелектуалне сналажљивости, али и одсуство способности за дубље и свестраније схватање савремених књижевних феномена. Међутим, више дескриптивним, а мање вредносним значењима термина *естрадно* користили су се стрпљивији и промишљенији критичари, који су нове литерарне појаве, чувајући се опасности књижевноарбитарске ароганције, настојали да сагледају како у ширим оквирима културних актуелности тако и у сложенијем контексту општијих поетичких кретања, не би ли уметничку новину потпуније разумели пре него што о њој донесе коначни естетски суд.

И Бранислав Петровић се у доба својих стваралачких почетака суочавао са сличним књижевнокритичким третманом. Појава збирке *Моћи говора* као да је оголила некакве запрете конзервативно-елитистичке назоре појединих критичара, којима је са тих разлога било нелагодно да се у потпуности повољно изразе о песмама писаним језиком што разбија овештале навике поетске артифицијелности. Таква интерпретативна позиција је, разуме се, естетски легитимна, али се њена херменеутичка крутост несумњиво коси са неким од основних начела модерног разумевања поезије. Критичарима таквог опредељења одредница *естрада* нудила је *спасоносно* решење: њоме се није негирала изражајна ефектност, читалачка прихваћеност и, једноставно речено, допадљивост такве поезије, али јој имплицитно јесте оспоравана значајнија уметничка вредност. Први критичар који се аргументовано успротивио негативном

свођењу Петровићевог стваралаштва у оквиру естрадног певања био је Драган М. Јеремић. Признајући да је реч о песништву намењеном више гласном говорењу него помном читању, овај критичар је 1976. године подсетио јавност на чињеницу да комуникативност представља исконску намену поезије, због чега би аутора *Моћи говора* ваљало сматрати заслужним што се савременој поезији враћа њена некадашња велика моћ (в. 1976: 50).

Приписивање естрадних одлика његовим песмама Бранислав Петровић је сматрао жалосним неспоразумом, који је проистекао из критичарског непознавања „основних постулата стварања”, јер је овом естетски негативном и вредносно омаловажавајућом ознаком маркирано управо оно што представља иманентно својство свеколико уметничког делања, а то је жеља за комуникацијом, односно „жудња за испољавањем, за успостављањем везе са другима као свом продужетку” (1991а: 12). Уколико је естрада, као што поједини критичари предлажу, исказивање „свог песничког бића” пред слушаоцима, онда би се, сматра Бранислав Петровић, целокупна традиција народног песништва морала сматрати естрадом (1991б: 9).

\*

Једна од важних тачака у којој се поетска дела Љубомира Симовића и Бранислава Петровића поетички дотичу представља нескривена тежња оба песника да, подстакнути антимилитаристичко-пацифистичким расположењима, на традиционалне облике родољубиве поезије гледају са иронијске дистанце. Многи критичари и књижевни историчари су на основу евидентно испољаваних антиратних ставова – којима је иронизована реторика родољубивости и пред читаоцима очевидно подастирано дефетистичко расположење – у *Шлемовима* препознавали поетички одјек „Видовданских песама” Милоша Црњанског (в. Комненић 1967: 7; Петров 1988: 261–262; Ђорђевић: 1982: 149; Деретић 2007: 1175). У овој збирци Симовић је натуралистички дочаравану грозоту бојних попришта и гротескно стилизовану трагичност војничке судбине употребио као сликовиту потпору за демистификовање вредности попут победе, слободе, родне груде и завичаја, да би потом, на подлози поједностављене поетске представе о рату и неспутаног дефетистичког расположења, изразио моралну неприкосновеност својих некритички утемељених и отуда наивно апсолутизованих пацифистичких ставова. Појам војевања је у *Шлемовима* симплификован зато што су из лирског доживљаја, застирањем постојања специфичне природе одбрамбених ратова, уклоњене идеје о јуначкој борби, свесном жртвовању за слободу и херојској димензији људског постојања. Тиме је значење рата – унапред лишено семантичког нијансирања – могло бити сведено на феномене војног инструментализовања човека и последичне деперсонализације појединца, чији је циљ да се колективно разобруче најнижи рушилачки пориви и слободно одигра необуздани пир бесмисленог страдања.

Огласивши стиховима *Шлемова* свој бескомпромисно антиратни став унутар нове, социјалистичком револуцијом обликоване југословенске стварности, у чију су основу, између осталог, положене и идеализоване представе о партизанским војевањима, армији и Народно-ослободилачкој борби, Симовић је, чувајући идеолошки конформистичку позицију, жаоку потенцијалног субверзивног деловања на владајући комунистички поредак неутралисао везујући изворе ратних пошаста за друге европске

народе и – поетским наглашавањем фигура краља и свештеника као неизоставних чинилаца монархистичког устројства – за друга, тада политички омражена, друштвена уређења.

Док знаменита „Елегија старог ратника” – штампана на страницама *Моћи говора*, унутар циклуса „Медвед има нежно срце” – настаје на укрштају Петровићевог презира према поезији лукративно срачунатог, те стога лажног националног сентимента, и снажних пацифистичких уверења што кореном сежу до авангардног поетског искуства, у последњим трима песмама истог композиционог сегмента („Генерал”, „Капетан I класе”, „Редов”) на лирском попришту ће се суочити ратне силе и пољупци заљубљених, што ће песник искористити да, на основу својих наглашено антимилитаристичких ставова, прогласи апсолутни тријумф љубави. Важно је, међутим, приметити да у средишњем делу поменути „Елегије” субјект евоцира властито искуство Великог рата, чији победнички исход сенчи горком и подсмешљивом иронијом, те поратно доба не осликава бојама препорода, већ предочава као време војно-инвалидске патње што, увећавана глађу и сиромаштвом, врхуни разменом Карађорђевог звезда за шаку грожђа. Овако цинична и ругалачка критика најпре ратних доживљаја, а онда мирнодопске власти и њеног неправедног односа према ислуженој војсци, у времену комунистичке владавине била је могућа само уколико се односила на прошла, нарочито монархистичка времена, и ако ничим није задирала у светост НОБ-а, култ Југословенске армије и дигнитет партизанских споменица. Бранислав Петровић се, дакле, као и Љубомир Симовић, шездесетих година клонио субверзивних стихова и песнички кретао искључиво у оквирима идеолошки дозвољених књижевних садржаја.

У сфери ширег друштвено-историјског и политичко-идеолошког контекста, антимилитаристички дух Петровићевих песама могао би се схватити као мирољубиви лирски одзив на ону за шездесете године карактеристичну хладноратовску атмосферу, која је – подстицана догађајима пре и након Кубанске кризе и, касније, Вијетнамског рата – читаво човечанство обавијала страхом од глобалног атомског сукоба. Драган М. Јеремић је управо са тих разлога 1976. године истакао да се песмама „Генерал”, „Капетан I класе” и „Редов” Петровић није само на три хијерархијска нивоа разрачунао са милитаризмом, већ је и, на изванредан начин, много пре појаве *деце цвећа* опевао оне пароле које ће „млади људи широм света носити као основну животну девизу у демонстрацијама против рата: *'Make love, not war'*” (1976: 49).

Премда је овим песницама заједничко не само пацифистичко опредељење, већ и један дубоко усађени виталистичко-еротски импулс, њихова поетска артикулација антимилитаристичког становишта ипак се умногоме разликовала. Наиме, док је Симовић акцендовао трагичност војничке судбине и тугу прерано окончаних живота, затим иронизовао вредности попут победе, слободе, родне груде и завичаја, из представе о рату уклањао идеје о јуначкој борби и херојској димензији људског постојања, и у први план моралних рефлексија постављао проблем војне инструментализације човека и последичне деперсонализације појединца, Петровић се, не желећи да превише озбиљно приступи етички сложеним питањима рата, у завршним песмама циклуса „Медвед има нежно срце” доследно придржавао ведријег изражајног тона и користио поступцима комичке стилизације, настојећи да кључни семантички нагласак лирских творевина не буде на негативним аспектима војевања, већ на лепотама и стваралачкој потенцији љубави, која поседује моћ да се свим деструктивним силама супротстави као антитеза.



\*

Осим антиратних ставова и пацифистичког сентимента, Љубомира Симовића и Бранислава Петровића је током шездесетих година поетички блиским чинио и њихов повремени стваралачки дослух са појединим елементима у то време веома актуелних неоавангардних и сигналистичких књижевних стремљења. Симовић се утицају оваквих поетички радикалнијих идеја изложио пишући *Последњу земљу*, односно поему „Portus regius”, док је с поступком визуелизације текста и летристичким захватима Бранислав Петровић експериментисао на страницама своје прве две песничке збирке.

Манифестације Луцијиног лудички заошијаног стваралачког принципа, затим порив за револуционисањем поетског језика и склоност ка интермедиијалним уметничким гестовима, дали су критичарима за право да у текстуалној организацији поеме „Portus regius” препознају видове Симовићеве поетичке кокетерије са појединим облицима изражајности преузетим из ризнице авангардног наслеђа, пре свега традиције започете Аполинеровим калиграмским експериментима, али и са савременим, неоавангардним тежњама сигналазма, чије је полазишно уверење да језик песме не треба само да саопштава, већ и да показује (в. Шмит 1970: [9]). Међутим, овим екстремније модерним гледиштима песник неће дати значајнији замах у својим потоњим збиркама. Она су му, у појединачном случају „Portus regiusa”, послужила као стилски егзотичније средство при изградњи лирске јунакиње и конституисању њеног чудноватог погледа на свет, и као начин да укупан уметнички укус своје поеме зачини једном екастравагантнијом поетичком аромом.

Потискивање вербалних у корист визуелних аспеката песничке форме, лудистички третман језика, жеља за естетском провокацијом, као и сви други поступци који су проистицали из Петровићеве тежње да се стваралачки одупре различитим конвенцијама књижевног израза, навели су тумаче попут Ивана Негришорца, Радивоја Микића и Василија Радикаћа да, анализирајући неколике песме *Моћи говора* и *Градилишта*<sup>137</sup>, у поетичким слојевима Петровићеве ране поезије уоче јасан траг неоавангардне оријентације. Иако евидентно присутан у појединим лирским остварењима, стилско-изражајним тежњама, па и у типу песниковог стваралачког темперамента, неоавангардни утицај неће имати ни пресудну ни далекосежну улогу у каснијем уметничком развоју Бранислава Петровића. Неоавангардни импулс се код овог песника, дакле, јавља као естетски нанос, семантичка нијанса или стилска драж, али не и као дубље уметничко опредељење.

\*

Засновавши поетску изражајност на (раз)говорним исказима, који су се због наглашене комуникативности и артикулацијске спонтаности веома разликовали од

---

<sup>137</sup> Мисли се на песме као што су: „Елегија старог ратника”, „Panta ghei”, „Песма браним Ану”, „Како Ана решава укрштене речи”, „Песма коју ћу објаснити на конференцији за штамп”, „Детињство или друга птица о ужасима”, „Уместо поговора”.

семантички згуснутог језика негованог у крилу песника неосимболистичке оријентације, у стваралачком бићу Љубомира Симовића, Матије Бећковића и Бранислава Петровића сасвим се природно родила потреба за конципирањем нових песничких облика, поетички другачијих од књижевних форми којима су били склони њихови претходници. Премда би се у начелу могло рећи да је отварање ка дужим поетским врстама било логична последица њиховог опредељивања за комуникативније видове књижевнојезичког испољавања, неопходно је имати у виду и то да су Љубомир Симовић, Матија Бећковић и Бранислав Петровић имали и индивидуалне поетичке разлоге који су их мотивисали да се стваралачки опробају у форми као што је поема.

У Бећковићевој одлуци да своје ране лирске творевине с предзнаком љубавне осећајности испева у дужим песничким облицима могуће је препознати дискретно дејство романтичарског наслеђа, али и читији утицај авангардне поезије, пре свега дикције и ритма карактеристичних за поеме Владимира Мајаковског. Идеја да ће поетско остварење бити читано јавно и извођено пред публиком могла је проузроковати продор реторичких средстава у ткиво песме и навести аутора да стихове стилизује делимично се угледајући на драмске монологе, приче, беседе или декламације. Ослањајући се на студију Петра Милосављевића (в. 1995), Ранко Поповић ће, рецимо, модел *бокорења* издвојити као један од песникових начелних принципа при обликовању лирске грађе, и нагласити да такав начин организовања песме „дозвољава неограничен број дигресија, а тиме и максималну стиховну експанзију”, што је Бећковићу отварало пут ка већим формама (2012: 265).

У каснијем, *рочачком* стваралачком периоду, критичари су истицали опредељење за дијалекат као главни агенс који је утицао на дужину песама и њихову структуру, јер је Бећковићево дело, како запажа Јован Делић, изненада „добило казивача, сиже, наратију, јунака; отворило се према усмености, односно остварењу илузије усменог казивања” (2012а: 23). На сличан начин је и Љубомир Симовић закључио да је враћањем народном говору и усменој књижевности, Бећковић „учинио и први корак ка великом песничком облику” (2006: 573). Наведено Делићево запажање, као и Симовићева интерпретативна тврдња, проистичу заправо из песникове метапоетске идеје изречене још у „Белешци” с краја збирке *Рече ми један чоек*:

Још једино дијалекатске песме могу бити дуге, још се једино на дијалектима песници могу напевати. Дужина песама није њихова, већ мера овога говора. Дијалекатске песме једино ако су дуге имају смисла и оправдања (1970: 165).

Користећи се пробраним стилско-језичким средствима сва три књижевна рода, Љубомир Симовић је, пишући „*Portus regius*”, а касније и „*Суботу*”, испољио модернистичку, а пореклом романтичарску склоност ка неспутаном стваралачком прекорачивању граница литерарних модуса, чиме је фактуру својих поема чинио сложеном и композитном, а донекле устаљену палету властитих песничких поступака значајно проширивао и богатио. Поетичку усмереност на туђи глас – под чијим дејством су се у лирским творевинама пројавиле фигуре фиктивних казивача и слушалаца, затим елементи наратије и техника сказа – Јован Делић је издвојио као кључни разлог због којег се Љубомир Симовић стваралачки отварао према „прози и прозном ритму, према ’драми на длану’, према монодрами”, и коначно: поема (2011: 76). Миодраг Павловић је, пак, у структури *Суботе* препознао песников покушај да, стварајући једну дијалогску поему, испроба свој позоришни и драмски таленат и тако се припреми за будуће стварање већих књижевних облика (в. 1985: VIII).

Пријемчив за утицаје авангардне поетике, а нарочито песничког наслеђа Владимира Мајаковског и Радета Драинца, Бранислав Петровић се, слично као и Матија Бећковић у раним песмама, определио за форму поеме као начин који му је поетички дозвољавао да, слободно се користећи уметничким потенцијалима жаргонских фраза и уличног говора, пружи одушак својим стваралачким поривима ка гласним, реторички стилизованим и беседнички упечатљивим монолошким излагањима лирског материјала.

\*

Трагајући за изворима песничких слика које ће резонирати с њиховим модерним језичким сензибилитетом и помоћи им да властиту поетичку формулу учине имагинацијски богатијом и уметнички самосвојнијом, Љубомир Симовић, Матија Бећковић и Бранислав Петровић су се, сваки на свој начин, стваралачки окрепљивали на неисцрпним и вечито свежим кладенцима фолклорног наслеђа.

Још су стихови „Епитафа са каранског гробља” испотиха наговестили да ће Љубомир Симовић, привучен врелима значења чуваних усменом предајом, урађати у дубоке слојеве народне баштине, али да богатство њених садржаја неће третирали као ризницу готових стваралачких образаца, већ ће их, вођен импулсима модернистичке осећајности, упијати сопственим лирским бићем и употребљавати као драгоцене састојке искуства који обнављају виталност поетске имагинације и изнутра проширују песников регистар језичко-изражајних средстава. Овакав песнички третман народне културе сасвим је саобразан каснијем песниковом експлицитно изреченом, а по смислу еминентно модернистичком поетском уверењу: „Све може да послужи као материјал за уметничко дело. Али тај материјал не може да диктира правила и услове по којима ће бити употребљен”, јер се уметничка имагинација „храни свим – подацима, бројевима, историјским чињеницама, документима – али при том искључиво она, уметничка имагинација, одлучује како ће та храна бити употребљена” (2008а: 198–199).

Мада су и претходне збирке обележене мање или више очитим утицајима усменог наслеђа, удео фолклорних елемената у слици света образованој песмама *Уочи трећих петлова* постаће знатно већи. Рефлекси народне књижевности овде се видљивије читавају у домену Симовићеве поетске имагинације, односно у поступцима којима се песник служио при стилизацији фантастичних мотива, али и у области форме и израза, где је до нарочитог изражаја дошло ауторово нескривено обликотворно угледање на језичку сажетост и значењску прегнантност кратких усмених жанрова. Испитивање стваралачких средстава чијом су применом својства појединих усмених творевина инкорпорирана у модернистичку визију света, али и статуса који фолклор заузима унутар Симовићеве укупне поетичке формуле, доприноси бољем разумевању песниковог начелног односа не само према тековинама усмене културе, већ и према осталим, различитим песмама призиваним, како домаћим тако и страним, књижевним традицијама.

Уколико, пак, статус који фолклорно искуство заузима унутар укупне поетске естетике Љубомира Симовића осмотримо у широј перспективи развоја српског песничког модернизма, уочићемо да таква констелација поетичких чинилаца његову поезију не чини изузетком, већ је, напротив, сврстава у низ наших изразитих репрезентаната књижевно-уметничке модерности – попут Растка Петровића, Момчила

Настасијевића, Васка Попе, Миодрага Павловића, Бранка Миљковића и других – у чијим су делима иновативно и архаично творили дијалектичко јединство (в. Костић 1983: 18), јер властиту укорененост у наслеђе усмене културе нису користили за подражавање традицијом устаљених изражајних предлогака, већ за узлете индивидуалних имагинацијских моћи и пуније остварење самосвојних песничких визија (в. Делић 2011: 61).

Одабравши ровачки дијалекатски говор за темељ своје нове песничке изражајности, Матија Бећковић је у властиту поетски свет призвао запретене слојеве архаичног колективног искуства, инстанцу песничког субјекта потиснуо у други план, а на светлост поетичке позорнице извео фигуру непосредног усменог казивача, чиме је лирско ткиво прокрвио епским и драмским елементима, а говор опеваних јунака прожео различитим фолклорним жанровима. Таквим радикалним преображајем лирског проседеа Бећковић је начинио синтезу „поезије и философије једног народа”, а песничке књиге испунио крајностима једног изузетно широког осећајног регистра који се простире у распону „од сасвим лирског до патетично епског, од комичног преко гротескног до трагичног, од ругалице до тужбалице, од социјалног и националног до универзалног” (Ного 1971: 16). Ровачке поеме показале су да наш епски десетерац, насупротив Винаверовим прилично строгим уверењима, „ипак, није сасвим завршен, окамењен, сведен на сопствену меру” (Ракитић 1981: 447), јер је једном савременом песнику истанчаног поетскојезичког осећања пошло за руком да овом готово овешталом стиху усмене традиције прида другачију функцију, нове ритмове и модернија значења.

Упоредивши имагинативну моћ појединца и заједнице, Бећковић је једном приликом закључио како „Нико не може бити ни дубљи ни паметнији од народа, сем онај ко то схвати. Немогуће је толико дубоких и здравих мисли, универзалних слика – измислити сам”, јер је: „Дубина тог погледа на свет стварана [...] вековима” (1990: 28). Пуноћа народне уобразиље, дакле, не превазилази само време у којем се објављује, већ и надилази стваралачку моћ сваког појединца. Међутим, уколико се, чувајући елементарну независност властитог стваралачког порива, појединац слободно и с поверењем препусти матици пробраних токова традиције, колективна имагинација му, како сматра аутор књиге *Рече ми један чоек*, омогућава да, језички укотвљен у ризници богаћеној столећима, пробије уске оквире индивидуалности и уметнички узрасте.

Врхунац песникове тежње да се сроди са народом кроз чија уста и у чије име проговара могао би се препознати у његовој више пута посведоченој, али нереализованој замисли да књиге својих *ровачких* поема – због тога што му се чинило да их и није написао, већ на изворима језика пронашао – остави без потписа. Реч је, дакле, о Бећковићевој спремности да се такорећи самопоништи у анонимности, али не зато да би сакрио своје име, него да би се симболички стопио или сјединио са исконским стваралачким моћима колективне надинстанце (в. Бећковић 1978: 80; 2001: 424).

Фолклорни елементи су несумњиво присутни и у поетичкој рецептури Бранислава Петровића, али снага њиховог утицаја на песникову укупну естетику није ни близу оном интензитету којим се усмена традиција очитује у поезији Љубомира Симовића и Матије Бећковића. Петровићев однос према народној култури своди се углавном на повремену алузивно-евокативну игру са појединим мотивима колективног песничког наслеђа или на покушаје да се пародијским третманом усмене предаје демистификује епско схватање прошлости.

Опчињен лепотом песме „Зидање Скадра”, Бранислав Петровић ће у фигури Гојковице препознати „најпрецизнију и најсвеобухватнију метафору о сваком зидању, свакој градњи и сваком људском предузећу” (2018: 210), а потом је и, дајући јој смисао властитог поетичког кредa, дискретно утиснути у разуђени песнички рељеф свога *Градилишта*. Сличан однос према фолклорној традицији Петровић ће испољити и у ненасловљеној песми из збирке *О проклета да си улица Риге од Фере*, која отпочиње речима: „Сад више нема таме у коју нисам сишо по своје злато” (2012a: 190). Ослонивши се на метафорички прегнантну значењску основу народног предања о *тамном вилајету*, лирски субјект ће стиховима наречене творевине исповедно-меланхоличним тоном обелоданити трагично неповољан биланс властитог животног искуства и у неколико вештих поетских потеза предочити *анатомију* свог коначног песничкотворачког пораза.

Састављајући „Добровољни прилог за националну историју”, Бранислав Петровић није, попут других савремених песника, покушао да модерним поетским средствима деконструише епске теме и националне митове, већ је употребио управо јуначки десетерац како би довео у питање „митско, епско и канонизовано разумевање историје” (Божовић 2019: 121), и на тај начин ревалоризовао „културно-идеолошки код ’уписан’ у ту познату врсту стиха” (Коруновић 2017: 211). Једина ствар „коју у овом поступку снижавања и извртања” песник не само што не обезвређује, већ је и у извесном смислу глорификује јесте, како тврди Марко Аврамовић, „наше песничко наслеђе” (2012: 442), које је у десетом катрену песме оваплоћено ступањем Филипа Вишњића на лирску позорницу: „Неки Вишњић, после много лета, / у невиду своје сунце нађе, / и рече му: БУДИ ВОДИЧ СВЕТА! / И гле: Сунце не уме да зађе!” (2012a: 265). У чудесном и готово божанском гесту слепог певача указује се, примећује Божовић, „карактеристична вера Бранислава Петровића, посебно упечатљива у његовим стиховима из ране и средње фазе, у ’моћ говора’ и у снагу стваралачког чина” (2019: 120).

\*

У рељеф поетских стварности проистеклих из пера Љубомира Симовића, Матије Бећковића и Бранислава Петровића дубоко је утиснуто једно модерно хумористичко осећање, које допушта смећу да се, стопљен са људском трагиком, животном горчином или фантастичним искуством, слободно разлеже широким лирским пољима. Гротескном стилизацијом песничких слика Симовићев хумор задобија иронијску оштрину; гипкости Бећковићевог смећа подједнако добро пристају и козерске игре и сатиричне опомене, и деепизација ровачких светоназора и виталистичка узвикивања у црногорској пустињи; док хумористичком духу Бранислава Петровића с лакоћом успева да се из сфере забављачке реторичности неосетно премести у област пародијске и гротескно-фантастичне изражајности.

Натуралистичким детаљима засићени описи огољених војничких патњи, Љубомиру Симовићу су у песмама *Шлемова* послужили као полазиште за постизање гротескних ефеката и као основа за црнотуморни третман мотива смртне језе. Осим ироничним односом према средњовековном наслеђу и епској традицији, апсурдним сужеима балада посвећених рањеном Радовану или *вечито живим* Стојковићима, збирка *Уочи трећих петлова* обележена је и смећом што се из неких тамних дубина рађа при певању о страдању, смрти и гробу, чинећи тиме песникову *горку ведрину*

резонантном са модерним осећањем света (в. Костић 1983: 291, 308; Пијановић 2012: 219). Реч је, како примећује Звонимир Костић, о хумору утемељеном на искуству горчине, а одраженом на лицу човека осмехнутог под сенком властитих вешала (1983: 308).

Евидентна црнохуморна сенчења поетских слика и сразмерно чест трагикомични штимунг лирских доживљаја навели су неколицину књижевних критичара да у појединим песмама ове збирке препознају Симовићев стваралачки одзив једној специфичној традицији винопијски распојасаног изругивања, макабристичко-лакрдјашке радости и виталистички пркосног подсмеха, чијим се главним зачетником у светским оквирима сматра француски песник Франсоа Вијон (в. Крњевић 1972: 2; Зорић 1991: 76; Делић 2010а: 33–34).

Док је Часлав Ђорђевић закључио да у Симовићевој визији света смех представља лек који човека ослобађа језе (1982: 152), а Александар Јовановић нагласио да творцу збирке *Уочи трећих петлова* хумористични тон служи као вид депатетизовања смрти и ублажавања страха пред њом (1993: 6), сам песник је, говорећи о избављујућој улози смеха, посведочио да хумор „може да нам помогне да се ослободимо неког притиска, да се одбранимо од неког ауторитета који нам се намеће, и који нас гуши и онемогућава” (2008а: 152).

Хумористичност и реторску духовитост критичари су врло рано почели да убрајају у карактеристична својства Бећковићевог песничког гласа. Међутим, поједини књижевни тумачи су, будући негативно настројени према феномену естрадне поезије, у нареченим одликама препознавали средства којима се „поетске вечери претварају у сценске наступе”, а „књижевност [...] увод[и] у широко поље забаве и разоноде” (Вукадиновић 1962: 16). Поред свих других поетичких улога, хумор је у првој стваралачкој фази Бећковићу најчешће служио да изливе лирског егоцентризма ублажи одблесцима аутоироније и сјајем козерског шарма.

У *рочачком* песничком периоду Бећковић је, користећи се иронијом, хумором и сатиром, чувао „своју независну позицију у односу на оно што племе признаје као позитивно” (Симовић 2008б: 581–582), и тиме одолео опасности да му поеме зазвуче уметнички неучинковитим тоном моралног дидактизма. Милован Данојлић је још 1971. године био на трагу ове мисли, када је херменеутички смело устврдио да би без хуморног подтекста „ова [...] поезија била патетична и досадна”, јер „тек с хумором она добија димензију величине” (1971: 96). Песник је, између осталог, смех употребљавао и како би иманентном трагизму поетске визије једног света у нестајању супротставио снагу ведрине и витализма (в. Пантић 1994: 78), а затим из онога што се ослобађа сударом тих супротности убирао естетске плодове. Пошто је хумор стални чинилац Бећковићеве поетике, а његова палета комичких ефеката веома разуђена, јер у себи сабира иронију, пародију, гротеску, карикатуру и друге поступке, не чуди што је Јован Делић стекао уверење да је аутор збирке *Рече ми један чоек* „вјероватно највећи смјехотворац међу нашим пјесницима” (2012: 12).

Досадашња књижевна критика је, тумачећи природу Бећковићеве лирске комике, највише пажње посвећивала оном типу смеха што проистиче из: разграђивања епских стереотипа „које су Црногорци, као најславољубивије српско племе, склони да изграђују о себи” (Радојчић 2002: 106); гомилања говорних клишеа чиме је подриван рочачки „систем мишљења”, а живот у црногорским брдима „готово у потпуности обесмишљен” (Радоњић 2012: 183–184); затим обједињавања високо патетичне и ниско хуморне

представе о реалности (в. Негришорац 2019: 57); као и гротескног преувеличавања што врхуни карикатуром „херојског идеализма” (Кољевић 1978: 294). Управо такав неконзервативан и слободан однос према традицији, који песнику омогућава да одабрану нит поетског наслеђа стваралачки оживи у савремености, а потом и да је окрене наопачке, сагледа са свих страна, комички извитопери или преувеличавањима доведе до апсурда, ни у једном моменту не предајући се авангардно-нихилистичком пориву за разарањем постојећег, већ све време остајући у домену модернистичке жеље за игром и склапањем целовитије истине о свету, јесте оно што је Матију Бећковића учинило аутентичним књижевним ствараоцем: довољно храбрим да урони у тмурне, трагичне и кржаве сфере црногорског духа, али и довољно луцидним да на месту где се чини да нема живота, пронађе разлог за ведрину и један горак, вишеслојан и непоновљив – смех.

У својим првим песничким оглашавањима Бранислав Петровић се трудио да лирске исказе испуни различитим комичким средствима, али је књижевна критика према манифестацијама његовог хумористичког духа дуго гајила веома амбивалентан однос. Песме *Моћи говора* биле су обележене наглашено чулним односом субјекта према свету, из чега је происходио жар својеврсне виталистичке узбуђености, коју су неретко прожимале како варнице еротизма, тако и искре хумористичке досетљивости. Међутим, поједини критичари су сматрали да је својом првом збирком Петровић читаоце, уместо изворним досеткама, „обасуо хрпом неозбиљних и не много духовитих ’штосова’” (Петров 1961: 619).

Премда је већина књижевних критичара била сагласна у томе да различити видови смеха представљају главно поетичко обележје *Градилишта*, њихова естетска вредновања Петровићеве лирске комике била су сасвим диспаратна. Песник се, како Ђорђе Вуковић примећује, „гиба између хумористичко-фантастичног поимања света које личи на дечију маштовитост и озбиљне исповести којој је хумор једно од средстава израза”, али неретко доспева и до границе где „лако може склизнути у допадљиву забављачку реторичност и популарну козерију” (1964а: 6). Опирање конвенцијама и уобличавање пародијске или гротескно-фантастичне слике света, у чијем средишту пребива „право жариште песничког хумора” поетичке су одлике које ће овог критичара навести да у Браниславу Петровићу препозна следбеника оне традиције језички иновативних и размаштаних стваралаца која се зачала песништвом Ђорђа Марковића Кодера, Јована Јовановића Змаја и Лазе Костића, а наставила делима Станислава Винавера, Александра Вуча и Оскара Давича (в. 1964: 6).

Сходно неприкривеној тежњи да оспори уметничку вредност готово свим поетичким димензијама *Градилишта*, Милан Комненић чак ни облицима хумора није упутио поглед прожет барем назнакама естетског одобравања. Он је, указујући на песничко настојање „да нам покаже уметност смејања и ноншаланције у гледању на озбиљне ствари”, устврдио да поезија *Градилишта* не уме ни да се руга нити да се „честито, раблеовски или вијоновски смеје”, већ једино успева да постигне:

празни егзибиционистички смех ради смеха, хумор ради хумора, забављачки, козерски смех вица и досетке који се своди на мање-више успеле спрегове и обрте, који вербално каткад успева, али никада не може да одмакне од дневног, репортерског и жаргонског ћеретања (1964а: 1167).

Иако је заинтересованост за смрт као исходнишну тачку невеселе људске судбе временом постајала све израженија, песничка дубоко укорењена тежња ка утискивању хумористичких елемената у слику света испрва није чилела, већ се, задобијајући нове

симболичке улоге, изражајно истанчавала и семантички усложњавала. Увиђајући да песников смех више није обележен само блеском ироније или жаоком сарказма, већ и наговештајима кристализоване мудрости, Слободан Ракитић је закључио да Петровић употребљава хумор између осталог и као средство којим на ефикасан начин успева да скрене пажњу „са свих оних трагичних момената што испуњавају људски живот” (1971: 276). Међутим, Предраг Петровић је истакао да онолико колико је некада песник славио „чудо живота и лепоте постојања”, толико је сада опседнут чудима смрти и нестајања, због чега ведрина и хумор у његовим песмама поступно „уступају место горчини и сумњи” (2004: 29–30). Уместо некадашњих бујица речи и неспутане моћи говора (в. Петровић 2004: 30), поетски глас је у поеми *Трагом прах* коначно постао медитативно сабран и тих, јер је резигнацијом свладано лирско биће желело да, потискујући хумористичне елементе са властитих унутрашњих видика, сажето изрази сазнајне сублимате свог горког животног искуства.

\*

Премда Љубомира Симовића, Матију Бећковића и Бранислава Петровића поетички сродним песницима чини најпре низ заједничких естетских опредељења – која су происходила из стваралачких тежњи ка комуникативнијим видовима поетског изражавања, вештине да се у говорном језику (жаргону, дијалекту, социолекту) препозна књижевноуметнички потенцијал, али и љубави према обичном човеку, скривеним дражима свакодневног искуства и лепоти живе речи – њихове поетике се блиским чине чак и кад се сагледају у светлу често примењиваних обликотворних поступака и учестало коришћених стилских средстава. Сва три песника су мање или више склони да лирске структуре изграђују подужим набрајањима, поетске целине композиционо и семантички заокружују поентирајућим завршницама, а слике произашле из субјективних доживљаја онеобичавају придајући им хиперболичне размере.

Једно од маркантнијих обележја Симовићеве поетске изражајности представља поступак такозваног „степенастог грађења песме” (Костић 1983: 300), који се реализује развијањем песничких сижеа набрајањем контекстуално повезаних мотива или низањем различитих дескриптивних запажања, како би се, одлагањем краја и семантичког заокружења песме, изазвала кулминација читалачког очекивања, и тако поступно градила својеврсна драмска увертира за коначно обзнањивање финалне, значењски прегнантне и структурно уцелињујуће поенте (в. Павловић 1985: IX–X). Међутим, поједине деонице *Суботе* показују да поступци исцрпних набрајања песнику могу послужити да на упечатљив начин дочара суморни приградски амбијент у којем обитавају јунаци ове поеме, тако што ће једне до других сместити међусобно неповезиве ствари, које долазећи из различитих светова, не творе нову целину, већ својом безнадежном расутошћу одају утисак гротескно обесмишљеног мноштва засвођеног општим осећањем дотрајалости и безвредности.

У Симовићевој песничкој имагинацији снажна предосећања индивидуалног страдања често су посредством хиперболе и гротескног преувеличавања сплетена са предсказивањем катаклизматичних најезди, наслућивањем потопа или антиципацијом других видова свеопште пропасти. Заметак оваквих поетских слика – у чијим темељима пребива осећање крхкости властитог постојања стопљено са доживљајем спољашње претње хиперболисане до апокалиптичке опасности – могао би се пронаћи у стиховима



„Записа златом”, песме из завршног циклуса *Веселих гробова*, у којој субјект, подстакнут егзистенцијалним трепетом, предвиђа скорашње „најезде гаврана и мрава” (Симовић 1961: 53).

Слично као Љубомир Симовић, мада знатно ређе, и Бранислав Петровић ће композиционо устројство појединих лирских остварења, попут, рецимо, песме „На трагу ти је”, заснивати на поступку набрајања употребљеног зарад поступне изградње својеврсне градацијски конципиране припреме за реторички ефектно ознањивања завршне поенте. Петровићеве ране песме одликује енергија ведре младалачке заљубљености, дух интензивних љубавних стања – у којима живот ври, а емоције кипте – па стога читаоца не изненађује што се размаштани лирски субјект, у чијем унутрашњем свету колају еротске жеље, оглашава фриволним језичким поигравањима и непрестаном хиперболизацијом својих буктећих осећања.

Стваралачким специфичностима које су се на Бећковићевом поетичком хоризонту усталиле након објављивања збирке *Рече ми један чоек* припада и поступак набрајања. Ради се о препознатљивим лирским пасажима засићеним дијалектизмима синонимног значења који говор поетског казивача чине живописнијим, али стиховима умањују степен комуникативности. Гомилање лексема сличног смисла Бећковић је оправдавао, с једне стране, природом опеваног света, јер се у Ровцима мањак стварних дешавања надокнађује „хистеричним језиком, кићењем, околишењем, призорима и догађањима у језику” (1970: 163), а са друге, властитом поетичком преференцијом: „Не волим измишљене речи! То је перика коју можете скинути с тела језика да власник ништа не примети. Волим нову могућност старе речи, избојак из старог корена” (1990: 191).

Пошто су набрајања – штедро коришћена у потоњим збиркама – временом прерасла у поетички *signum* Бећковићевог стваралаштва, критичари су наредних деценија на различите начине настојали да херменеутички расветле њихову природу. Читалачко чуђење броју „углова из којих Бећковић умије сагледати неку ствар, биће или појаву моралну, духовну или историјску”, навело је, рецимо, Марка Вешовића да у часу интерпретативне луцидности уочи сличност између песниковог проседеа и црногорског рељефа:

једно исто погледајмо сад с овог, сад с оног брда, час са даље, а час са ближе главице. У Бећковићу сједи *зао дух варијације* који га гони у испробавање свих оруђа подесних да се ствар натјера да каже шта је. Ово је и лична црта његова дара и особина традиције из које говори (1990: 92).

О нареченом песничком поступку су се, међутим, неретко могли чути и негативно интонирани књижевнокритички судови. Читаве наплавине непознатих речи – чији се најочигледнији примери налазе у песми „Не дај се јуначки сине” – не само што стихове чине семантички тешко проходним и читаоца приморавају да за готово сваку лексему консултује приложени речник, већ и својим реторички изразито стилизованим, али монотоним и скоро механичким ритмом бескрајног побрајања стварају утисак изражајне извештачености.

Бећковић је, такође, веома склон да стиховима који настају као резултанта кристализације ровачког животног искуства гномски интонира и, користећи се стихом јуначких песама, сажме у мудре и значењски језгровите поуке. Дестерац, како видимо, песнику служи да ритам повремено протка ударима народне епске песме, а поентирајућим изразима прида снагу и убедљивост пословичних творевина.

Нимало не чуди што је Бећковићевом раном песничком субјекту – чију изражајност осим повишеног тона и убрзаног темпа излагања одликује и жеља да се триковима елоквенције, поигравањем језичким обртима и низовима оригиналних метафора читалачка пажња привуче и освоји – хипербола једно од поетички дражих стилских средстава. Овај поступак најпре је био заступљен у песниковим покушајима својеврсног лирског аутопортретисања – односно у описима јаким младића што могу да изведу „спортски програм / Летећи икс минута кроз ваздух и кроз памет / не помичући се с места” (2013: 49), са којима се песничко Ја поистовећивало – али је, упоредо са премештањем фокуса са субјекта на вољено биће, постао главна фигура дочаравања разлога дубоке поетске фасцинираности ликом драге.

У каснијој, ровачкој стваралачкој фази, опевана склоност црногорских горштака да, трпећи љуту оскудицу, ситнице преувеличавају, а незнатностима придају значај судбински важних појава, учиниће да се Ровца укажу као живописан свет темпераментних људи и трајно поремећених пропорција. Доследно руковођење строгим етичким нормама испунило је ровачку самосвест снажним осећањем изузетности, те је из такве аутоперцепције проистекла слобода да се о властитим врлинама и угледу говори хиперболички, што понекад резултира и комичким претеривањем, али и смелост да се читава Црна Гора поистовети са етички идеализованим колективом који, не зазирући од могућности трагичног свршетка, истински постоји само када има снаге да сопствену сврховитост самерава са немогућим.

Чувајући аутономију индивидуалног поетичког развоја, али се естетски огледајући један у другоме, Љубомир Симовић, Матија Бећковић и Бранислав Петровић су се, слушајући унутрашњи порив за изналажењем властите стваралачке аутентичности, најпре разабрали у метежу савремених поетских гласова, а потом се у часу када је неосимболистичка парадигма гаснула пред очима читалаца жељних сусрета са свежим изворима поезије, обзнанили као лирски весници књижевноуметничке обнове и виновници нове младости српског послератног модернизма.

## ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

### Извори

**Бећковић 1957:** Матија Бећковић, „Прелудиум”, *Млада култура*, година 6, број 55, 28. март 1957, стр. 5.

**Бећковић 1959а:** Матија Веќковић, „Pusta pesma”, *Student*, година XXIII, број 9, 25. март 1959, стр. 4.

**Бећковић 1959б:** Матија Бећковић, „Иживљаторски сонети” *Видици*, година 7, број 44–45, мај–јуни, 6.

**Бећковић 1960:** Матија Бећковић, „Вера Павладолска”, *Видици*, година VIII, број 55, новембар, 5.

**Бећковић 1960а:** Матија Веќковић, „Sonet”, *Književne novine*, година XI, Nova serija, број 109, 1. јануар 1960, 10.

**Бећковић 1965:** Матија Бећковић, *Тако је говорио Матија, песме и поеме*, Београд: Просвета.

**Бећковић 1970:** Матија Бећковић, *Рече ми један чоек*, Београд: Просвета.

**Бећковић 1970а:** „О нацијама – по Матији” (Одговор Матије Бећковића), *Политика*, број 20541, година LXVII, петак, 11. децембар, 1970, 6.

**Бећковић 1976:** Матија Бећковић, *Међа Вука Манитога*, Београд: Српска књижевна задруга.

**Бећковић 1978:** Матија Бећковић, *Леле и куку*, Београд: Просвета.

**Бећковић 1990:** Матија Бећковић, *Мој претпостављени је Гете, Разговори од 1968–1990*, прир. Миодраг Перишић, Београд: Књижарница Обрадовић.

**Бећковић 2001:** Матија Бећковић, *Саслушања*, Рума: Српска књига.

**Бећковић 2002:** Матија Бећковић, *Послушања*, Београд – Рума: Српска књига.

**Бећковић 2012:** Матија Бећковић, „Ars poetica или аутобиографија”, у: *О песмама, поемама и поетици Матије Бећковића*, зборник радова, ур. Јован Делић, Драган Хамовић, Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет – Дучићеве вечери поезије, 497–522.

**Бећковић 2013:** Матија Бећковић, *Метак луталица*, Београд: Просвета, репринт издања Београд: Booking.

**Петровић 1962:** Бранислав Петровић, *Одговорност и традиција*, Дискусија у: *Видици*, студентски лист за књижевност, уметност и културу, година X, број 64–65, јануар–фебруар, 1962.

**Петровић 1963:** Бранислав Петровић, „Матија Бећковић: *Метак луталица*”, *Београдска недеља*, година III, број 86, 12. мај 1963, 8.

**Петровић 1969:** Branislav Petrović, „Najbolje zanimanje na svetu”, *Glas kotune*, година VIII, број 192, Apatin, 11. јул 1969, 4.

**Петровић 1973:** Бранислав Петровић, „Пјесник није поштован, али је неопходан као и земљорадник”, *Одзиви*, година 2, број 5, март 1973, 37–42.

**Петровић 1976:** Бранислав Петровић, „Уместо метафоре – јунак”, *Политика*, година LXXIII, број 22639, 14. октобар, 1976, 12.

**Петровић 1976а:** Бранислав Петровић, „Песма је безгранична, јер је све!”, *Градац*, година III, број 9, март–април, 1976, 6–8.

**Петровић 1991а:** Бранислав Петровић, „Свет је мој највећи успех”, *Дневник*, година L, број 15913, 15. фебруар 1991, 12.

**Петровић 1991б:** Бранислав Петровић, „Чудо у срцу срцета”, *Борба*, година LXX, број 43, 12. фебруар, 1991, 9.

**Петровић 1998:** Бранислав Петровић, „Беседа”, изговорено у трпезарији манастира Жиче, на Преображење господње 1998, приликом уручења *Жичке хрисовуље*, Краљево, *Повеља*, година 28, бр. 3, 102–104.

**Петровић 1999:** Бранислав Петровић, „Беседа о песми”, у: *Бранислав Петровић, песник*, зборник радова, ур. Радивоје Микић, Драган Хамовић, Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић”, 237–241.

**Петровић 1999а:** Бранислав Петровић, „Нешто као дневник”, *НИН*, број 2524, 13. мај 1999, 49.

**Петровић 1999б:** Бранислав Петровић, „Човек је само једна суза”, *Дисово пролеће*, број 30, 15. октобар 1999, стр. 4–7.

**Петровић 2012а:** Бранислав Петровић, *Сабране песме I*, Београд: The English book.

**Петровић 2012б:** Бранислав Петровић, *Сабране песме II*, Београд: The English book.

**Петровић 2018:** Бранислав Петровић, *Не убити птицу дрозда*, Београд: Службени гласник.

**Симовић 1958:** Љубомир Симовић, *Словенске елегije*, Титово Ужице: Клуб студената.

**Симовић 1960а:** Љубомир Симовић, „Дневник о Црњанском”, *Видици*, година VIII, број 49–50, јануар–фебруар, 1–2.

**Симовић 1960б:** Љубомир Симовић, „Песничке белешке”, *Видици*, година VIII, број 55, јул, Београд.

**Симовић 1961:** Љубомир Симовић, *Весели гробови*, Београд: Нолит.

**Симовић 1964:** Љубомир Симовић, *Последња земља*, Београд: Просвета.

**Симовић 1965:** Писмо Љубомира Симовића Милошу Црњанском од 8. јула, Легат Милоша Црњанског, Народна библиотека Србије: МЦПСБ, МЦР II/2/354, ID: 79666956.

**Симовић 1967:** Љубомир Симовић, *Шлемови*, Београд: Просвета.

**Симовић 1971:** Ljubomir Simović, odgovor na anketu „Srpska književnost danas – poezija”, *Savremenik*, година XVII, књига XXXIII, број 5, мај, 444–446.

**Симовић 1972:** Љубомир Симовић, *Уочи трећих петлова*, Београд: Српска књижевна задруга.

**Симовић 1976:** Љубомир Симовић, *Субота*, *поема*, Београд: Просвета.

**Симовић 1980:** Љубомир Симовић, *Видик на две воде*, Београд: Нолит.

**Симовић 1980а:** Љубомир Симовић, *Изабране песме*, Београд: Словољубве – Народна књига.

**Симовић 1982:** Љубомир Симовић, *Ум за морем*, Београд: Д „100 X 165”.

**Симовић 1983:** Љубомир Симовић, *Источнице*, са цртежима Марија Маскарелија, *Књижевне новине*, број 668, година XXXV, Поезија 1, 7. април.

**Симовић 1983а:** Љубомир Симовић, *Десет обраћања Богородици Тројеручици Хиландарској*, Београд: Д. 1 „100x165”.

**Симовић 1987:** Љубомир Симовић, *Хлеб и со*, *Изабране песме*, Београд: Српска књижевна задруга.

**Симовић 1995:** Љубомир Симовић, „У поезији може да има онолико политике колико у политици има трагедије односно Поезија сања језик као биће”, у: Александар Јовановић, *Порекло песме, девет разговора о поезији*, Ниш: Просвета, 85–114.

**Симовић 2005:** Љубомир Симовић, „Три вечери, јул 1990.”, у: Милош Јевтић, *Рукопис времена, Разговори са Љубомиром Симовићем*, Београд: Београдска књига.

**Симовић 2008а:** Љубомир Симовић, *Ковачница на Чаковини, Разговори, тисма, есеји, 1981–1990, Одабрана дела Љубомира Симовића у 12 књига*, ур. Милош Јевтић, Београд: Београдска књига.

**Симовић 2008б:** Љубомир Симовић, *Дупло дно, Есеји о српским песницима и драмским писцима, Одабрана дела Љубомира Симовића у 12 књига*, ур. Милош Јевтић, Београд: Београдска књига.

**Симовић 2008в:** Љубомир Симовић, *Галоп на пужевима и Нови галоп на пужевима, Одабрана дела Љубомира Симовића у 12 књига*, ур. Милош Јевтић, Београд: Београдска књига.

**Симовић 2008г:** Љубомир Симовић, *Песме, Књига прва, Одабрана дела Љубомира Симовића у 12 књига*, ур. Милош Јевтић, Београд: Београдска књига.

**Симовић 2008д:** Љубомир Симовић, *Песме, Књига друга, Одабрана дела Љубомира Симовића у 12 књига*, ур. Милош Јевтић, Београд: Београдска књига.

**Симовић 2008ђ:** Љубомир Симовић, *Читање слика, Одабрана дела Љубомира Симовића у 12 књига*, ур. Милош Јевтић, Београд: Београдска књига.

**Симовић 2008е:** Љубомир Симовић, *Ужице са вранама, хроника, која је повремено роман, или роман, који је повремено хроника, Одабрана дела Љубомира Симовића у 12 књига*, ур. Милош Јевтић, Београд: Београдска књига.

**Симовић 2010:** Љубомир Симовић, *Памтивек*, Београд: Стубови културе.

## Литература

**Аврамовић 2012:** Марко Аврамовић, „Матија Бећковић и Бранислав Петровић”, у: *О песмама, поемама и поетици Матије Бећковића*, зборник радова, ур. Јован Делић, Драган Хамовић, Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет – Дучићеве вечери поезије, 427–446.

**Агапкина 2001:** Татјана А. Агапкина, „Дрво”, у: *Словенска митологија*, енциклопедијски речник, ред. Светлана Толстој и Љубинко Раденковић, Београд: Zepret Book World, 161–163.

**Алексић 2019:** Јана М. Алексић, „Изградња песме: метапоетичка конструкција Бранислава Петровића”, у: *Прилози за поетику Бранислава Петровића*, зборник радова, ур. Драган Хамовић, Београд, Чачак: Институт за књижевност и уметност, Градска библиотека „Владислав Петковић Дис”, 91–125.

**Алигијери 1997:** Данте Алигијери, *Пакао*, превод Миховил Комбол, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

**Аноним 1970а:** „О нацијама – по Матији...”, *Политика*, број 20540, година LXVII, четвртак 10. децембар 1970, 6.

**Аноним 1970б:** „Бећковићев шоу”, *Побједа*, број 2986, година XXVI, Титоград, недеља, 13. децембар 1970, 2.

**Аноним 1970в:** „Бар што се нас тиче”, *Student*, број 21/1970, година XXXIV, 15, децембар 1970, 3.

**Аноним 1983:** Аноним, „Кондоров лет”, *НИН*, година XXXIV, број 1686, 24. април, 35.

**Антонијевић 1964:** Damnjan Antonijević, „Моћ govora i моћ života”, *Rukovet*, година X, књига XVI, sveska 9, септембар 1964, 530–533.

**Антонијевић 1966:** Damnjan Antonijević, „Govorenja sa pesničke estrade”, *Rukovet*, година 12, књига 20, sveska 11–12, новембар–децембар, 632–634.

**Аћимовић Ивков 2011:** Милета Аћимовић Ивков, „Лирске минијатуре Љубомира Симовића”, у: *Песничке вертикале Љубомира Симовића*, зборник радова, ур. Александар Јовановић и Светлана Шеатовић Димитријевић, Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет – Дучићеве вечери поезије, 219–234.

**Аурелије 2008:** Марко Аурелије, *Самом себи*, прев. Албин Вилхар, Београд: Дерета.

**Б. П. 1958:** В. Р., „Slovenske elegije”, *Književne novine*, Nova serija, година IX, број 78, 24. октобар, 4.

**Бабих 1981:** Sava Babić, „И локално и универзално”, у: Sava Babić, *U senci knjige*, Novi Sad: Srpska čitaonica i knjižnica Irig, 110–112.

**Бајчета 2019а:** Владан С. Бајчета, „Јеванђеље по Матији Бећковићу: поема ’Богојављење’”, у: *Матија Бећковић у поетолошким и стилистичким анализама*, радови са научног скупа „Књижевно стваралаштво Матије Бећковића у поетолошким и стилистичким анализама”, одржаног 20. и 21. априла 2019. године у Андрићграду, ур. Милош Ковачевић, Андрићград: Андрићев институт, 123–140.

**Бајчета 2019б:** Владан Бајчета, „’Ово је слово о бесмртности’: поезија Бранислава Петровића”, *Повеља*, година XLVIII, број 2, 93–107.

**Бандић 1961:** Miloš I. Bandić, „Beskrajna моћ govora”, *Književne novine*, година XII, nova serija, број 152, 25. август 1961, 3.

**Бандић 1962:** Милош И. Бандић, „Занос сумње и љубави”, *Политика*, година LIX, број 17518, 15. јул 1962, *Култура, уметност*, година VI, број 275, 2.

**Бандић 1963:** Милош И. Бандић, „Метак луталица”, *Политика*, година LX, број 17814, 12. мај, 1963, 16.

**Баура 1970:** Sesil Moris Baura, *Nasleđe simbolizma, Stvaralački eksperiment*, превод и поговор Dušan Puvačić, Београд: Nolit.

**Бенјамин 1974:** Valter Benjamin, *Eseji*, preveo Milan Tabaković, redakcija prevoda Branimir Živojinović, Beograd: Nolit, 1974.

**Берђајев 2006:** Николај Берђајев, *Судбина човека у савременом свету*, Београд: Логос.

**Бећковић 1959:** „Словенске елегије Љубомира Симовића”, *Сусрети*, година 6, број 4.

**Бјелановић 2019:** Недељка В. Бјелановић, Лик *вечите* девојчице у љубавној поезији Бране Петровића, у: *Прилози за поетику Бранислава Петровића*, зборник радова, ур. Драган Хамовић, Београд, Чачак: Институт за књижевност и уметност, Градска библиотека „Владислав Петковић Дис”, 145–160.

**Богдановић 1990:** Димитрије Богдановић, *Књига о Косову, Разговори о Косову*, Београд: НИРО „Књижевне новине”.

**Богетић 1970:** Бошко Богетић, „О проклета да си улице Риге од Фере”, *Побједа*, година XXVI, број 2969, 15. октобар 1970, 8.

**Бодлер 1975:** Šarl Bodler, „Delo i život Ežena Delakroa”, у: *Rađanje moderne književnosti, Poesija*, приг. Sreten Marić i Đorđije Vuković, Beograd: Nolit, 29.

**Божовић 2010:** Гојко Божовић, „Тачка и епифанија”, у: *Поглед на две обале, О лирској и драмској поезији Љубомира Симовића*, Зборник радова са научног скупа *Пјесничка ријеч на извору Пиве*, ур. Јован Делић, Београд – Плужине: Београдска књига – Центар за културу, 64–73.

**Божовић 2019:** Гојко Божовић, *Краљевства без граница, есеји о српској поезији XX и XXI века*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”.

**Брајковић 1977:** Dragomir Brajković, „Na novim putevima”, *Riječi*, godina V, broj 1, 1977, 123–124.

**Брајовић 1963:** Rade Brajović, „Metak lualica”, *Vidici*, godina X, broj 75–76, april–maj, 17.

**Брајовић 2011:** Тихомир Брајовић, „Свет наопако: иронијска апокалипса у поезији Љубомира Симовића”, у: *Песничке вертикале Љубомира Симовића*, зборник радова, ур. Александар Јовановић и Светлана Шеатовић Димитријевић, Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет – Дучићеве вечери поезије, 189–218.

**Брајовић 2013:** Tihomir Brajović, *Narcisov paradoks, Problem pesničke samosvesti i srpska lirika modernog doba (evropski i južnoslovenski kontekst)*, Beograd: Službeni glasnik.

**Брђанин 2012:** Бранко Брђанин, „Трагедија која траје: ’драма’ Матије Бећковића”, у: *О песмама, поемама и поетици Матије Бећковића*, зборник радова, ур. Јован Делић, Драган Хамовић, Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет – Дучићеве вечери поезије, 403–426.



**Вешовић 1990:** Марко Вешовић, „Бесједа о Бећковићу”, поговор у: Матија Бећковић, *Чији си ти, мали?*, *Сабране песме*, књига шеста, Београд – Никшић: Српска књижевна задруга, БИГЗ – Универзитетска ријеч, 85–95.

**Видојковић 1979:** Живорад Видојковић, „Све присутнији”, *Градина*, година XIV, број 3/79, 1979, 112–114.

**Винавер 2012:** Станислав Винавер, *Одбрана песничтва, Есеји и критике о српској књижевности 2*, Београд: Службени гласник – Завод за уџбенике.

**Витошевић 1983:** Dragiša Vitošević, „Istočnice – pesničke, a ne 'političke’”, *Tribina*, „Razgovor o najnovijim pesmama Ljubomira Simovića, Istočnice dobra i zla”, прир. Zdenka Aćin, *Savremenik*, година XXIX, књига LVIII, сveska 8–9, avgust–septembar, 217–221.

**Влајчић 1961:** Milan Vlačić, „Lepota življenja i govora”, *Vidici*, година IX, број 62–63, oktobar–novembar, 15.

**Влајчић 1962:** Милан Влајчић, „Одговорност и традиција”, *Видици*, студентски лист за књижевност, уметност и културу, година X, број 64–65, јануар–фебруар.

**Влајчић 1965:** Milan Vlačić, „Tako je govorio Matija”, *Mladost*, година X, број 460, 4. avgust 1965, 6.

**Војводић 1971:** Радослав Војводић, „Стварност као страст”, *Летопис Матице српске*, год. 147, књ. 407, св. 2, фебруар 1971, 239–241.

**Војводић 1977а:** Momir M. Vojvodić, „Моћна ријеч”, *Ulaznica*, година XI, број 59, juli, 107–110.

**Војводић 1977б:** Momir M. Vojvodić, „Dramatični trenuci u poemama Matije Večkovića”, *Književna kritika*, година VIII, број 4, jul–avgust 1977, 82–95.

**Вујасиновић 1994:** Славко Вујасиновић, *Хајдук Пеџија, војвода Петар Пеџија Поповић*, Козарска Дубица: Метапринт.

**Вукадиновић 1961:** Boža Vukadinović, „Obdarenost pesničkog kazivanja”, *Danas*, година I, број 6, 19. avgust, 1961, 26.

**Вукадиновић 1962:** Božo Vukadinović, „Pesnički adidari”, *Danas*, година II, број 28, 6. 6. 1962, 16.

**Вукадиновић 1983:** Алек Вукадиновић, „Поезија као осуда зла”, *Књижевне новине*, број 669, година XXXV, 28. април, 9–10.

**Вукашиновић 2010:** Верољуб Вукашиновић, „Молитва трећој руци”, у: *Поглед на две обале, О лирској и драмској поезији Љубомира Симовића*, Зборник радова са научног скупа *Пјесничка ријеч на извору Пиве*, ур. Јован Делић, Београд – Плужине: Београдска књига – Центар за културу, 60–63.

**Вукићевић 1995:** Милош Вукићевић, „Ријеч на отварању скупа”, у: *Поетика Матије Бећковића*, зборник радова, прир. Милош Вукићевић, Ново Вуковић, Милош Ковачевић, Никшић – Подгорица: Филозофски факултет – Октоих, 9–12.

**Вукмановић 2016:** „Оживљени пејзаж гробља: концептуализације смрти у усменој лирици”, *Фолклористика*, 1/2, (2016), 65–82.

**Вуковић 1963:** Ђорђе Вуковић, „Žar-ptica поезије”, *Putevi*, година 9, број 6, новембар–децембар, 611–614.

**Вуковић 1964:** Ђорђе Вуковић, „Na novom putu”, *Vidici*, година XII, број 86, јун, 17.

**Вуковић 1964а:** Ђорђе Вуковић, „Poezija kao duhovit odgovor”, *Student*, година XXVIII, број 17–18, 19. 5. 1964, 6.

**Вуковић 1995:** Ново Вуковић, „Вербалне формуле у функцији Бећковићеве пјесничке реторике”, у: *Поетика Матије Бећковића*, зборник радова, прир. Милош Вукићевић, Ново Вуковић, Милош Ковачевић, Никшић – Подгорица: Филозофски факултет – Октоих, 31–43.

**Гавриловић 1964:** Зоран Гавриловић, „Свеж песнички глас”, *Политика*, година LXI, број 18187, 24. мај 1964, 16.

**Гавриловић 2019:** Миломир Гавриловић, „Пред тајном рођења и авантуром живота: упоредно читање поезије Растка Петровића и Бранислава Петровића”, у: *Прилози за поетику Бранислава Петровића*, зборник радова, ур. Драган Хамовић, Београд, Чачак: Институт за књижевност и уметност, Градска библиотека „Владислав Петковић Дис”, 229–248.

**Глишић 1963:** Милivoје Глишић, „Matija Večković: Metak lualica”, *Delo*, година IX, број 4, април, 544–545.

**Глушчевић 1964:** Зоран Глушчевић, „Један вид хуморне поезије”, *НИН*, година XIV, број 669, 31. мај 1964, 9.

**Глушчевић 1965:** Зоран Глушчевић, „Поезија и нарцисоманија”, *Политика*, број 18608, година LXII, 25. јул 1965, 18.

**Глушчевић 1983:** Zoran Gluščević, „Istočnice ili kraj jedne epohe”, *Tribina*, „Razgovor o najnovijim pesmama Ljubomira Simovića, Istočnice dobra i zla”, прир. Zdenka Aćin, *Savremenik*, година XXIX, књига LVIII, сveska 8–9, avgust–septembar, 206–210.

**Глушчевић 1984:** Зоран Глушчевић, „Ерос и Танатос”, *Књижевност*, година XXXIV, књига LXXVIII, сveska 6–7, јуни–јули, 1184–1201.

**Голоб 1965:** Zvonimir Golob, „Zatvorenikova pjesma”, *Telegram*, година VI, број 275, Zagreb, 6. kolovoza 1965, 4.

**Голоб 1967:** Zvonimir Golob, „Poslednji vojnik”, *Telegram*, godina VII, broj 389, Zagreb, 13. listopad, 4.

**Давичо 1984:** Oskar Davičo, „Nacionci ne znaju da misle istinito i da govore korektno maternjim jezikom”, *Dalje*, godina III, broj 78, jesen, zima, 120–133.

**Данојлић 1971:** Милован Данојлић, „Завичај песме”, *Летопис Матице српске*, година 147, књига 407, свеска 1, јануар 1971, 87–96.

**Данојлић 1996:** Милован Данојлић, „Универзално у криворечком аутобусу”, у: *Љубомир Симовић, Повеља*, бр. 1, ур. Владимир Шекуларац, Четврти српски духовни сабор Дани Преображења, Жича, Краљево: Народна библиотека, 11–17.

**Дединац 1957:** Milan Dedinas, *Od nemila do nedraga*, Beograd: Nolit.

**Делић 1995:** Јован Делић, „Бећковићев сказ”, у: *Поетика Матије Бећковића*, зборник радова, прир. Милош Вукићевић, Ново Вуковић, Милош Ковачевић, Никшић – Подгорица: Филозофски факултет – Октоих, 45–57.

**Делић 1999:** Јован Делић, „Два записа о поезији и поетици Бранислава Петровића”, у: *Бранислав Петровић, песник*, зборник радова, ур. Радивоје Микић, Драган Хамовић, Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић”, 73–89.

**Делић 2002а:** Јован Делић, „Бећковићево ’плетеније словес’”, у: *Матија Бећковић, песник*, зборник радова, ур. Драган Хамовић, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 81–99.

**Делић 2002б:** Јован Делић, „Бећковићева гротеска”, у: *Поезија Матије Бећковића*, зборник радова, прир. Слободан Ж. Марковић, Десанкини мајски разговори, Београд, Ваљево, Бранковима, 14, 15. и 16. маја 1999, Београд: Задужбина Десанке Максимовић, 53–63.

**Делић 2010б:** Јован Делић, „Драматично тражење пјесме – Четири аутопоетичке пјесме Љубомира Симовића –”, у: *Фолклор, поетика, књижевна периодика*, Зборник радова посвећен Миодрагу Матићком, ур. Станишта Тутњевић, Београд, Институт за књижевност и уметност, 677–682.

**Делић 2010в:** Јован Делић, „Матија Бећковић и Његош”, у: *Његошев зборник Матице српске*, књига 1, ур. Миро Вуксановић, Нови Сад: Матица српска, 297–320.

**Делић 2011:** Јован Делић, „Дијалогичност пјесништва Љубомира Симовића и усмјереност на говор другог”, у: *Песничке вертикале Љубомира Симовића*, зборник радова, ур. Александар Јовановић и Светлана Шеатовић Димитријевић, Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет – Дучићеве вечери поезије, 59–78.

**Делић 2012:** Јован Делић, „Уводна ријеч”, у: *О песмама, поемама и поетици Матије Бећковића*, зборник радова, ур. Јован Делић, Драган Хамовић, Београд – Требиње:

Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет – Дучићеве вечери поезије, 9–14.

**Делић 2012а:** Јован Делић, „Аутопоетички тренуци Матије Бећковића – језичка самосвијест”, у: *О песмама, поемама и поетици Матије Бећковића*, зборник радова, ур. Јован Делић, Драган Хамовић, Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет – Дучићеве вечери поезије, 17–48.

**Делић 2016:** Јован Делић, „Бранко В. Радичевић и српско пјесништво XX вијека”, у: *Поезија Бранка В. Радичевића*, зборник радова, прир. Драган Хамовић, Чачак – Београд: Градска библиотека „Владислав Петковић Дис” – Институт за књижевност и уметност, 41–71.

**Делић 2019а:** Јован Делић, „Критеријуми периодизације и периоди у српској књижевности двадесетог вијека, Скица”, у: *Периодизација нове српске књижевности*, ур. Злата Бојовић, Београд: САНУ, 233–246.

**Делић 2019б:** Јован Делић, „’Судиће нам будући људи’: визија и осјећање историје у пјесништву Бранислава Петровића”, у: *Прилози за поетику Бранислава Петровића*, зборник радова, ур. Драган Хамовић, Београд, Чачак: Институт за књижевност и уметност, Градска библиотека „Владислав Петковић Дис”, 17–44.

**Делић 2010а:** Лидија Делић, „Наслеђе карневалске културе у поезији Љубомира Симовића”, у: *Поглед на две обале, О лирској и драмској поезији Љубомира Симовића*, Зборник радова са научног скупа *Пјесничка ријеч на извору Пиве*, ур. Јован Делић, Београд – Плужине: Београдска књига – Центар за културу, 33–45.

**Деретић 2007:** Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд: Sezam book.

**Деспић 2011:** Ђорђе Деспић, „О песничкој структури Љубомира Симовића или поента гујиног једа”, у: *Песничке вертикале Љубомира Симовића*, зборник радова, ур. Александар Јовановић и Светлана Шеатовић Димитријевић, Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет – Дучићеве вечери поезије, 161–178.

**Деспић 2019:** Ђорђе Деспић, „Очуђење у поезији Бранислава Петровића: од егзалтације до деструкције”, у: *Прилози за поетику Бранислава Петровића*, зборник радова, ур. Драган Хамовић, Београд, Чачак: Институт за књижевност и уметност, Градска библиотека „Владислав Петковић Дис”, 56–66.

**Донат 1963:** Branimir Donat, „Na sav glas”, *Polja*, godina IX, broj 68, 5. jul 1963, str. 7.

**Драгић Кијук 1983:** Predrag Dragić Kijuk, „Esej o obestrašćenosti”, *Savremenik*, godina XXIX, knjiga LVIII, sveska 8–9, avgust–septembar, 188–199.

**Дрндарски 2001:** Mirjana Drndarski, „Epitaf”, у: *Rečnik književnih termina*, ур. Dragiša Živković, Београд: Institut za književnost i umetnost, fototipsko izdanje, Banja Luka: Romanov, 194.

**Душанић 2012:** Дуња Душанић, „Шта је аутофикција?“, *Књижевна историја*, 44, 148, Београд, 797–810.

**Ђого 2011:** Гојко Ђого, *Вунена времена, Процес и коментари*, Део 1, Београд: Службени гласник.

**Ђорђевић 1982:** Часлав Ђорђевић, *Песнички видици Љубомира Симовића*, Београд: Народна књига.

**Ђорђевић 1989:** Часлав Ђорђевић, „Елементи фантастике и њихова функција у савременој српској поезији“, у: *Српска фантастика, Натприродно и нестварно у српској књижевности*, зборник радова, ур. Предраг Палавестра, Београд: Српска академија наука и уметности, 543–558.

**Ђорђић 1976:** Стојан Ђорђић, „Између ироничног и трагичног“, *Књижевна реч*, година V, број 69, 25. децембар 1976, 15.

**Ђурић 1990:** Милош Ђурић „Хераклит“, предговор у: *Хераклит, Фрагменти*, прев. Мирослав Марковић, Београд: Модерна.

**Ђуровић 1976:** Жарко Ђуровић, „Поема лирског гнева“, *Борба*, година LV, број 312, 13. новембар 1976, 12.

**Евдокимов 2001:** Павле Евдокимов, *Жена и спасење света, О благодатним даровима мушкарца и жене*, Цетиње: Светигора.

**Егерић 1958:** Мирослав Егерић, „Обнова наше лирике (Љубомир Симовић ’Словенске елџије’)“, *Видици*, година VI, број 39, децембар.

**Егерић 1959:** Мирослав Егерић, „Варијације о стиховима Љубомира Симовића“, *НИН*, година IX, број 444, 5. јул.

**Егерић 1962:** Miroslav Egerić, „Matija Večković“, *Polja*, godina VIII, broj 60, 15. jul 1962, 6.

**Егерић 1963а:** Мирослав Егерић, „Дежурно уво света“, *НИН*, година XIII, број 648, 9. јун 1963, стр. 9.

**Егерић 1963б:** Мирослав Егерић, *Портрети и памфлети*, Нови Сад: Прогрес.

**Егерић 1968:** Miroslav Egerić, „Ratni pejzaži Ljube Simovića“, *Polja*, godina XIV, broj 113–114, januar-februar, 41.

**Егерић 1980:** Мирослав Егерић, „У знаку зрелости“, *Летопис Матице српске*, година 156, књига, 426, свеска 5, новембар, 833–841.

**Егерић 1995:** Мирослав Егерић, *Гласови, вредности*, Београд: Српска књижевна задруга.

**Елиот 1975:** Tomas Sterns Eliot, „Tradicija i individualni talenat”, u: *Radanje moderne književnosti, Poezija*, prir. Sreten Marić i Đorđije Vuković, Beograd: Nolit, 286–193.

**Жунић 1999:** Драган Жунић, „Похвала моћи чуђења”, у: *Бранислав Петровић, песник*, зборник радова, ур. Радивоје Микић, Драган Хамовић, Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић”, 107–116.

**Зорић 1971:** Pavle Zorić, „Smela jezička avantura”, *Savremenik*, godina XVII, knjiga XXXIII, sveska 3, mart 1971, 274.

**Зорић 1972:** Павле Зорић, „Подсмех епском патосу”, *Књижевне новине*, година XXIV, број 422, 1. септембар, 9.

**Зорић 1981:** Pavle Zorić, „Pesnik plemena u agoniji”, *Savremenik*, godina XXVII, knjiga LIV, sveska 11, novembar 1981, 432–436, наведено из: *Врхови, Миодраг Павловић, Љубомир Симовић, Матија Бећковић*, Београд: СКЗ, 1991.

**Зорић 1983:** Павле Зорић, „То није случај, то је поезија”, *Књижевне новине*, број 669, година XXXV, 28. април, 10.

**Зорић 1991:** Павле Зорић, *Врхови, Миодраг Павловић, Љубомир Симовић, Матија Бећковић*, Београд: СКЗ.

**Зорић 1995:** Павле Зорић, *Слух за тајне ствари*, Београд: Српска књижевна задруга.

**Зубановић 2010:** Слободан Зубановић, *Од поезије до случаја, Искуство једног уредништва*, Београд: Службени гласник.

**Зубановић, Пантић 1992:** Слободан Зубановић, Михајло Пантић, *Десет песама – десет разговора*, Нови Сад: Матица српска.

**Зубац 1965:** Perica Zubac, „Matija Vecković – suza ili mina”, *Index*, godina VIII, broj 105, 6. novembar 1965, 9.

**Зубац 1966:** Перица Зубац, „Моћ говора”, *Дневник*, година XXV, број 6902, 23. јануар 1966, 12.

**Зуровац 2000:** Мирко Зуровац, „Дијалектика егзистенције у филозофији Серена Кјеркегора”, у: *Болест на смрт*, Серен Кјеркегор, прев. Милан Табаковић, Београд: Плато.

**Ивановић 1963:** Радомир Ивановић, „Ван традиције”, *Браничево*, година IX, свеска 1, јануар–фебруар, 91–93.

**Игњатовић 1977:** Срба Игњатовић, „Доврхуњено искуство”, *Књижевна реч*, година VI, број 72, 10. фебруар 1977, 13.

**Илић 1989:** Александар Илић, „Социјалистички естетизам или социјални ескапизам?”, *Новија српска књижевност и критика идеологије*, ур. Предраг Палавестра, излагања и

дискусија за округлим столом у Одбору за проучавање историје књижевности 17–17. јуна 1988, Научни скупови, књига XLVI, Одељење језика и књижевности, књига 10. Београд: Српска академија наука и уметности, 53–55

**Јевтић 1998:** Милош Јевтић, *Матија, стари и нови разговор*, Београд: Партенон.

**Јермић 1962:** Dragan M. Jeremić, „Поета младости”, *Књижевне новине*, година 14, број 172, 1. 6. 1962, 4.

**Јермић 1964:** Драган М. Јермић, „Весела визија живота”, *Борба*, година XXIX, број 154, 7. јун 1964, 10.

**Јермић 1967:** Драган М. Јермић, „Ангажована поезија”, *НИН*, година XVII, број 883, 10. децембар, 9.

**Јермић 1976:** Dragan M. Jeremić, „Branislav Petrović: pesnik kao demijurg”, *Savremenik*, година XXII, књига XLIV, sveska 7, јул 1976, 44–53.

**Јерков 1991:** Александар Јерков, *Од модернизма до постмодерне, приповедач и поетика, прича и смрт*, Приштина: Јединство; Горњи Милановац: Дечје новине.

**Јерков 1995:** Александар Јерков, „Од птице до човека”, у: *Поетика Матије Бећковића*, зборник радова, прир. Милош Вукићевић, Ново Вуковић, Милош Ковачевић, Никшић – Подгорица: Филозофски факултет – Октоих, 85–101.

**Јерков 2010:** Александар Јерков, *Смисао (српског) стиха, Само/оспоревање*, Књига друга, Београд: Институт за књижевност и уметност.

**Јовановић 1962:** Ивко Јовановић, „О Матији Бећковићу”, *Сусрети*, година X, број 7–8, јул–август, 649–651.

**Јовановић 1965:** Рашко Јовановић, „Иронија и поезија”, *Књижевност*, година XX, књига XL, св. 11–12, новембар–децембар, 450–453.

**Јовановић 1993:** Александар Јовановић, *Песници и преци, Мотиви језика, традиције и културе у послератној српској поезији*, Београд: СКЗ.

**Јовановић 1994:** Александар Јовановић, *Поезија српског неосимболизма, Историја једне песничке осећајности*, Београд: „Филип Вишњић”.

**Јовановић 1995:** Александар Јовановић, „Два сећања у једном сну (над песмом ’Солдатуша’ Љубомира Симовића)”, у: *Поезија Љубомира Симовића*, зборник радова, прир. Слободан Ж. Марковић, Београд: Задужбина Десанка Максимовић, 37–44.

**Јовановић 1999:** Александар Јовановић, „Чудо поезије и чуда живота, О ’Песми’ Бранислава Петровића, у: *Бранислав Петровић, песник*, зборник радова, ур. Радивоје Микић, Драган Хамовић, Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић”, 221–234.

**Јовановић 2002:** Александар Јовановић, „Песник националне вертикале”, предговор у: *Најлепше песме Љубомира Симовића*, избор и предговор Александар Јовановић, Београд: Просвета, 5–17.

**Јовановић 2011:** Александар Јовановић, „Песничке вертикале Љубомира Симовића”, у: *Песничке вертикале Љубомира Симовића*, зборник радова, ур. Александар Јовановић и Светлана Шеатовић Димитријевић, Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет – Дучићеве вечери поезије, 17–32.

**Јовановић 2012:** Александар Јовановић, „Љубав јака као смрт”, у: *О песмама, поемама и поетици Матије Бећковића*, зборник радова, ур. Јован Делић, Драган Хамовић, Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет – Дучићеве вечери поезије, 283–310.

**Јовић 1999:** Бојан Јовић, „Пчела, и црв, О животу и животињама у поезији Бранислава Петровића”, у: *Бранислав Петровић, песник*, зборник радова, ур. Радивоје Микић, Драган Хамовић, Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић”, 143–160.

**Јововић 1978:** Ранко Јововић, „Бескрај, а у кругу црна липа”, *Овдје*, година X, број 106, март 1978, 20.

**Јуришевић 1968:** Миодраг Јуришевић, „Од завичајне митологије до песничке универзалности”, *Књижевност*, Књига XLVI, година XXII, Свеска 2, фебруар, 180–184.

**Кајзер 2004:** Волфганг Кајзер, *Гротескно у сликарству и песништву*, превео с немачког Томислав Бекић, Нови Сад: Светови.

**Калезић 1965:** Vasilije Kalezić, „Satanska muka ili estradna poza”, *Polja*, година XI, број 84–85, avgust–septembar, 5.

**Кетиг 1961:** Tomislav Ketig, „Apoteoza čovekolikosti”, *Polja*, година VII, број 55, 30. septembar 1961, 1–2.

**Кисић 1965:** Ostoja Kisić, „Bećković”, *Delo*, година XI, број 11, књига 11, 1587–1589.

**Кјеркегор 2000:** Серен Кјеркегор, *Болест на смрт*, прев. Милан Табаковић, Београд: Плато.

**Клајн 1985:** Ivan Klajn, *O funkciji i prirodi zamenica*, Beograd: Institut za srpskohrvatski jezik.

**Клетников 1996:** Ефтим Клетников, „Спознајна поезија”, у: *Љубомир Симовић, Повеља*, бр. 1, ур. Владимир Шекуларац, Четврти српски духовни сабор Дани Преображења, Жича, Краљево: Народна библиотека, 29–32.

**Кликовац 2006:** Душка Кликовац, „О употреби показних речи у српском језику”, у: *Когнитивнолингвистичка проучавања српског језика*, зборник радова, ур. Предраг Пипер, Београд: САНУ, 125–140.



**Ковач 1965:** Мирко Ковач, „Тек једна успомена”, *Побједа*, година XXII, број 2470, 16. децембар 1965, 9.

**Ковач Кењереш 1978:** Марта Ковач Кењереш, „Човекова победа над смрћу”, *Летонис Матице српске*, година 154, књ. 421, св. 4, април 1978, 628–629.

**Ковач Кењереш 1978а:** Marta Kovač Kenjereš, „Borba protiv usamljenosti”, *Rukovet*, година XXIV, књига XLVIII, sveska 11–12, novembar–decembar, 526–527.

**Ковачевић 1995:** Милош Ковачевић, „Антитетичка фигурација у поезији Матије Бећковића”, у: *Поетика Матије Бећковића*, зборник радова, прир. Милош Вукићевић, Ново Вуковић, Милош Ковачевић, Никшић – Подгорица: Филозофски факултет – Октоих, 103–118

**Кољевић 1978:** Никола Кољевић, *Иконоборци и иконобранители*, Београд: Полит.

**Кољевић 1990:** Никола Кољевић, „Лелек ровачког себра”, поговор у: Матија Бећковић, *Леле и куку*, *Сабране песме*, књига четврта, Београд – Никшић: Српска књижевна задруга, БИГЗ – Универзитетска ријеч, 115–130.

**Комненић 1964:** Milan Komnenić, „Knjiga pesničke ozbiljnosti”, *Delo*, година X, број 6, jun, 989–991.

**Комненић 1964а:** Milan Komnenić, „Nesporazum i neuspeh jednog pesnika”, *Delo*, година X, књига 10, број 7, јул 1964, 1166–1169.

**Комненић 1967:** Милан Комненић, „Страх као одлика разборитости”, *Борба*, година XXXII, број 253, 14. септембар, 7.

**Комненић 1973:** Милан Комненић, „Између заноса и бурлеске”, *Политика*, година LXX, број 21582, 3. новембар 1973, 14.

**Кордић 1995:** Стеван Кордић, „Из главе цијела народа или језик – материја или матер песникована”, у: *Поетика Матије Бећковића*, зборник радова, прир. Милош Вукићевић, Ново Вуковић, Милош Ковачевић, Никшић – Подгорица: Филозофски факултет – Октоих, 125–136.

**Кордић 1981а:** Стеван Кордић, „(Народни) језик као (умјетничка) пјесме”, *Књижевне новине*, година XXXIII, број 630, 16. јул 1981, 25–26.

**Кордић 1981б:** Stevan Kordić, „Pjesništvo Matije Večkovića kao epilog junačke pjesme i Gorskog vijenca”, *Savremenik*, година XXVII, књига LIV, sveska 11, novembar 1981, 455–470.

**Коруновић 2017:** Горан Коруновић, *Статус лирског субјекта у јужнословенским књижевностима (1970–1980)*, докторска дисертација, Београд.

**Костић 1983:** Zvonimir Kostić, *Arhaično i moderno, Eseji o našim pesnicima XX veka*, Београд: Prosveta, 1983.

**Костић 1986:** Звонимир Костић, „Песништво Бранислава Петровића”, предговор у: Бранислав Петровић, *Изабране песме*, избор и предговор Зоран Костића, Београд: Српска књижевна задруга, VII–XXXVI.

**Краговић 1971:** Миломир Краговић. „Доследност у поетском чину”, *Октобар*, година VI, број 62, мај 1971, 14.

**Крлежа 1983:** Miroslav Krleža, „М. Сrnjanski o ratu”, у: *Zli volšebnici 3, Polemike i pamfleti u srpskoj književnosti 1917–1943*, Књига трећа 1934–1943, прир. Гојко Тешић, Београд – Нови Сад: Словољубве, Београдска књига – Мatica српска, 118–124.

**Крњевић 1965:** Vuk Krnjević, „Estrada i pobuna”, *Odjek*, Сарајево, година XVIII, број 15, 1. август 1965, 9.

**Крњевић 1970:** Вук Крњевић, „Невесели хумор”, *Књижевне новине*, година XXII, број 369, 18. јул 1970, 7.

**Крњевић 1971:** Вук Крњевић, „Без мистификација”, *Политика*, број 20596, година LXVIII, субота, 6. фебруар 1971, 12.

**Крњевић 1972:** Вук Крњевић, „Зрео песник”, *Политика*, Број 21112, Година LXIX, 15. јул, 2.

**Крњевић 1973:** Вук Крњевић, „Пјесништво и пјеснички језик”, у: *Савремена поезија*, прир. Света Лукић, Српска књижевност у књижевној критици, 9, Београд: Нолит, 155–168.

**Крњевић 1974:** Вук Крњевић, „И старо и ново”, *Књижевне новине*, година XXVI, број 455, 16. јануар 1974, 4.

**Кузмић 1962:** Marin Kuzmić, „Nemoć pjesnika”, *Razlog*, година II, број 2, оžујак–travanj 1962, 204–206.

**Кулишић 1970:** Шпиро Кулишић, „Гост”, у: Ш. Кулишић, П. Ж. Петровић, Н. Пантелић, *Српски митолошки речник*, Београд: Нолит.

**Лакићевић 1978:** Драган Лакићевић, „Ужас песника-научника”, *Књижевна реч*, година VII, број 98, 10. април 1978, 14.

**Лакићевић 1979:** Драган Лакићевић, „И химна и ругалица”, *Књижевна реч*, година VIII, бр. 127, 25. јул 1979, 19.

**Лалић 1973:** Иван В. Лалић, „Таленат и зрелост”, у: *Савремена поезија*, прир. Света Лукић, *Српска књижевност у књижевној критици*, 9, Београд: Нолит, 617–622.

**Лалић 1997:** Иван В. Лалић, *О делима љубави или Византија, Чин. Круг. О делима љубави или Византија. Сметње на везама, Дела Ивана В. Лалића*, Други том, прир. Александар Јовановић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

**Ломпар 2019:** Мило Ломпар, *Црњански – биографија једног осећања*, Нови Сад: Православна реч.

**Лотреамон 1975:** Исидор Дикас Лотреамон, *Рађање модерне књижевности, Поезија*, прир. Сретен Марић, Ђорђије Вуковић, Београд: Нолит.

**Лукић 1968:** Света Лукић, *Савремена југословенска литература (1945–1965), Расправа о књижевном животу и књижевним мерилима код нас*, Београд: Просвета.

**Лукић 1973:** *Савремена поезија*, прир. Света Лукић, Српска књижевност у књижевној критици, 9, Београд: Нолит, 139–154.

**Љуштановић 2010:** Јован Љуштановић, „Дечја душа Љубомира Симовића”, у: *Поглед на две обале, О лирској и драмској поезији Љубомира Симовића*, Зборник радова са научног скупа *Пјесничка ријеч на извору Пиве*, ур. Јован Делић, Београд – Плужине: Београдска књига – Центар за културу, 91–105.

**Магарашевић 1995:** Мирко Магарашевић, „Песник епске синтезе”, у: *Поезија Љубомира Симовића*, зборник радова, прир. Слободан Ж. Марковић, Београд: Задужбина Десанка Максимовић, 27–36.

**Мајдак 1963:** Zvonimir Majdak, „Pesmo doslovno prepisani grome”, *Telegram*, godina IV, broj 151, 15. mart 1963, 5.

**Максимовић 2001:** Мирослав Максимовић, *О књигама и животу*, Београд: Народна књига Алфа.

**Маларме 1975:** Stefan Mallarme, „Krizna stiha”, preveo Radivoje Konstantinović, u: *Radanje moderne književnosti, Poesija*, прир. Sreten Marić i Đorđije Vuković, Beograd: Nolit, 52–58.

**Манојловић 1987:** Тодор Манојловић, *Основе и развој модерне поезије*, прир. Гојко Тешић, Београд: „Филип Вишњић”.

**Маринковић 2002:** Јулка Маринковић, „Хронологија”, у: *Богић Рисимовић Рисим, Ретроспективна изложба слика Богића Рисимовића Рисима (1926–1986)*, Чачак: Галерија „Надежда Петровић”, 99–142.

**Маринковић 2019:** Никола Маринковић, „Лирика неначете душе: поетичке трансформације у збиркама *Три поеме* и *Праху оца поезије* у контексту Бећковићеве поезије”, у: *Матија Бећковић у поетолошким и стилистичким анализама*, радови са научног скупа „Књижевно стваралаштво Матије Бећковића у поетолошким и стилистичким анализама”, одржаног 20. и 21. априла 2019. године у Андрићграду, ур. Милош Ковачевић, Андрићград: Андрићев институт, 105–121.

**Маринковић 2019а:** Никола Маринковић, „Фигура ратника у поезији Бранислава Петровића”, у: *Прилози за поетику Бранислава Петровића*, зборник радова, ур. Драган Хамовић, Београд, Чачак: Институт за књижевност и уметност, Градска библиотека „Владислав Петковић Дис”, 161–174.

**Марино 1997:** Adrijan Marino, *Moderno, modernizam, modernost*, prevele s rumunskog Mariana Dan i Zoja Tomić, Beograd: Narodna knjiga.

**Марицки Гађански 1977:** Ksenija Maricki Gađanski, „Platonova glotologija”, pogovor u: Platon, *O jeziku i saznanju*, Beograd: IP „Rad”, 133–150.

**Марковић 1962:** Milivoje Marković, „Otkrovenje poezije”, *Rukovet*, godina VIII, knjiga XII, sveska 1, januar 1962, 51–59.

**Марковић 1965:** Milivoje Marković, „Pesma okrenuta čoveku”, *Rukovet*, godina XVII, sveska 3–4, mart–april, 1965, 108–110.

**Марковић 1973:** Milivoje Marković, „Igra reči i tišine”, *Savremenik*, godina XIX, knjiga XXXVIII, sveska 12, decembar 1973, 515–516.

**Матић 1975:** Dušan Matić, „Još uvek važe Remboovljeve reči”, u: *Rađanje moderne književnosti, Poezija*, prir. Sreten Marić i Đorđije Vuković, Beograd: Nolit, 367–368.

**Мелвингер 1961:** Jasna Melvinger, „Pobeda ljudi ljubavnika”, *Index*, godina IV, broj 44, 13. novembar 1961, 7.

**Микић 1974:** Радивоје Микић, „Лириком против слутње смрти”, *Политика експрес*, година XII, број 3259, 13. мај 1974, 10.

**Микић 1990:** Радивоје Микић, *Језик поезије*, Београд: БИГЗ.

**Микић 1996:** Радивоје Микић, „Инверзија и лирски опис”, у: *Љубомир Симовић, Повеља*, бр. 1, ур. Владимир Шекуларац, Четврти српски духовни сабор Дани Преображења, Жича, Краљево: Народна библиотека, 18–28.

**Микић 1996а:** Радивоје Микић, *Песма: текст и контекст*, Приштина: „Григорије Божовић”.

**Микић 1999а:** Радивоје Микић, „Од химне до апокалипсе”, *Дисово пролеће*, број 30, 15. октобар 1999, 14.

**Микић 1999б:** Радивоје Микић, „Злато и смеће, Или онај који слави и онај који нариче у поезији Бранислава Петровића”, у: *Бранислав Петровић, песник*, зборник радова, ур. Радивоје Микић, Драган Хамовић, Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић”, 19–39.

**Микић 2003:** Радивоје Микић, „У туђем смо срцу своје срце чули”, у: *Поезија Бранка Миљковића, нова тумачења*, прир. Радивоје Микић, Ниш: Просвета, Гацин Хан: Општинска библиотека, 271–291.

**Микић 2012:** Радивоје Микић, „Карневализација у поемама Матије Бећковића”, у: *О песмама, поемама и поетици Матије Бећковића*, зборник радова, ур. Јован Делић,

Драган Хамовић, Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет – Дучићеве вечери поезије, 83–122.

**Микић 2016:** Радивоје Микић, „Увод у поетику Бранка В. Радичевића”, у: *Поезија Бранка В. Радичевића*, зборник радова, прир. Драган Хамовић, Чачак – Београд: Градска библиотека „Владислав Петковић Дис” – Институт за књижевност и уметност, 19–39.

**Милановић 1983:** Драгољуб Милановић, „Источнице – злокобнице”, *Политика експрес*, година XXI, број 6867, 18. април, 2.

**Милановић 2002:** Александар Милановић, „Бећковићева дијалекатска поезија и стилистичка норма”, у: *Матија Бећковић, песник*, зборник радова, ур. Драган Хамовић, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 45–56.

**Милатовић 1980:** Вук Милатовић, „Скровито узвинуће”, *Борба*, година LVIII, број 183, 5. јул, 10.

**Милосављевић 1959:** Petar Milosavljević, „Književni imenik: Ljubomir Simović”, *Polja*, година V, број 41, 27. septembar, 6.

**Милосављевић 1995:** Петар Милосављевић, „Бећковић, постмодернизам, неоромантизам”, у: *Поетика Матије Бећковића*, зборник радова, прир. Милош Вукићевић, Ново Вуковић, Милош Ковачевић, Никшић – Подгорица: Филозофски факултет – Октоих, 161–180.

**Милорадовић 1965:** Мирко Милорадовић, „Прави посао за песника”, *Нин*, година XV, број 763, 22. август 1965, 9.

**Милошевић 1983:** Бранислав Милошевић, „Невоље од памети”, *Борба*, година LXI, број 124–125, 7–8. мај, 12.

**Миљковић 1972:** Бранко Миљковић, *Критике, Са делима и ауторима, О песничкој уметности, Прилози, Сабрана дела Бранка Миљковића*, IV, ур. Зоран Милић, Ниш: Издавачка установа Градина.

**Миљковић 1997:** Бранко Миљковић, *Песме*, прир. Новица Петковић, Сремски Карловци: Каирос.

**Миљковић 2005:** Бранко Миљковић, *Узалуд је будим*, Бисери српске књижевности, Књига бр. 43, ур. Радивоје Микић, Гојко Тешић, Васа Павковић, Београд: Политика, Народна књига.

**Минић 1971:** Војислав Минић, „Језик једне поезије, поезија једног језика”, *Кораци*, година VI, књига VI, свеска 9–10, септембар–октобар, 474–478.

**Мирковић 1961:** Милосав Мирковић, „Љубомир Симовић: ’Весели гробови’ (Нолит, Београд, 1961)”, *Борба*, година XXVI, број 29, 5. фебруар, 10.

**Мирковић 1962:** Milosav Mirković, „Vreli i veseli start”, *Delo*, godina VIII, broj 10, oktobar, 1265–1267.

**Мирковић 1963:** Milosav Mirković, „Na startu: Matija Bećković”, *Izraz*, godina VII, broj 4, april, 346–349.

**Мирковић 1965:** Милосав Мирковић, „Тако је говорио Матија”, *Београдска недеља*, број 201, година V, 25. јул 1965, 11.

**Мирковић 1966:** Милосав Мирковић, „Весели епитафи”, у: *Савремена поезија, Српска књижевност у књижевној критици*, 9, прир. Света Лукић, Београд: Нолит, 413–417.

**Мирковић 1971:** Милосав Мирковић, „Несебична поема”, *Ко је Матија Бећковић, добитник Октобарске награде за књижевност, Четири издања уочи награде – књижевни рекорд наше поезије!, Политика експрес*, година IX, број 2475, среда, 20. октобар 1971, 10.

**Мирковић 1976:** Чедомир Мирковић, „Поема и свакодневни говор”, *Књижевне новине*, година XXVIII, број 513, 4.

**Михајловић 1983:** Борислав Михајловић Михиз, „Личне заменице Матије Бећковића”, предговор у: Матија Бећковић, *Поеме*, Београд: Српска књижевна задруга.

**Мишић 1976:** Зоран Мишић, *Критика песничког искуства*, Београд: Српска књижевна задруга.

**Настасијевић 1968:** Момчило Настасијевић, *Седам лирских кругова*, избор и предговор Васко Попа, Београд: Просвета.

**Настасијевић 1975:** Момчило Nastasijević, „Beleške za stvarnu reč”, у: *Рађање модерне књижевности, Поезија*, прир. Sreten Marić i Đorđije Vuković, Београд: Nolit, 345–356.

**Настасијевић 2016:** Момчило Настасијевић, *Религиозно осмишљење уметности, Есеји о уметности и ликовне критике*, Чачак: Уметничка галерија „Надежда Петровић”.

**Негришорац 1996:** Иван Негришорац, *Легитимација за бескућнике, српска неоавангардна поезија: поетички идентитет и разлике*, Нови Сад: Културни центар Новог Сада.

**Негришорац 1999:** Иван Негришорац, „Поетичка сложеница Бранислава Петровића”, у: *Бранислав Петровић песник*, зборник радова, ур. Радивоје Микић, Драган Хамовић, Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић”, 41–72.

**Негришорац 2019:** Иван Негришорац, „Казивач и његов глас: Ћиласов лелек у поеми Матије Бећковића”, у: *Матија Бећковић у поетолошким и стилистичким анализама*, радови са научног скупа „Књижевно стваралаштво Матије Бећковића у поетолошким и стилистичким анализама”, одржаног 20. и 21. априла 2019. године у Андрићграду, ур. Милош Ковачевић, Андрићград: Андрићев институт, 43–64.

**Недељковић 2019:** Оливера Недељковић, „Прилози за биографију Бранислава Петровића”, у: *Прилози за поетику Бранислава Петровића*, зборник радова, ур. Драган Хамовић, Београд, Чачак: Институт за књижевност и уметност, Градска библиотека „Владислав Петковић Дис”, 249–259.

**Николајевић 1962:** Димитрије Николајевић, „Бранислав Петровић, *Моћ говора*”, *Браничево*, година VIII, свеска 1 и 2, јануар–април 1962, 132–133.

**Николић 2018:** Радојко Николић, *Камена књига предака, О натписима са надгробних споменика западне Србије*, Чачак: Народни музеј.

**Новаковић 2003:** Јелена Новаковић, „Поезија као ’патетика ума’: Бранко Миљковић и Пол Валери”, у: *Поезија Бранка Миљковића, нова тумачења*, прир. Радивоје Микић, Ниш: Просвета, Гаџин Хан: Општинска библиотека, 48–75.

**Новаковић 2011:** Јелена Новаковић, „Симовићеве песничке вертикале на француском културном простору”, у: *Песничке вертикале Љубомира Симовића*, зборник радова, ур. Александар Јовановић и Светлана Шеатовић Димитријевић, Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет – Дучићеве вечери поезије, 449–473.

**Ного 1971:** Rajko Petrov Nogo, „I rugalice i tužbalice”, *Odjek*, година XXIV, број 11, Сарајево, 1–15. јуна 1971, 16.

**Његош 2001:** Петар II Петровић Његош, *Дјела*, Подгорица: ЦИД.

**Огњеновић 1995:** Вида Огњеновић, „Матија Бећковић је превасходно лирик”, у: *Поетика Матије Бећковића*, зборник радова, прир. Милош Вукићевић, Ново Вуковић, Милош Ковачевић, Никшић – Подгорица: Филозофски факултет – Октоих, 181–186.

**Опачић 2019:** Зорана Опачић, „Поетика чуда Бранислава Петровића: песничка филозофија за најмлађе”, у: *Прилози за поетику Бранислава Петровића*, зборник радова, ур. Драган Хамовић, Београд, Чачак: Институт за књижевност и уметност, Градска библиотека „Владислав Петковић Дис”, 127–143.

**Павковић 1999:** Васа Павковић, „Ватра изненађења, О песништву Бране Петровића”, у: *Бранислав Петровић, песник*, зборник радова, ур. Радивоје Микић, Драган Хамовић, Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић”, 209–220.

**Павличић 1965:** Pavao Pavličić, „Matija Bećković – suza ili mina”, *Studentski list*, година 20, број 26–27, 23. studeni 1965, 9.

**Павловић 1978:** Miodrag Pavlović, *Poetika modernog*, Beograd: Grafos.

**Павловић 1985:** Миодраг Павловић, „Једно читање поезије Љубомира Симовића”, предговор у: Љубомир Симовић, *Хлеб и со*, Изабране песме, Београд: Српска књижевна задруга, VII–XXIX.

**Палавестра 1970:** Предраг Палавестра, „И даље на сав глас”, *Политика*, број 20481, година LXVII, 10. октобар 1970, 16.

**Палавестра 2012:** Предраг Палавестра, *Послератна српска књижевност 1945–1970. и њена историја*, Београд: Службени гласник.

**Пантић 1994:** Михајло Пантић, *Нови прилози за савремену српску поезију (огледи и критике)*, Приштина: „Григорије Божовић”.

**Пантић 1995:** Михајло Пантић, „Рани и зрели Бећковић”, у: *Поетика Матије Бећковића*, зборник радова, прир. Милош Вукићевић, Ново Вуковић, Милош Ковачевић, Никшић – Подгорица: Филозофски факултет – Октоих, 187–193.

**Пантић 1999:** Михајло Пантић, „Божанствена комедија Бранислава Петровића”, у: *Бранислав Петровић песник*, зборник радова, ур. Радивоје Микић, Драган Хамовић, Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић”, 99–106.

**Пантић 2002:** Михајло Пантић, „Пророчки стилски синдром у поезији Матије Бећковића”, у: *Матија Бећковић, песник*, зборник радова, ур. Драган Хамовић, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 73–80.

**Пантић 2002а:** Михајло Пантић, „Песник који се смеје озбиљно”, у: *Поезија Матије Бећковића*, зборник радова, прир. Слободан Ж. Марковић, Десанкини мајски разговори, Београд, Ваљево, Бранковима, 14, 15. и 16. маја 1999, Београд: Задужбина Десанке Максимовић, 64–70.

**Париповић 2012:** Сања Париповић, „Поигравање ’малом мезуром’ – Бећковићев сонетни облик”, у: *О песмама, поемама и поетици Матије Бећковића*, зборник радова, ур. Јован Делић, Драган Хамовић, Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет – Дучићеве вечери поезије, 379–402.

**Пеић 1961:** Branko Peić, „Drevnost i savremenost”, *Savremenik*, godište VII, broj 10, oktobar, 365–366.

**Пековић 1978:** Ratko Peković, „Čovek, pleme, istorija”, *Delo*, godina XXIV, broj 1, januar, 93–95.

**Первић 1961:** Мухарем Первић, „Прерано рођени (Љубомир Симовић: Весели гробови, Нолит, 1961)”, *НИН*, година 11, број 526, 5. новембра, 9.

**Первић 1961а:** Мухарем Первић, „Репортажа и лозинка дана”, *НИН*, година XI, број 549, 16. јул 1961, 9.

**Первић 1973:** Мухарем Первић, „Бранислав Петровић или одбрана света”, у *Савремена поезија*, прир. Света Лукић, Српска књижевност у књижевној критици, 9, Београд: Нолит, 632–653. Текст је први пут објављен 1967. године у *Делу*.



**Первић 1973а:** Мухарем Первић, „Поезија младих или млада поезија”, у: *Савремена поезија, Српска књижевност у књижевној критици*, 9, прир. Света Лукић, Београд: Нолит, 81–83.

**Перишић 1986:** Miodrag Perišić, *Ukus osamdesetih, Panorama novije srpske poezije*, Београд: *Književne novine*, 1986.

**Петковић 1968:** Novica Petković, „Šlemovi Ljubomira Simovića”, *Izraz*, година XII, број 7, јули, 93–97.

**Петковић 1996:** Новица Петковић, *Лирске епифаније Милоша Црњанског*, Београд: Српска књижевна задруга.

**Петров 1961:** Aleksandar Petrov, „Dečji pesnik za odrasle”, *Savremenik*, година 7, књига 14, сveska 12, децембар 1961, 617–620.

**Петров 1964:** Aleksandar Petrov, „Novi poetski akcenti”, *Savremenik*, година X, књига 19, сveska 2, фебруар, 217–220.

**Петров 1980:** Александар Петров, *Поезија данас*, Београд: Вук Караџић.

**Петров 1983:** Александар Петров, „Поезија, историја, политика, Поводом спорова који се воде данас и овде”, *Књижевне новине*, година XXXV, број 670, 19. мај, 5–7.

**Петров 1988:** Александар Петров, *Поезија Црњанског и српско песништво*, Београд: Нолит.

**Петров 2012:** Александар Петров, „Матија Бећковић – књижевна биографија”, у: *О песмама, поемама и поетици Матије Бећковића*, зборник радова, ур. Јован Делић, Драган Хамовић, Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет – Дучићеве вечери поезије, 467–494.

**Петровић 1958:** Растко Петровић, *Избор, I*, 1919–1924, Избор предговор и белешке Марко Ристић, *Српска књижевност у сто књига*, књига 68, Београд – Нови Сад: Српска књижевна задруга – Матица српска.

**Петровић 1973а:** Растко Петровић, *Откровење, поезија, проза, есеји*, ур. Живан Милисавац, Београд – Нови Сад: Српска књижевна задруга – Матица српска.

**Петровић 1962а:** Зоран Петровић, *Одговорност и традиција*, Дискусија у: *Видици*, студентски лист за књижевност, уметност и културу, година X, број 64–65, јануар–фебруар, 1962.

**Петровић 1978:** Zoran Petrović, „Crnogorska tužbalica”, *Duga*, илустрована ревија, Nova serija, година V (XXXIII), број 124, 25. новембар, 34.

**Петровић 1989:** Miodrag Petrović, „Poezija Branislava Petrovića”, *Književna kritika*, година XX, br. 5–6, septembar–decembar, 99–115.

**Петровић 2004:** Предраг Петровић, „Говор и прах”, у: *Поезија Бранислава Петровића*, зборник радова, прир. Слободан Ж. Марковић, Десанкини мајски разговори, Београд: Задужбина Десанке Максимовић, 28–30.

**Петровић 2011:** Предраг Петровић, „Симовићева песничка реторика”, у: *Песничке вертикале Љубомира Симовића*, зборник радова, ур. Александар Јовановић и Светлана Шеатовић Димитријевић, Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет – Дучићеве вечери поезије, 123–140.

**Петровић 2012:** Предраг Петровић, „Смех пред лицем смрти”, у: *О песмама, поемама и поетици Матије Бећковића*, зборник радова, ур. Јован Делић, Драган Хамовић, Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет – Дучићеве вечери поезије, 191–202.

**Пијановић 2011:** Петар Пијановић, „Питања експлицитне поетике Љубомира Симовића”, у: *Песничке вертикале Љубомира Симовића*, зборник радова, ур. Александар Јовановић и Светлана Шеатовић Димитријевић, Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет – Дучићеве вечери поезије, 33–58.

**Пијановић 2012:** Петар Пијановић, *Модерна Традиција*, Београд: Службени гласник.

**Попа 1997:** Васко Попа, *Кора*, Београд: Удружење издавача и књижара Југославије.

**Поповић 1963:** Bogdan A. Popović, „Ka svežini ili ka trajanju”, *Književne novine*, godina XV, broj 191, 22. februar 1963, 5–6

**Поповић 1964:** Bogdan A. Popović, „Ka složenijoj sugestivnosti”, *Književne novine*, godina XVI, broj 224, Beograd, 29. maj, 3.

**Поповић 1964а:** Bogdan A. Popović, „Ponovo o osveženju”, *Književne novine*, godina XVI, Nova serija, broj 228, 24. jul 1964, 3.

**Поповић 1965:** Bogdan A. Popović, „Tako je govorio Matija”, *Književne novine*, godina XVII, Nova serija, broj 257, 4. septembar 1965, 4.

**Поповић 1966:** Богдан А. Поповић, „Романтичарски дух и данашња поезија”, анкета у: *Савременик*, година 12, бр. 10, 251–278.

**Поповић 1967:** Bogdan A. Popović, „Pesnikov glas u svetkovini crva”, *Književne novine*, godina XIX, broj 313, 28. oktobar, 3.

**Поповић 1970:** Богдан А. Поповић, „Песников предак”, *Књижевне новине*, година XXII, број 376, 24. октобар 1970, 5.

**Поповић 1971:** Богдан А. Поповић, „И регионално и универзално”, *Књижевне новине*, година XXIII, број 381, 2. јануар 1971, 4.

**Поповић 1973:** Богдан А. Поповић, „Нове визуре”, *НИН*, број 1156, 4. март, 48.

**Поповић 1973а:** Богдан А. Поповић, „Леп тренутак сезоне (Нове књиге Драгана Колунџије и Бранислава Петровића – доказ динамичности новије српске поезије)”, *НИН*, година 23, број 1189, 21. октобар 1973, 45–46.

**Поповић 1976:** Богдан А. Поповић, „Други глас из Роваца”, *Књижевне новине*, година XXVIII, број 523, 16. новембар, 8–9.

**Поповић 1977:** Богдан А. Поповић, „Стихови за публику”, *НИН*, година XXVII, број 1360, 30. јануар 1977, 36–37.

**Поповић 1977б:** Богдан А. Поповић, „Прелом у исечку времена” [2/2], *Књижевне новине*, година XXIX, број 527, 16. јануар 1977, 5.

**Поповић 1983:** Богдан А. Поповић, „Разговор, до граница смисла”, *Књижевне новине*, година XXXV, број 670, 19. мај, 7–9.

**Поповић 2017:** Богдан А. Поповић, *Обједињавање, О поезији Љубомира Симовића, претежно*, Београд: Танеси.

**Поповић 1972:** Бранко Поповић, „Непролазна мудрост наивне речи”, *Књижевност*, год. 27, књ. 54, св. 1, јануар, 57–71.

**Поповић 1977а:** Branko Popović, *Umetnost i umeće, Ogledi o književnoj umetnosti*, Београд: Prosveta.

**Поповић 2002:** Бранко Поповић, „Бећковићева поезија као игра без (поетичких) граница”, у: *Поезија Матије Бећковића*, зборник радова, прир. Слободан Ж. Марковић, Десанкини мајски разговори, Београд, Ваљево, Бранковима, 14, 15. и 16. маја 1999, Београд: Задужбина Десанке Максимовић, 25–38.

**Поповић 1994:** Јован Стерија Поповић, „Спомен путовања по дољњим пределима Дунава”, у: Миодраг Павловић, *Антологија српског песништва*, Београд: Српска књижевна задруга, 108–111.

**Поповић 2009:** Радован Поповић, *Матија*, Нови Сад: Orpheus, Православна реч.

**Поповић 2002а:** Ранко Поповић, „Завјетна свијест у поезији Матије Бећковића” у: *Матија Бећковић, песник*, зборник радова, ур. Драган Хамовић, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 57–72.

**Поповић 2011:** Ранко Поповић, Моћ обичних ријечи – типови онеобичења у поезији Љубомира Симовића”, у: *Песничке вертикале Љубомира Симовића*, зборник радова, ур. Александар Јовановић и Светлана Шеатовић Димитријевић, Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет – Дучићеве вечери поезије, 79–96.

**Поповић 2012:** Ранко Поповић, „Ореол за Павладољску – поетика љубавног пјесништва Матије Бећковића”, у: *О песмама, поемама и поетици Матије Бећковића*, зборник

радова, ур. Јован Делић, Драган Хамовић, Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет – Дучићеве вечери поезије, 259–282.

**Поповић 1999:** Тања Поповић, „Поеме Бранислава Петровића”, у: *Бранислав Петровић, песник*, зборник радова, ур. Радивоје Микић, Драган Хамовић, Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић”, 131–141.

**Протић 1971:** Предраг Протић, „Преображај Бранислава Петровића”, *Књижевност*, књига LIII, година XXVI, свеска 8, август 1971, 174–176.

**Протић 1977:** Предраг Протић, „Ка разрешењу загонетке”, *Летопис Матице српске*, година 153, књ. 420, св. 4, октобар 1977, 543–548.

*Псалтир*, Београд: Хришћанска мисао, 2012.

**Радиквић 2004:** Василије Радиквић, „Традиција и иновација у песништву Бранислава Петровића”, у: *Поезија Бранислава Петровића*, зборник радова, прир. Слободан Ж. Марковић, Десанкини мајски разговори, Београд: Задужбина Десанке Максимовић, 60–70.

**Радичевић 1961:** Бранко В. Радичевић, *Плава линија живота, српски сеоски споменици и крајпуташа*, Београд: Савремена школа.

**Радовић 1956:** Борислав Радовић, *Поетичности*, Београд: Просвета.

**Радојчић 1996:** Саша Радојчић, „Песме вере и наде”, у: *Љубомир Симовић, Повеља*, бр. 1, ур. Владимир Шекуларац, Четврти српски духовни сабор Дани Преображења, Жича, Краљево: Народна библиотека, 42–46.

**Радојчић 2002:** Саша Радојчић, „Обнова и обуздавање епског”, у: *Матија Бећковић, песник*, зборник радова, ур. Драган Хамовић, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 101–110.

**Радоњић 1963:** Svetozar Radonjić, „Tri pjesnika – tri svijeta – tri izraza”, *Život*, година XII, број 5, мај 1963, стр. 94–96

**Радоњић 2011:** Горан Радоњић, „Структура Симовићевих пјесничких слика”, у: *Песничке вертикале Љубомира Симовића*, зборник радова, ур. Александар Јовановић и Светлана Шеатовић Димитријевић, Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет – Дучићеве вечери поезије, 143–160.

**Радоњић 2012:** Горан Радоњић, „Пародија код Бећковића”, у: *О песмама, поемама и поетици Матије Бећковића*, зборник радова, ур. Јован Делић, Драган Хамовић, Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет – Дучићеве вечери поезије, 175–189.

**Радуловић 2012:** Марко М. Радуловић, „Искушење говора – пародија и парадокси Матије Бећковића”, у: *О песмама, поемама и поетици Матије Бећковића*, зборник

радова, ур. Јован Делић, Драган Хамовић, Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет – Дучићеве вечери поезије, 203–229.

**Раичковић 2007:** Стеван Раичковић, *Песме*, прир. Мирослав Максимовић, Београд: Нолит.

**Ракитић 1971:** Slobodan Rakitić, „Tragične vedrine”, *Savremenik*, godina XVII, knjiga XXXIII, sveska 3, mart 1971, 274–276.

**Ракитић 1972:** Slobodan Rakitić, „Poezija kao kristalizacija istorijske svesti”, *Savremenik*, godina XVIII, knjiga XXXVI, 12. decembar, 508–511.

**Ракитић 1977:** Slobodan Rakitić, „’Stvarnosna’ poezija”, *Savremenik*, godina XXIII, knjiga XLVI, sveska 7, jul, 78–79.

**Ракитић 1981:** Slobodan Rakitić, „Mogućnost dijalekta u poeziji”, *Savremenik*, godina XXVII, knjiga LIV, sveska 11, novembar 1981, 437–449.

**Ракитић 1984:** Слободан Ракитић, „У трагању за Итаком”, предговор у: *Магла и лик*, Велимир Лукић, Београд: Просвета.

**Ракић 1974:** Слободан Ж. Ракић, „Песника наглас читати”, *Градина*, година IX, број 7–8, јул–август 1974, 134–138.

**Ређеп 1965:** Драшко Ређеп, „Песме Матије Бећковића”, *Летопис Матице српске*, година 141, књига 396, свеска 5, новембар, 434–438.

**Ређеп 1966:** Draško Ređep, odgovor na anketu „Romantičarski duh i današnja poezija”, *Savremenik*, godina XII, broj 10, oktobar, 272–275.

**Рембо 2004:** Artur Rembo, *Sabrana poetska dela*, prevod, predgovor i napomene Nikola Bertolino, Београд: Paideia.

**Рисим 2002:** Богић Рисимовић Рисим, „Плава линија”, у: *Богић Рисимовић Рисим, Ретроспективна изложба слика Богића Рисимовића Рисима (1926–1986)*, Чачак: Галерија „Надежда Петровић”, 8.

**Ристић 1966:** Marko Ristić, *Prisustva*, Београд: Nolit.

**Ристовић 1971:** Aleksandar Ristović, „Poezija govora”, *Izraz*, godina XV, broj 1, januar 1971, 96–101.

**Росић 1988:** Тиодор Росић, *Поезија и памћење, Песнички исказ у савременој српској поезији*, Горњи Милановац: Дечје новине.

**Самарција 2011:** Снежана Самарција, „Кратки говорни облици у поезији Љубомира Симовића”, у: *Песничке вертикале Љубомира Симовића*, зборник радова, ур. Александар Јовановић и Светлана Шеатовић Димитријевић, Београд – Требиње:

Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет – Дучићеве вечери поезије, 359–391.

**Селинић 2017:** Слободан Селинић, *Србија и језички сукоб у Југославији 1967.*, Београд: Институт за новију историју Србије.

**Симовић 2004:** Љубомир Симовић, „Поезија Бранислава Петровића”, Образложење Награде „Десанка Максимовић” при уручењу у Бранковини 16. 05. 2000, у: *Поезија Бранислава Петровића*, зборник радова, прир. Слободан Ж. Марковић, Десанкини мајски разговори, Београд: Задужбина Десанке Максимовић, 6–8.

**Скерлић 1964:** Јован Скерлић, *Писци и књиге V*, Београд: Просвета.

**СНП:** *Српске народне пословице и друге различне као оне у обичај узете ријечи*, издао их Вук Стефановић Караџић, Београд: Нолит, 1972.

**СНП I:** *Српске народне пјесме*, Књига прва, у којој су различне женске пјесме, скупио их и на свијет издао Вук Стефановић Караџић, Београд: Нолит, 1972.

**СНП II:** *Српске народне пјесме*, Књига друга, у којој су пјесме јуначке најстарије, скупио их и на свијет издао Вук Стефановић Караџић, Београд: Нолит, 1972.

**Срејовић, Цермановић-Кузмановић 1989:** Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић, *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга.

**Стамаћ 1965:** Ante Stamać, „Estradi ima riječ”, *Razlog*, godina 5, broj 38–40, 569–571.

**Станојевић 1974:** Љубисав Станојевић, „Ни пророк ни апостол”, *Градина*, година IX, број 7–8, јул–август 1974, 129–133.

**Станојевић 1982:** Добривоје Станојевић, „Поезија као вид полемике”, *Књижевне новине*, број 655, година XXXIV, 26–27.

**Стојановић 1979:** Радосав Стојановић, „Апокрифни говор”, *Јединство*, година XXXV, број 12, 16. јануар 1979, 11.

**Стојановић 2003:** Слађана Стојановић, „Песничка утопија и изванпеснички разлози”, у: *Поезија Бранка Миљковића, нова тумачења*, прир. Радивоје Микић, Ниш: Просвета, Гацин Хан: Општинска библиотека, 254–270.

**Стојановић Пантовић 1999:** Бојана Стојановић-Пантовић, „Експресионистички аспекти неоавангарде”, у: *Бранислав Петровић, песник*, зборник радова, ур. Радивоје Микић, Драган Хамовић, Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић”, 91–98.

**Стојичић 1973:** Ђоко Стојичић, „Вихорна слобода песничке речи”, *Књижевна критика*, година IV, број 6, новембар–децембар 1973, 102–105.

**Стојичић 1977:** Ђоко Стојић, „Поема divljenja čoveku”, *Književna kritika*, година VIII, број 3, мај–јун 1977, 100–101.

**Стојковић 1996:** Живорад Стојковић, *Отисци (1951–1996)*, прир. Владета Јанковић, Београд: БИГЗ.

**Сувајцић 2012:** Бошко Сувајцић, „Вук и камен – апелативни жанрови у поезији Матије Бећковића”, у: *О песмама, поемама и поетици Матије Бећковића*, зборник радова, ур. Јован Делић, Драган Хамовић, Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет – Дучићеве вечери поезије, 123–158.

**Тенжера 1963:** Veselko Tenžera, „Metak u prazno”, *Studentski list*, година XVIII, број 9, 19. mart 1963, 11.

**Тешић 1961:** Љубомир Тешић, „Бранислав Петровић 'Моћ говора'”, *Борба*, година XXVI, број 150, 18. јуна 1961, 10.

**Тешић 2010:** Милосав Тешић, „Обележено и необележено, руку под руку”, у: *Поглед на две обале, О лирској и драмској поезији Љубомира Симовића*, Зборник радова са научног скупа *Пјесничка ријеч на извору Пиве*, ур. Јован Делић, Београд – Плужине: Београдска књига – Центар за културу, 21–24.

**Тимченко 1963:** Николај Тимченко, „Матија Бећковић: *Метак луталица*”, *Гледишта*, година X, број 3, 58–61.

**Тимченко 1971:** Николај Тимченко, „Песник и свет”, *Багдала*, година XIII, број 145, април 1971, 15.

**Тимченко 1983:** Nikolaj Timčenko, „Pokušaj čitanja *Istočnica Ljubomira Simovića*”, *Delo*, година XXIX, број 11–12, novembar–decembar, 321–331.

**Тонић 1999:** Јасмина Тонић, „Бивши дечак Бранислава Петровића”, у: *Бранислав Петровић, песник*, зборник радова, ур. Радивоје Микић, Драган Хамовић, Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић”, 199–208.

**Трећаков, Шовљански 1993:** Стојан Трећаков, Владимир Шовљански, *О Црњанском Архивалије*, Нови Сад: Матица српска.

**Тутњевић 1966:** Staniša Tutnjević, „Tvoračka moć Matije Bečkovića”, *Izraz*, година X, књига 19, број 1, јануар, 81–86.

**Франкл 2019:** Viktor Frankl, *Zašto se niste ubili*, prevod Vera Vesković Albulj, Beograd: Kontrast.

**Фридрих 2003:** Хуго Фридрих, *Структура модерне лирике, Од средине 19. до средине 20. века*, превео Томислав Бекић, Нови Сад: Светови.

**Фуко 1971:** Mišel Fuko, *Riječi i stvari, arheologija humanističkih nauka*, превео Nikola Kovač, Beograd: Nolit.

**Хајдегер 1982:** Martin Hajdeger, *Mišljenje i pevanje*, Izabrao i preveo Božidar Zec, Beograd: Nolit, 1982.

**Хамовић 1996:** Драган Хамовић, „Љубомир Симовић или ангажман нарочите врсте”, у: *Љубомир Симовић, Повеља*, бр. 1, ур. Владимир Шекуларац, Четврти српски духовни сабор Дани Преображења, Жича, Краљево: Народна библиотека, 52–58.

**Хамовић 2011:** Драган Хамовић, „Косовско опредељење у поезији Љубомира Симовића”, у: *Песничке вертикале Љубомира Симовића*, зборник радова, ур. Александар Јовановић и Светлана Шеатовић Димитријевић, Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет – Дучићеве вечери поезије, 303–317.

**Хамовић 2012:** Драган Хамовић, „Одсутни отац и присуство предаштва у поезији Матије Бећковића”, у: *О песмама, поемама и поетици Матије Бећковића*, зборник радова, ур. Јован Делић, Драган Хамовић, Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет – Дучићеве вечери поезије, 159–172.

**Хамовић 2016:** Драган Хамовић, „Лирско срицање земље”, у: *Поезија Бранка В. Радичевића*, зборник радова, прир. Драган Хамовић, Чачак – Београд: Градска библиотека „Владислав Петковић Дис” – Институт за књижевност и уметност, 11–15.

**Хамовић 2016а:** Драган Хамовић, „’Вечита пешадија’ или модерни лирски мит о ратару и ратнику”, у: *Поезија Бранка В. Радичевића*, зборник радова, прир. Драган Хамовић, Чачак – Београд: Градска библиотека „Владислав Петковић Дис” – Институт за књижевност и уметност, 73–86.

**Хамовић 2018:** Драган Хамовић, „Словенска самосвест модерне српске поезије”, у: *Српска славистика*, колективна монографија, том 2, *Књижевност, култура, фолклор. Питања славистике*, Београд: Савез славистичких друштава Србије, 359–372.

**Хамовић 2019:** Драган Хамовић, „Културна самосвест Матије Бећковића”, у: *Матија Бећковић у поетолошким и стилистичким анализама*, радови са научног скупа „Књижевно стваралаштво Матије Бећковића у поетолошким и стилистичким анализама”, одржаног 20. и 21. априла 2019. године у Андрићграду, ур. Милош Ковачевић, Андрићград: Андрићев институт, 13–26.

**Хамовић 2019а:** Драган Хамовић, „Језик у игри: или поетички рингишпил Бранислава Петровића”, у: *Прилози за поетику Бранислава Петровића*, зборник радова, ур. Драган Хамовић, Београд, Чачак: Институт за књижевност и уметност, Градска библиотека „Владислав Петковић Дис”, 45–56.

**Цветковић 1995:** Никола Цветковић, „Милош Црњански и видови ране поетике Љубомира Симовића”, у: *Поезија Љубомира Симовића*, зборник радова, прир. Слободан Ж. Марковић, Београд: Задужбина Десанка Максимовић, 5–18.



**Црњански 1983:** Miloš Crnjanski, „Oklevetani rat”, u: *Zli volšebnici 3, Polemike i pamfleti u srpskoj književnosti 1917–1943*, Knjiga treća 1934–1943, prir. Gojko Tešić, Beograd – Novi Sad: Slovoljubve, Beogradska knjiga – Matica srpska, 62–66.

**Црњански 2008а:** Милош Црњански, *Лирика Итаке и коментари, Сабрана дјела*, 6, прир. Мило Ломпар, Београд: Штампар Макарије.

**Црњански 2008б:** Милош Црњански, *Путониси, Сабрана дјела*, 16, прир. Мило Ломпар Београд: Штампар Макарије.

**Чолак 2011:** Бојан Чолак, „Поступак симболизације у поезији Љубомира Симовића на примеру песме „Молитва светом Нестору који је убио алу а из ње постали мишеви гуштери змије и друга гамад”, у: *Песничке вертикале Љубомира Симовића*, зборник радова, ур. Александар Јовановић и Светлана Шеатовић Димитријевић, Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет – Дучићеве вечери поезије, 435–448.

**Цацић 1961:** Петар Цацић, „Бранислав Петровић *Моћ говора*”, *Политика*, година LVIII, број 17193, 20. август 1961. / *Култура уметност*, година V, број 228, 16.

**Цацић 1965:** Petar Džadžić, *Branko Miljković ili neukrotiva reč*, Beograd: Prosveta.

**Цацић 1996:** Петар Цацић, *Из дана у дан I*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

**Шеатовић Димитријевић 2011:** Светлана Шеатовић Димитријевић, „Нада и светлост: култ Богородице у Симовићевој поезији”, у: *Песничке вертикале Љубомира Симовића*, зборник радова, ур. Александар Јовановић и Светлана Шеатовић Димитријевић, Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет – Дучићеве вечери поезије, 281–302.

**Шмит 1970:** S. J. Schmidt, „Konkretna poezija”, *Signal*, Internacionalna revija za signalistika istraživanja, број 1, septembar–oktobar–novembar, [9].

**Шоп 1967:** Ivan Šop, „Sudbina vojnika”, *Savremenik*, година XIII, knjiga XXVI, sveska 11, novembar, 430–432.

**Шоп 1972:** Иван Шоп, „Лирика суморних и хуморних тонова”, *Књижевност*, година XXVII, Књига LV, свеска 11, новембар, 514–517.

**Шоп 1973:** Иван Шоп, „Од хумора до елегике”, Скица за студију о поезији Бранислава Петровића, *Књижевне новине*, година XXV, број 446, 1. септембар 1973, 7.

**Шоп 1983а:** Ivan Šop, Tribina, „Razgovor o najnovijim pesmama Ljubomira Simovića, Istočnice dobra i zla”, prir. Zdenka Aćin, *Savremenik*, година XXIX, knjiga LVIII, sveska 8–9, avgust–septembar, 211–217.

**Шоп 1983:** Љиљана Шоп, „Право на трагизам”, *Књижевне новине*, број 669, година XXXV, 28. април, 9.

**Шћепановић 1962:** Бранимир Шћепановић, „Вера Павладољска”, *Инвалидски лист*, година XLIV, број 24, 9. јун 1962, 9.

**Шујица 1963:** Вождар Шујица, „I ka svežini i ka trajanju”, *Књижевне новине*, година XV, број 192, 8. март 1963, 10.

## БИОГРАФИЈА

Немања Каровић рођен је у Београду 1989. године. Завршио је Основну школу „Душко Радовић” у Сремчици, а потом Петнаесту београдску гимназију. Филолошки факултет Универзитета у Београду уписао је 2008. године, студијски програм *Српска књижевност и језик*, а дипломирао 2014. године радом на тему „Несаница у поезији Ивана В. Лалића”. Мастер академске студије на Филолошком факултету Универзитета у Београду уписао је 2014. године, модул *Српска књижевност*, а завршио 2015. одбравивши рад „Истражни поступак као литерарни проседе у делима Данила Киша и Франца Кафке”. У школској 2015/2016. години уписао је докторске академске студије Филолошког факултета Универзитета у Београду, модул *Српска књижевност*, а докторску дисертацију под насловом „Поезија и поетика треће генерације српског послератног модернизма (Љубомир Симовић, Бранислав Петровић, Матија Бећковић)” пријавио је 2019. године.

Био је запослен у ОШ „Душко Радовић”, ОШ „Вук Караџић” и Трећој београдској гимназији. Од јануара 2016. године ради на Учитељском факултету Универзитета у Београду као сарадник у настави и асистент на предмету *Увод у тумачење књижевности*. Сарадник је на курсу *Историја српске културе* у организацији Министарства просвете, науке и технолошког развоја и Научно-образовно-културног центра „Вук Караџић” у Тршићу. Учествовао је на више домаћих и међународних научних скупова. Научне и стручне радове објављивао је у *Зборнику Матице српске за књижевност*, *Зборнику Матице српске за славистику*, *Летопису Матице српске*, *Књижевној историји*, *Новој Зори*, *Повељи*.

Говори енглески језик.



Прилог 1.

## Изјава о ауторству

Име и презиме аутора:       Немања Каровић  
Број досијеа:                 15019/д

## Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

*Поезија и поетика треће генерације српског послератног модернизма (Љубомир  
Симовић, Бранислав Петровић, Матија Бећковић)*

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

У Београду, \_\_\_\_\_

**Потпис аутора**

\_\_\_\_\_



Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада**

Име и презиме аутора:       Немања Каровић  
Број досијеа:                 15019/д  
Студијски програм:         Српска књижевност  
Наслов рада:                 *Поезија и поетика треће генерације српског послератног  
модернизма (Љубомир Симовић, Бранислав Петровић,  
Матија Бећковић)*  
Ментор:                         проф. др Предраг Петровић

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

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

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

**Потпис аутора**

У Београду, \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_





Прилог 3.

### Изјава о коришћењу

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

***Поезија и поетика треће генерације српског послератног модернизма (Љубомир Силовић, Бранислав Петровић, Матија Бећковић)***

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, \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

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.