

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ

ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Миломир М. Гавриловић

**МЕСТО И УЛОГА МИТА
У ПОЕТИЧКОМ ФОРМИРАЊУ
СРПСКЕ ПОЕЗИЈЕ ПОСЛЕРАТНОГ МОДЕРНИЗМА
(ВАСКО ПОПА, МИОДРАГ ПАВЛОВИЋ,
СТЕВАН РАИЧКОВИЋ, БРАНКО В. РАДИЧЕВИЋ)**

Докторска дисертација

Београд, 2023.

UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOLOGY

Milomir M. Gavrilović

**THE PLACE AND THE ROLE OF MYTH
IN THE POETIC FORMATION
OF SERBIAN POST-WAR MODERNIST POETRY
(VASKO POPA, MIODRAG PAVLOVIĆ,
STEVAN RAIČKOVIĆ, BRANKO V. RADIČEVIĆ)**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2022

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Миломир М. Гаврилович

**МЕСТО И РОЛЬ МИФА
В ПОЭТИЧЕСКОМ СТАНОВЛЕНИИ
СЕРБСКОЙ ПОЭЗИИ
ПОСЛЕВОЕННОГО МОДЕРНИЗМА
(ВАСЬКО ПОПА, МИОДРАГ ПАВЛОВИЧ,
СТЕВАН РАИЧКОВИЧ, ВРАНКО В. РАДИЧЕВИЧ)**

Докторская диссертация

Белград, 2023.

Ментор:

проф. др Предраг Петровић, редовни професор
Катедра за српску књижевност са јужнословенским књижевностима
Филолошки факултет
Универзитет у Београду

Чланови комисије:

Датум одбране: _____

Изјава захвалности

Велику захвалност дугујем проф. др Предрагу Петровићу, који је прихватио да буде ментор мог рада, и који ми је пружио слободу да га обликујем према сопственим методолошким намерама и интерпретативним потребама. Овај рад не би био могућ ни без благонаклоних савета проф. др Јована Делића који су усмеравали и храбрили моје академске покушаје још од раних студентских дана. Посебну захвалност дугујем и проф. др Драгану Бошковићу, без чије подршке, која ми је обезбедила научно звање и упослење, као и одређену слободу од преузетих истраживачких обавеза, не бих ни био у могућности да овај рад приведем крају. Др Драгану Хамовићу се захваљујем на досадашњим пруженим приликама, као и за разговоре који су унеколико и усмерили исходишта овог рада.

Изузетну захвалност дугујем др Владану Бајчети, чије су несебичне сугестије, добронамерне и строге у исти мах, усмериле моје истраживање, и уједно утицале на то да ова дисертација, на готово сваком нивоу, буде уобличена и, на концу, довршена. Мојим пријатељима, Николи Маринковићу и Немањи Каровићу, уз жељу да се ускоро ослободе сопственог академског бремена, захваљујем се за све разговоре о књижевности које смо водили, и које ћемо тек водити. Др Недељки Бјелановић и др Јани Алексић се захваљујем на колегијалној и стручној помоћи коју су ми током година пружиле, као и на упорним и благим речима подршке.

Захвалност дугујем и многим другим књижевним делатницима, а пре свега марљивим библиотекарима Универзитетске библиотеке „Светозар Марковић” и Одељења периодике Библиотеке града Београда.

Овај рад је посвећен мојим родитељима, Јевросими Ристовић и Манојлу Гавриловићу. За непоколебљиво стрпљење, истрајну подршку и беспоговорно разумевање, као и за све остало на чему имам да им будем захвалан, а што неумитно превазилази оквир овог академског исказа, остаје да ни у овој прилици не пронађем довољне речи. Моја је велика жалост што мој отац, који је у мом књижевном раду увек налазио и више радости и више смисла од мене, није дочекао да овај посао буде завршен.

На крају, или на почетку, захваљујем се Маји Анђелковић, и надам се да ћу, у годинама које долазе, умети да се одужим за племениту и несаломиву веру коју је имала у мене.

**МЕСТО И УЛОГА МИТА У ПОЕТИЧКОМ ФОРМИРАЊУ
СРПСКЕ ПОЕЗИЈЕ ПОСЛЕРАТНОГ МОДЕРНИЗМА
(ВАСКО ПОПА, МИОДРАГ ПАВЛОВИЋ,
СТЕВАН РАИЧКОВИЋ, БРАНКО В. РАДИЧЕВИЋ)**

САЖЕТАК

Поезија српског послератног модернизма је обликована кроз темељити дијалог са књижевном традицијом. Мит, као истакнуто наличје културе и традиције, учествовао је у том поетичком обликовању. На примеру поезије оних песника који су први почели да освајају модернистички израз у српској поезији после Другог светског рата (В. Попа, М. Павловић, С. Раичковић, Б. В. Радичевић) анализиран је плодотворан утицај мита на обликовање модернистичког израза набројаних песника, и то превасходно на три нивоа препознавања митских елемената (*мотив, архетип, структура*), и у оквиру два типа песничког говора (*митопеја, метамитопеја*). Анализиране су песничке збирке поменутих песника објављене у шестој декади двадесетог века, и тик пре и након ње, дакле, у периоду када се поетички формирао и сам послератни песнички модернизам. Пре саме анализе, а након теоријског дефинисања термилошког апарата овог рада (*мит, митско мишљење, митско искуство*), опсежно је представљен однос између мита и књижевности, као две форме културе. Представљени су и они фактори, како књижевноисторијски, тако и ванкњижевни, који су довели до тога да се лирика модерниста након Другог светског рата поетички обликује у плодносном сусрету са митом. Методолошко полазиште овог рада је пронађено у укрштају неколико разнородних теоријских погледа на мит (К. Г. Јунг, Е. Касирер, К. Леви-Строс, Н. Фрај, Р. Барт, Е. М. Мелетински, М. Елијаде) и иманентне анализе изабраних поетских дела, односно, митских елемената детектованих у тумаченим поетским текстовима. Анализа подузета у овом раду је потврдила да је мит, као одабрани традицијски репозиторијум семантичких и симболичких вредности, на свим траженим нивоима препознавања митског присуства и у оквиру свих анализираних типова песничког говора, уписан у поетичку основу српске поезије послератног модернизма, као и у основу етичких начела те поезије.

Кључне речи: српска поезија послератног модернизма, поетика, традиција, модерност, културно памћење, однос мита и поезије, митско мишљење, архетип, структура, митопеја

Научна област: историја књижевности, митологија

Ужа научна област: историја српске књижевности двадесетог века, поетика српске поезије двадесетог века, однос мита и књижевности

УДК број:

**THE PLACE AND THE ROLE OF MYTH IN THE POETIC FORMATION
OF SERBIAN POST-WAR MODERNIST POETRY
(VASKO POPA, MIODRAG PAVLOVIĆ,
STEVAN RAIČKOVIĆ, BRANKO V. RADIČEVIĆ)**

ABSTRACT

Serbian post-war modernist poetry was shaped through a profound relationship with literary tradition. Myth, as a prominent facet of culture and tradition, took part in that process. Taking as example poetry works of those poets who first seized the opportunity to use the modernist expression in Serbian poetry after the World War II (V. Popa, M. Pavlović, S. Raičković, B. V. Radičević), the fruitful influence of myth on shaping the modernist expression of the listed poets was analyzed, primarily on three levels of identification of mythical elements (*motive, archetype, structure*), and within two types of poetic articulation (*mythopoeia, metamythopoeia*). The poetry collections of the aforementioned poets published in the sixth decade of the 20th century were analyzed, also including the period just before or just after it, that is, the period when post-war modernism itself was poetically formed. Before the analysis itself, and after the theoretical definition of the terminological apparatus of this paper (*myth, mythical thinking, mythical experience*), the relationship between myth and literature, as two forms of culture, is extensively presented. Those factors, both literary historical and non-literary, which led to the fact that the modernist poetry after the World War II was poetically shaped in a fruitful relation to myth, are also presented. The methodological starting point of this paper was found in the intersection of several diverse theoretical views on myth (C. G. Jung, E. Cassirer, C. Lévi-Strauss, N. Frye, R. Barthes, Y. Meletinsky, M. Eliade) and immanent analysis of chosen poetical works and mythical elements detected in those texts. The analysis provided in this paper confirmed that myth, as a selected traditional repository of semantic and symbolic values, at all required levels of identification of mythical presence and within all analyzed types of poetic articulation, is embedded into the poetic basis of Serbian post-war modernist poetry, as well as into the basis of ethical principles of that poetry.

Key words: Serbian post-war modernist poetry, poetics, tradition, modernism, cultural memory, the relation of myth and poetry, mythical thinking, archetype, structure, mythopoeia

Scientific field: History of literature, Mythology

Scientific subfield: History of the Serbian literature of the 20th century, Poetics of the Serbian poetry of the 20th century, The relation between myth and poetry

UDC number:

САДРЖАЈ

УВОДНЕ (ПРЕТ)ПОСТАВКЕ	1
1. Полазиште	3
2. Мит	5
3. Време	7
4. Поезија	8
МИТ – теоријски увод	11
1. Терминолошки проблеми	13
1. 1. Терминолошка <i>неухватљивост</i> мита	13
1. 2. Терминолошка одређења	13
2. <i>Mythos</i> – мит као прича	16
3. <i>Archetypus</i> – мит као сегмент човекове свести	19
3. 1. Мит као одраз индивидуално несвесног	19
3. 2. Мит као одраз колективно несвесног	20
3. 3. Мит као одраз и индивидуално и колективно несвесног	22
3. 4. Архетип као основ (система) песничких слика	22
3. 5. Архетип као структурна основа књижевног текста	23
4. Мит као облик мишљења	25
4. 1. Мит као дискурс	25
4. 2. Мит као облик мишљења (I)	26
4. 3. 1. Мит као облик говора	27
4. 3. 2. Мит као облик мишљења (II)	30
4. 3. 3. Елементи митског мишљења	31
4. 4. Мит као облик идеолошког говора	32
4. 5. Мит као начин представљања	34
4. 6. Мит као облик памћења и очувања искуства	36
5. Мит и култура	38
5. 1. Мит као основица културе	38
5. 2. Мит као епистемолошка основица (свеукупног) човековог искуства	38
5. 3. Мит у савременом добу	39
6. Мит и књижевност	45
6. 1. Непорециве генетичке везе	45
6. 2. Мит као наличје књижевности	46
6. 3. Песник између архајског човека и гностика	47
6. 4. Уметник/песник пред слободом, а између мита и историје	48
7. Покушај синтезе	51
7. 1. Митско искуство и поезија	51
7. 2. <i>Митопоетско искуство</i>	53
7. 3. <i>Mythopoeia</i>	54
7. 4. Оправданост поступка	54
ВРЕМЕ – културноисторијски контекст	59
1. Судбина мита у XX веку	61

2. <i>lóγος</i> / <i>μῦθος</i>	67
3. Митологизам двадесетог века	72
4. Духовна кретања на обзору века	75
4. 1. <i>Препород</i> мита	75
4. 2. 1. Буђење антропологије (I)	76
4. 2. 2. Буђење антропологије (II)	77
4. 3. Филозофска реafirмација митских вредности	78
5. Авангарда	81
5. 1. Позиционирање авангарде напрема <i>митологизму</i> двадесетог века	81
5. 2. Авангарда и традиција	82
5. 2. 1. Између негације и реактуелизације традиције	82
5. 2. 2. Трагања српске авангарде	86
5. 2. 3. Профет авангардног искуства	88
5. 2. 4. <i>Светац</i> авангардног израза	91
5. 3. Авангарда и послератни модернизам	93
6. Модернизам – политички контекст	97
6. 1. Терминолошки проблеми	97
6. 2. Општи контекст	101
6. 2. 1. П(р)ојављивање модернистичких тежњи	101
6. 2. 2. Улога културе у соцреализму	105
6. 2. 3. Мито/гигантомахија соцреализма	107
7. Модернизам и слобода	110
7. 1. Почетне артикулације	110
7. 2. Модернизам и социјализам	113
7. 3. Социјалистички <i>естетизам</i> /модернизам	117
7. 4. Идеологија и утопија	122
7. 5. Облици отпора	124
8. Модернизам – поетички контекст	127
8. 1. Послератни песнички модернизам	127
8. 2. Модернизам и традиција	128
9. Поетика послератног песничког модернизма и мит	138
ПОЕЗИЈА – Прва песничка генерација послератног модернизма	143
ВАСКО ПОПА (1953–1956)	145
1. (Не)скривани аутопоетички трагови	145
2. Аутопоетика	148
2. 1. Обриси митопоетике	148
2. 2. Поетика препознавања	152
2. 3. Између народног памћења и сневаних визија	153
2. 4. Утемељење митопоетике	159
3. Критичко-научна рецепција	161
4. Мит и језик	165
5. Аналогија космоса и тела/бића	170
6. Изоморфност појмова	177
7. Космогонијски структурни модели	182
7. 1. „Кост кости” – обриси учитане космогоније	182
7. 2. <i>Белутак</i> – „Међу световима свет”	188
7. 3. „Очи Сутјеске” – космички агон	193
8. Исходишта	198

8. 1. <i>Десакрализованани космос</i>	198
8. 2. Митско искуство <i>Коре</i> и <i>Непочин-поља</i>	200
8. 3. Између митопеје и метамитопеје	201
8. 4. 1. Присуство мита у Попиној поезији након <i>Коре</i> и <i>Непочин-поља</i>	201
8. 4. 2. Стабилност космогонијског модела у Попином опусу	204
8. 5. Визија песничке целине	205
МИОДРАГ ПАВЛОВИЋ (1952–1962)	209
1. Традиција и мит	209
1. 1. Поверење у традицију	209
1. 2. Однос према миту	210
1. 3. Усмереност на генетичке везе мита и књижевности	211
1. 4. На граници научних погледа и обриса аутопоетике	214
1. 4. 1. Разумевање мита као наличја поезије	214
1. 4. 2. Разумевање генетичке повезаности мита и књижевности	216
1. 4. 3. Мит као духовна вредност	218
1. 4. 4. Мит и <i>сакрално</i>	219
1. 5. Обриси митопоетике	220
2. Аналитички приступи Павловићевом песничком односу према традицији и култури	223
2. 1. <i>Песник повести и културе</i>	223
2. 2. Аналитички приступи Павловићевом песничком односу према миту	227
3. Назирање митског у крхотинама света – <i>87 песама</i> и <i>Стуб сећања</i>	233
3. 1. Поезија као <i>антислика</i> савременог света	233
3. 2. Изоморфизам појавности света у Павловићевој раној лирици	237
3. 3. Откривање митских модела – „Орфеј у Кореји”	244
4. Архетипски просјаји бића – <i>Октаве</i>	248
5. Конституисање метамитопејског говора – <i>Млеко искони</i>	260
6. Исходишта	274
6. 1. Повесно разумевање мита	274
6. 2. Вредновање поступка	275
6. 3. Апокалипса као међаш хуманистичке (по)етике	276
6. 4. Место и улога мита у раној Павловићевој поезији	279
7. <i>Διόσκουροι</i>	281
СТЕВАН РАИЧКОВИЋ (1950–1963)	289
1. Послератни модернисти на размеђи <i>иновације</i> и <i>инвенције</i>	286
2. Отклон од митског искуства у раној поезији Стевана Раичковића	286
БРАНКО В. РАДИЧЕВИЋ (1945–1956)	295
1. Бранко В. Радичевић као учесник модернистичке песничке обнове	295
2. Ране песничке збирке Бранка В. Радичевића	299
3. Између ероса и мита – <i>Земља</i> Бранка В. Радичевића	306
3. 1. Критичка рецепција <i>Земље</i> – <i>Ερως</i>	306
3.2. Критичка рецепција <i>земље</i> – <i>Μῦθος</i>	310
3. 3. Архетипско обиље <i>Земље</i>	313
3. 4. Митопоетика <i>Земље</i>	320
4. <i>Земља, жена и песма</i> – након <i>Земље</i>	327
5. Нови поетички путеви – <i>Велика пешадија</i>	329
6. Рана поезија Бранка В. Радичевића	333

6. 1. Митско искуство ране поезије Бранка В. Радичевића	333
6. 2. Бранко В. Радичевић – песник послератног модернистичког преврата	334

ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА 341

1. Могући правци даљег истраживања	343
2. <i>Мит – Време – Поезија</i>	346

Извори

Литература

Биографија аутора

УВОДНЕ (ПРЕТ)ПОСТАВКЕ

(Време је уједало)

1. Полазиште

Мит је један од поетичких основа поезије српског послератног модернизма.

Плодотворан однос митског искуства и поетичких потреба многих значајних песничких, и не само песничких, гласова, у периоду након Другог светског рата, резултовао је делима аутора који су данас једногласно одређени као класици српске поезије, и уопште, српске књижевности. Развој српске књижевности, након поменутог историјског слома, у периоду када се она објавила кроз низ изузетних књижевних дела, пуно дугује односу књижевног стваралаштва према миту. У том смислу, чак и када тврдимо да се целокупна српска књижевност након Другог светског рата, и њени многобројни врхови, не могу ни замислити без у добри час препознате стваралачке улоге мита – не сматрамо да пуно претерујемо.

У овим реченицама су забележена, условно речено, књижевнотеоријска предуберења аутора ове дисертације, у тренутку у којем се одлучио да започне рад на њој. Међутим, ова дисертација такође представља и покушај аутора да преиспита своја студентска идеалистичка предубеђења, произашла пре свега из читалачке афекције обликоване у његовим сусретима са поезијом оних песника која ће бити проматрана у овој студији, али и у његовим најранијим књижевним сусретима са писаном речју, тачније, са митским причама – које су му обележиле детињство, и прете да обележе његову академску будућност.

Међутим, ова идеалистичка пројекција зреле интерпретативне потребе усмерена на изабрани корпус, као и књижевноисторијска и теоријска питања усаглашена са изабраном проблематиком, није се сусрела са проходним интерпретативним стазама. Аутор је морао, много пре него што се његова анализа уопште и концентрисала на поезију коју је желео да тумачи у светлу изабране оптике, да се суочи са низом проблема, који нису само књижевне, било историјске, или теоријске провенијенције. Стога је књижевни терен ове анализе проширен сазнањима филозофије, психологије и антропологије, која су аутору помогла при разрешавању многих питања која подразумевају напуштање оквира науке о књижевности – попут односа митског и књижевног времена, историјских и митских пројекција човековог памћења, дијалектичких односа *mythosa* и *logosa*, проблема књижевне и цивилизацијске традиције, историје сећања, концепције гностичких схватања, утопијских концепција људског друштва, просветитељских историјских тенденција, односа идеологије према другим формама културе, разумевања смрти као опсесије књижевности и коначнице људског живота, затим, и песничке епифаније, али и оне која припада и другим искуствима, узетим од свакодневице до универзалне разине – и других не само књижевних питања. Стога је аутор решио да на одређеним местима прошири своја тумачења из релативно безбедних, или барем наоко познатих, оквира књижевноисторијске и теоријске литературе.

Такође, аутор се морао сусрести и са неколиким питањима, значајним за интересовања која је покушао да уобличи у овом тексту – питањима, која у великој мери прекорачују опсег једноставног уводног теоријског одређења, и која, када се поставе у књижевноисторијском контексту, понекад и прекорачују својим дијалектичким одредницама његове оквире. Аутор се морао запитати, пре свега – шта је то мит, заправо? Шта се тачно, или барем приближно, крије иза митског искуства? Какав се однос обликује између књижевности и мита? Какав је он кроз векове, какав је данас, какав је био на прелому прошлог века, у периоду у који су смештени предмети наше анализе? А опет, шта је то модерност, уопште гледавши, у поезији и књижевности, и да ли се теоријски уопште може прецизно одредити? И какав је то модернизам који се у српској и југословенској поезији обликовао након Другог светског рата? Које су његове поетичке одреднице које се могу довести у везу са митом, а које су оне које су настале условљене политичким и идеолошким наметима који су обликовали поезију у једном специфичном историјском времену, времену успостављања нових традиција и раскидања са претходним културним формама, али и

времену у којем су успостављени континуитети између различитих, не само традицијских, оквира српске културе? Који су то песници, очекивано или не, укључени у процес који смо већ у првој реченици ове студије истакли према непорецивом значају који има, према нашем мишљењу, за конституисање највиших естетских домета српске књижевности друге половине двадесетог века?

Сва ова питања су постављена у овој студији, и њен аутор је покушао да да задовољавајуће одговоре на њих.¹

¹ Стих постављен испод наслова „Уводне (прет)поставке, као и они испод „Закључних запажања”, а који унеколико исуструју уводне и закључне ставове нашег истраживања – познати су стихови из Попине песме „Сопоћани”, објављене већ у првом издању *Коре* (в. Попа 1953: 87–88).

2. Мит

При конципирању овог истраживања, пуно времена смо изгубили промишљајући за који теоријски апарат да се одлучимо, већ према томе који би ставови и које научне дисциплине или школе, унутаркњижевне или не, највише погодиле нашој интерпретативној тежњи. Трагали смо и за оним проучаваоцима мита чија достигнућа и концепције би нам највише помогле у томе. Врло брзо смо, ипак, увидели како морамо да одустанемо, због природе саме теме коју смо одабрали и грађе коју смо проучавали, од намере да директно зависимо од тек неколико изабраних научних перспектива.

Одлучили смо да, у илустративне сврхе нашег проблема, понудимо један невелики и несистематични брeвијар мишљења о миту. Томас Ман, који је и сâм у својим приповеткама и романима створио неколико модерних књижевних митова, је, у једној пригодној прилици, говорећи у славу Сигмунда Фројда и пред њим себе називајући песником (*sic!*), изјавио да је мит *заснивање живота и безвремена схема*, односно, *скрушени образац у који се претвара живот*, и, у коначници, тврдио је да се и сам *живот* може пронаћи тек у *миту* (в. Ман 1980: 299, 302). Чезаре Павезе, славни италијански песник, чија је смрт пратила митски одјек смрти једног од његових литерарних ликова, тврдио је да „поезија може постојати само онде где било мита [...] трепери на страници” (Павезе 1972: 169), те да „Без мита [...] нема поезије” (Павезе 1972: 170). Итало Кавино, творац романескних постмодернистичких светова који нису заборавили своју фолклорну и митску утемељеност, митове је разумео као ризницу (не)препознатих порука, чија се вредност осиромашује тумачењем, а налази тек кроз просјај искуства препознатог у језику митских слика (в. више у: Kalvino 1989: 9–14). Исак Асимов, творац фантастичних светова у којима се структуре најранијих митских прича потврђују, митове је, попут многих других разумео као приче којима су биле објашњене појаве у природи и човековом постојању, најчешће приписане деловањима замишљених богова или демона (в. више у: Asimov: 1969: 9–10). Дискутујући о улози поезије, Октавио Паз, чија поезија пуно дугује миту, указао је на то како је у модерним временима веза између мита и поезије прекинута, те да је поезија, суочавајући се са празнином, тражећи нови *мит*, своју природну допуну пронашла у револуцији – чиме је од саме револуције начињен *средњи мит модернизма* (в. Paz 1991: 57, в. више у: 52–65). Промишљање о митској фигури Персефоне, односно *Коре*, и затајној улози Елеусинских мистерија, Ђорџа Агамбена, који се није либио да, кроз серију студија, ствара филозофски мит о човеку, навела је да закључи како ништа друго не разликује човека од животиња, но његова сушта потреба за иницијацијом у сам процес живљења, у живот сâм по себи, те да се у тој потреби и налази основ хуманости (в. више у: Agamben, Ferrando 2014: 40–47). Петер Слотердајк, чија се, понекад и постхуманистичка, визура каткад враћала миту, након што је настанак културе повезао са *митском делатношћу* и одредио је према људској потреби да се о постању и (пра)почетку изнова стварају нове приче или обнављају већ познате, човека је назвао *животињом која приповеда* (в. више у: Sloterdajk 1991: 42–43). У оквиру семиотичке анализе лика и „дела” Супермена, једног од најпрепознатљивих јунака стрип литературе, Умберто Еко, чији и медијалистички научни текстови и постмодерни романи чувају сећање на мит, закључио је да фиктивни ликови попут поменутог, епитома културне политике која креира јунаке популарне културе, поштујући функције стамено утврђене још у античким трагедијама, морају постати архетип, пројекција колективних потреба, али да му се ово стабилно митско тло мора измаћи, не би ли му се доделио и развој карактера, оправдан потребом за штампањем нових недељних и месечних издања којим би се пласирала одређена културна политика (в. више у: Eco 1981: 118–110).

Можемо овај брeвијар настављати до у недоглед, помињући и друге вредне духове и њихова промишљања о миту. Могућности приступа се увек мењају и увек шире, проблеми анализе се гомилају. Сам мит се указује попут хидре којој на сваку новим приступом или методом одсечену главу израстају две или три нове, ако имамо среће, а најчешће и пуно

више од две или три. Навели смо тек неколико примера да би указали на то како је свако теоријско бављење митом слабо опремљен прилазак једној таквој, готово па и лако замисливој хидри. Не можемо очекивати да ће се појавити какав (митски) помоћник да пали вратове након одсецања, не би ли се крв згрушала и спречило ницање нових глава (уп. Grevs 1987: 404). Или, да бисмо мало ублажили нашу оптерећујућу, помало неспретну, а помало и злосрећну метафору, подсетићемо на речи Клода Леви-Строса, који је о миту имао да каже пуно тога значајног – „анализа митова [...] [је – М. Г.] посао за неку Пенелопу. Сваки напредак отвара нову наду, везану за решавање нових тешкоћа. Досије се никад не затвара” (Levi-Stros 2008a: 19). На ту тврдњу можемо надовезати и једну његову опаску, такође преузету из прве књиге *Митологика*, која донекле делује и као израз из којег као да мора избијати уједно и очај и полетност овог, али, замислимо, и сваког другог истраживача мита – „митови су *бескрајни*” (Levi-Stros 2008a: 20).

Дакле, испоставља се и да је сам *мит о миту*, био он књижевне, филозофске, теолошке или какве друге провенијенције, један од основних митова човекове спекулативне природе, односно, један од основних митова његове стваралачке воље, и уопште мисли која га и чини човеком. Почетно поглавље ове дисертације, „Мит – теоријски увод”, пре свега је покушај да се даљем тумачењу дају чврсте основе, него што је писање тог сегмента студије вођено потребом да на вечна дијалектичка питања пружи неко потпуније решење. Ипак, ослоњени на неколико изабраних анализа које припадају различитим школама, дисциплинама, наукама и епохама проучавања мита, покушали смо да дамо неколике дефиниције и поближе одредбе. Том потребом, као и хидроликом метафором мита, и оправдавамо обим теоријског поглавља у којем покушавамо указати на неке одлике мита, митског искуства и мишљења, као и на односе који се успостављају између мита и литературе, а који су нам били од великог значаја за успостављање научног и теоријског оквира у којима ће се кретати ова студија, и у њу постављено тумачење поезије.²

² Такође, своју аналитичку намеру, као и позорност при приступу колико самој теоријској материји везаној за мит, толико и разним научним приступима који га покушавају објаснити, правдамо и једном опоменом антрополога Бојана Јовановића: „Критички респект према миту могао би се сажети у следећем: уколико се ми не бавимо њиме, онда се он бави нама” (Jovanović 1988: 362).

3. Време

У оквиру другог сегмента студије, „Време – културноисторијски контекст”, усмерили смо се на неколико очекиваних проблема, везаних најпре, и то у мањој мери, за историју идеја, а поглавито за књижевнотеоријске проблеме и књижевноисторијска позиционирања. Трудили смо се да, на широкој палети научних потицаја који су се појавили почетком прошлога века, укажемо на оне који су пресудно утицали да се двадесети век сматра веком реактуелизације митских садржаја и ревитализације митског мишљења. Ту смо проблематику поставили, пре свега, у контекст детронизације просветитељских и рационалистичких идеја.

Проблематизујући концепт песничке традиције, анализирали смо одређене поетичке импULSE српске авангарде, посматрајући је као својеврсни нуклеус многих поетичких потреба које су обликовале поезију послератног модернизма, између осталог, и оне која је директни предмет студије, а тиче се улоге мита у конституисању поетичког обзора поменуте поезије.

Очекивано, представили смо шири књижевни, друштвени, политички, идеолошки и поетички контекст у оквиру којег се појавила поезија послератног модернизма, и који је обликовао формирање њене поетике. Највећа пажња је била усмерена на оне поетичке тежње послератне поезије које су је доводиле у директан контакт како са традицијом, тако и митом, као једним од изабраних њених оквира. Нисмо рачунали на претежући значај идеолошких и политичких утицаја, међутим, указало се да је значај и подстицаја и забрана које су долазиле из тих сфера од пресудне важности за конституисање поетике послератног песничког модернизма, што унеколико оправдава и значајно проширење саме контекстуализације и присуство неколико темељнијих екскурса на ту тему.

Такође, покушали смо да, у оквиру саме културне, идеолошко-политичке, традицијске, поетичке и књижевноисторијске контекстуализације, не испустимо из вида проблем саме модерности, значајан не само по томе што се налази у одређењу песничке тенденције коју проучавамо, већ и по томе што се испоставља њеном значајном поетичком тежњом. На трагу једне мисли Мишела Фукоа, према којој се о модерности „често говори као о епохи или, у сваком случају, као о скупу карактеристичних црта једне епохе; у календару се ставља између претходеће јој предмодерности, више или мање наивне и архаичне, и загонетне и узнемирујуће 'постмодерности'" (Фуко 1995: 236), трудили смо се да у сваком тренутку имамо на уму оно што је било пре, као и оно што је било после, односно, да у стабилне књижевноисторијске оквире поставимо поезију послератног модернизма. Другим речима, да тај импулс модерности српске поезије не само вежемо за мит, и укажемо на поетичко установљење тог односа, већ да све време на уму имамо и узроке, али и последице једног таквог, по саму поезију коју тумачимо, одсудног односа.

На крају, покушали смо да истакнемо најважније духовне, синкретичко-генетичке, политичко-идеолошке, традицијске и поетичке књижевноисторијске, али и ванкњижевне узроке који су довели до тога да улога мита у конституисању поетике послератног песничког модернизма постане једно од одсудних поетичких начела поезије ове провенијенције. Таква промишљања су нас довела до тога да понудимо и један шири поглед на проблематику односа мита и поезије, као и мита и књижевности уопште, и да, у виду једне могуће дијалектичке поставке односа, понудимо одређена решења.

4. Поезија

Песници чију смо поезију одабрали да тумачимо у овој студији су Васко Попа, Миодраг Павловић, Стеван Раичковић и Бранко В. Радичевић. Анализираћемо, у трећем сегменту студије, „Поезија – прва песничка генерација послератног модернизма”, превасходно њихове песничке збирке објављене у периоду између 1950. и 1960. године, у декади у коју се одиграло поетичко конституисање поезије послератног модернизма. У ретким случајевима када је неки од поменутих песника објављивао збирке пре 1950. године, и оне су узете у разматрање, као и оне песничке књиге које су објавили почетком шездесетих година прошлог века, а чије се песничко обликовање и зрење одиграло у претходној декади или на њеном прелому у следећу. Већ ће на помен имена која су изабрана сваки пажљивији читалац српске поезије на нека од њих са разумевањем климнути главом, на нека се намрштити, а на једно, претпостављамо, и одрично одмахнути главом. Неки други песници, који су такође на половини прошлог века објавили своје ране песничке збирке и учествовали у конституисању поетичких обзора поезије послератног модернизма, попут Бранка Миљковића, Борислава Радовића, Јована Христића, па чак и раног Ивана В. Лалића, чине се бољим кандидатима за студију у којој се промерава однос мита према поезији, него понеки од превасходно одабраних песника. Зашто су онда баш четири првопоменути песника одабрана? Чак и ако песничко дело неког од њих може да одмогне основној тези ове студије?

Попа, Павловић, Раичковић и Радичевић су одабрани пре свега што су пре осталих успели да обликују своје поетике у одређеном модернистичком руху, (иако се на овом месту може поставити питање синхронизитета, будући да су други песници које смо поменули објавили своје прве збирке већ годину, две након оних песника које смо одабрали). Водили смо се и мишљу Борислава Михајловића Михиза, који се у тексту „Наша генерација” запитао – „шта је значила изненадна појава тако рано зрелог, аналитичког и неустручљивог Миодрага Павловића, афористична, математичка формула поезије Васка Попе, тихи, оркестрирани рафинман Стеве Раичковића, или спонтани снажни еротизам Бранка Радичевића, говорим о послу заокрета који је једна генерација обавила заједно, снагом својих бивших слабости, једним самоубиством које је било ново рођење” (Михајловић 1971: 7).

Дакле, Попа, Павловић, Раичковић и Радичевић су одабрани као перјанице једног новог, модернистичког песничког осећања које се појавило у српској и југословенској поезији након Другог светског рата. У њиховим раним песничким исказивањима тражили смо трагове мита, покушавајући да увидимо његово место и улогу у конституисању њихових поетика, самим тим, и ширег модернистичког песничког проседеа. Намера нам је да у оквиру ове дисертације темељно истражимо њихове ране песничке опусе и дођемо до, надамо се, утемељених књижевноисторијских одређења која поближе упућују на значај мита за конституисање поезије послератног модернизма. Међутим, такође нам је намера да у будућој студији која се може замислити и коју ћемо на овом раду засновати, укључимо не само анализе поменутих песника попут Миљковића, Радовића, Христића и Радичевића, (али и Душана Радовића!), већ и оних који су након њих, при крају педесетих година прошлог века, и у првој половини следеће декаде, појавили, кроз своје прве збирке песама, у српској књижевности, попут Љубомира Симовића, Матије Бећковића и Бранислава Петровића. Тек уз анализу и њихових раних опуса могла би се, књижевноисторијски и теоријски утемељена, поновити реченица којом почиње ова дисертација – *Мит је један од поетичких основа поезије српског послератног модернизма*. За сада, надамо се да ћемо, тумачењем ране поезије Васка Попе, Миодрага Павловића, Стевана Раичковића и Бранка В. Радичевића, поставити темљите основе које би подржале такву тврдњу и поуздано усмериле нашу анализу места и улоге мита у оквиру конституисања поетичких оквира поезије послератног модернизма.

МИТ

теоријски увод

1. Термиолошки проблеми

1. 1. Термиолошка *неухватљивост* мита

Не изненађује када се нека категорија културе или уметности тумачи на разне начине, са различитих научних позиција. Међутим, мит је термин који се дефинише и означава у толико широком спектру, да би било каква подузета синтеза у том смеру захтевала бар студију, пре свега због тога што се читав низ хуманистичких наука као што су етнологија, антропологија, психологија, социологија, естетика, филозофија, теологија, наука о књижевности, делимично и наука о језику, историја, а посебно историја уметности, бави са својих разноликих становишта проучавањем мита.³ Није тешко допунити и проширити овај списак. Основни разлог оваквог разноликог интересовања за мит је свакако у томе што је он, пре свега, израз првобитног епистемолошког, самим тим, логичког и апстрактног човековог мишљења, и као такав, не само да дефинише оквире човековог свеопштег првобитног духовног испољавања, већ је и уграђен у све области испољавања духа, које своје порекло могу могу, кроз генетичке и еволутивне везе, назрети у митске мисли. Такав је случај и са уметношћу, а ниједна њена грана није, у генетичком смислу, ближа миту од књижевности. Због тога је неопходно указати на неколике дефиниције мита, пре свега на оне најзначајније и, у научним оквирима, а ван сфере популарне културе или колоквијалне свакодневне примене овог појма, најугицајније, да би се на основу њих представио и однос мита и књижевности.⁴ На трагу мисли Миливоја Солара: „готово би се рекло да с теоријама митова стоји као и са самим митовима: ради се о бесконачном сплету без правих почетака и завршетак” (Solar 1988: 48), истичемо да ова студија нема чврстих претензија на било какву синтезу везану за покренута питања, већ да ће известити о теоријским проблемима везаним за одређење мита и сам однос мита и књижевности у оној мери у којој је то сврховито за подузету анализу поетичког обзора прве песничке генерације послератног модернизма. Због тога је из обимне литературе везане за поменуте проблеме издвојен мањи корпус аутора, који су о самом миту, и односу мита и књижевности, дали, према нашем мишљењу, најпрецизније и најделотворније теоријске одреднице.

1. 2. Термиолошка одређења

Дефинисали смо теријске појмове које користимо на основу радова оних проучавалаца за које се, у обимној литератури, испоставило да најпоузданије анализирају теоријске проблеме везане за мит. То су, пре свега Клод Леви-Строс, Мирча Елијаде, Ернст Касирер, Нортроп Фрај и Јелеазар Мелетински, а у мањој мери Карл Густав Јунг, Ролан Барт и Јуриј Лотман, уз додатну пробрану теоријску и речничку литературу. Ради синтетичке слике везане за представљене проблеме, консултовани су и радови других значајних аутора,

³ Уп. са: „Реч 'мит' сувише је двосмислена, истрошена и неодређена” (Jung, Kerenji 2007: 13). В. и: „Данас је углавном јасно да се на питање: што је мит? не може одговорити дефиницијом. Мит се, додуше, може покушати оквирно одредити као 'врста приче', као 'света прича' или као 'прича о порјеклу нечега', али је свакоме јасно како су такве одредбе напросто исувише ограничене на само неке аспекте значења која ријеч 'мит' има данас у нашој култури. То се лако разабере из чињенице што се феноменима који се изравно односе на мит бави читав низ знаности, а такођер и филозофија, религија или политика нпр. Појам мита тако улази у ред појмова као што су 'човјек', 'језик', 'друштво' или 'живот', рецимо, па се као 'категија', како би рекли стари логичари, не може дефинирати по вишем родном појму и специфичној разлици” (Solar 1988: 45).

⁴ Уп. са: „Означавајући, у суштини, реч чији је смисао важан, грчка именица *μῦθος* је врло брзо дочекала да јој се значење ублажи и постане синоним за басну, причу, измишљотину. Укаљана, отрцана, каква је у наше доба, ипак није сасвим изгубила првобитно значење” (Брил 1993: 21). О етимологији речи *мит* и краткој еволуцији значења тог појма в. више у: Пухвел 2010: 9–11, а за сажет, али детаљан водич кроз приступе проучавању мита, од најранијих ставова грчких античких филозофа до научних достигнућа на половини двадесетог века в. више у: Пухвел 2010: 17–34.

пре свега на оним местима на којима подузета анализа за то даје повода. Такође, уз неопходне дефиниције мита и анализе односа мита и књижевности, било какво детаљније представљање одредница митског мишљења, или представљања света и човека унутар мита би проширило овај сегмент студије ван потребних оквира, тако да ће оне бити представљене укратко на оним местима где у анализи буду препознате и тумачене.

Нортроп Фрај је забележио, без сумње имајући на уму не само сложеност материје којој је посветио бројне странице, већ и распршеност и неусаглашеност теоријске литературе о њој, да је „критичар који се бави овим материјалом [митом – М. Г.] осуђен [...] да изгледа, за извесно време, као дилетант у овим предметима” (Fraј 1991: 32). Са свешћу да је оваква мисао недвосмислено тачна, на овом месту ипак морамо дати образложење сопственог теоријског апарата. У овом раду, осим ако није директно назначено другачије, следећи термини се користе у прецизно одређеним значењима:

– *Мит*. Монолитна духовна форма културе која је у потпуности одређена *митским мишљењем*. Када се употреби термин мит мисли се и на начин мишљења и сазнавања који и одређује мит као форму културе, као и на обликовану слику света, *imago mundi* која одређује духовни и сазнајни хоризонт човека постављеног у оквиру које мит подразумева. Ако се термин мит буде користио у конвенционалном смислу, када означава жанр, или *mythos* у значењу приче, биће директно указано на то или јасно из контекста.

– *Митско мишљење*. Архајском човеку инхерентна духовна позиција и визура, која одређује свеукупну физичку и ванфизичку појавност и унутрашњи психички/духовни живот човека. Митско мишљење је управо формирано од низа фиксних механизма на основу којих се представља универзум и односи у њему. Тај тип мишљења (попут других облика мишљења, као што је научно, идеолошко или религијско) уједно подразумева и специфични логични и апстрактни апарат којим је архајски човек изражавао свет, појаве у њему, и своју позицију у његовим оквирима, као и механизме тих апарата, па и узусе, односно скуп ригидно успостављених образаца (симболичких, структурних, семантичких, обликотворних и других, а свих, у најширем смислу, архетипских) који одређују представљени *imago mundi* мита.

– *Митско искуство*. Термин се односи на рецидиве митског мишљења у другим културним формама, у овој студији превасходно у књижевности. Митско мишљење се као облик испољавања човековог духа повукло из модерних друштава као доминантни облик мишљења. Међутим, оно је инкорпорирано у све друге облике културе, свакако, измењено у оквиру транзитивнг процеса. Рецидивима су означени елементи митског мишљења (структурни, архетипски, мотивски и остали) уграђени у друге форме културе, и у друге начине мишљења, који су измењени асимилативним узусима и методама логичког или апстрактног апарата облика културе или типа мишљења који преузима митске рецидиве. Нешто од миту инхерентних семантичких оквира, без обзира на механизме који га мењају, преостаје и након тог преноса. То што је од првотног митског мишљења при таквом преобликовању преостало и може се, мада измењено, препознати – то је митско искуство. Део културног и духовног обзора савременог човека и даље се сећа мита, и нешто од његове *стварности* преноси у *савременост*, и тако се потврђује у *свевремености*.

За обликовање прва два одређења аутор највише дугује радовима Клода Леви-Строса и Ернста Касирера, од потоњег и преузима именовање и унеколико карактеристике другог дефинисаног појма.⁵ Трећи термин је, колико је аутору познато, његов, барем у оквиру

⁵ У питању су студија *Дивља мисао* и текстови „Структура митова” и „Мит и значење” Клода Леви-Строса, као и тротомна *Филозофија симболичких облика* Ернста Касирера, пре свега, њен други том.

намере да се тај појам издигне на ниво термиолошке дефиниције.⁶ Ови покушаји дефинисања, на овом месту студије још увек методолошки неутемељени, биће у великој мери оправдани на крају овог поглавља студије, и недвосмислено одређени као методолошка (и термиолошка) основа ове студије.

⁶ Зоран Мишић је, у низу есеја написаних између 1953. и 1976. године и обједињених под заједничким насловом „Песничко искуство”, (в. више у: Мишић 1976: 133–211), унутар *Критике песничког искуства* из 1976. године, користио *искуство* уз неколико разнородних одредница: *песничко*, *преводиачко*, *критичарско*, *митско*. Међутим, Мишићева одређења овог типа су, пре свега, описна или упућујућа, и није их користио са намером да дефинише одређени термин, већ да их тиме приближи феномену којме је посветио странице поезији, односно *песничком искуству*. Стога се искуство нашло уз мит према аналогији са другим односима проучаваним од стране Мишића, и, пре свега, са одабраним именовањем насловљене теме есеја „Песничко искуство”.

Зоран Глушчевић је, у есеју „Значај мита за савремену литературу” (в. више у: Глушчевић 1998: 3–16), такође користио *искуство* као одређење које је поставио уз мит, међутим, ни на једном месту није овој синтагми детаљнијим одређењем придодао значај термиолошке дистинкције, већ ју је несистематично користио, уз низ других одређења која стоје уз почетно одређење *митско* – *структура*, *инспирација*, *доживљај*, *битак*, *перцепција*, *мишљење* – и друга чија се значења, недефинисана поближе у самом есеју, најчешће преплићу. Такође, вероватно према наметнутој аналогији, *искуство* у овом тексту стоји, поред одређења *митско*, и уз одређење *магијско*.

2. *Mythos* – мит као прича

Најчешће одређење мита је *прича о боговима (и/или херојима)*. Таква одређења се често појављују у уџбеничкој литератури, или у синтетичким теоријским радовима који се дотичу мита као условне, подразумеване категорије. Поменуто одређење се каткад жанровски поједностављује, те се митовима називају приче о боговима, док се приче о херојима одређују као легенде. Ова старинска дефиниција је, у истој мери у којој је учестала, уједно и прецизна и непрецизна, али пре свега непотпуна, јер се ослања на одређење мита као књижевног облика који припада надређеном систему књижевних врста, и стога се разуме пре свега као предмет теорије књижевности и жанровских проучавања.⁷ Нортроп Фрај, чије су књижевне студије имале великог утицаја на читаву генерацију проучавалаца и мита и књижевности, мит увек, било у *Анатомији критике*, *Великом код(екс)у* или појединачним есејима, одређује *причом* „о боговима у којима ликови имају највећу могућу снагу деловања” (Фрај 2007: 157). Чак и када систематизује значења појма и открива његову вишезначност, и у тим случајевима је за њега значење приче подразумевано. У *Великом код(екс)у* канадски теоретичар указује на примарно значење мита: „мит за мене значи, пре свега, *mythos*, заплет, приповест, или уопште следовно ређање речи” (Фрај 1985: 57), и секундарно: „то су приче које у друштву кажују оно што је за њега важно да зна, било да се тиче његових богова, историје, закона или његове класичне структуре” (Фрај 1985: 59). Овакво одређење мита готово увек претпоставља замишљени усмени облик мита као приче који је преношен са генерације на генерацију, да би био сачуван у запису који подразумева барем минималну стваралачку, естетску, идејну или идеолошку интервенцију записивача. У овом смислу, мит као јасно одређени, монолитни жанр, појављује се у безбројним издањима која окупљају на тај начин схваћене митове (односно, митске приче) овог или оног народа, ове или оне заједнице. Најпознатија таква збирка, у српском културном простору, несумњиво су гласовити *Грчки митови* Роберта Гревса. Одређење мита као приче је ипак нужно, зато што митови, односно оно што је од њих у физичком облику очувано кроз дијакронију, заправо и јесу преостали као стилизовани наративи, записани током векова, и очувани попут некакве ризнице знања, мудрости, алегоријског приказа, и као такви најчешће представљени литературом за децу или младе, и „као необични остаци детињства човечанства” (Грејвз 2004: 6). Свакако, у времену када су били преношени усменим путем, такође су постојали као облик усмене приче.⁸

Ако се консултује релевантна речничка литература, било да су у питању теоријски речници књижевности, или они који се баве ширим културним или религијском опсегом, увек се проналази термин прича, док се тумачење мита као сегмета човекове свести, типа говора, језика или начина мишљења увек секундарно представља. За Ива Тартаљу, аутора чланака о миту и митологији у *Речнику књижевних термина*, мит је „Света прича; [...] предање у које се верује” (RKT 1985: 439). Тартаља је изабрао да мит представи превасходно као жанровски облик, не и као облик представљања и тумачења света, одосно, као

⁷ Уп. са: „Теорија књижевности [...] мит најчешће разматра као једноставни облик, одређен вјеровањем и светошћу, објашњењем неких првобитних догађаја који увјетују и даље збивање те заокупљеношћу темама о подријетлу свијета, живота, важних мјеста, особа и догађаја. Како је, међутим, несумњиво подријетло цјелокупне књижевности у митологији те како се мотиви, теме и ликови из митова понављају и варирају у повијести књижевности, проучавање мита у неким у неким је теоријама схваћено као могући темељ знаности о књижевности” (Solar 2012: 417).

⁸ Уп. са одређењем из *Речника грчке и римске митологије*: „Приче које су Грци и Римљани вековима испредали око ликова својих богова и хероја не познајемо у изворном облику, као ’живи мит’ већ само ’у редакцији’, онако како су их схватили, одабирали, сређивали и приказивали песници, ликовни уметници, историчари и митографи. Због тога се грчка и римска митологија могу реконструисати и проучавати само посредно, и то на основу три, по обиму и вредности различите врсте извора: литерарних, митографско-историјских и археолошких” (Срејовић, Цермановић-Кузмановић 1987: XXXVI). Цитирани став, осим проширења могућих извора, важи за митологију сваког народа.

самосталну и самосвојну форму културе. Миливој Солар слично поступа у свом речнику и поред обавезујућег значења мита као приче, веома сажето указује на друге могуће одреднице мита, поливалентност значења тог појма, као и научно и методолошко вишегласје о овом проблему.⁹ Тања Поповић је мит такође дефинисала као причу, (уз додату одредницу предање), и то као причу о „боговима као узроцима натприродних сила, натприродним бићима и легендарним херојима у које су веровали стари народи” (Роровић 2007: 440), што је варијација пуно пута изречене дефиниције.¹⁰ Мишко Шуваковић је, пак, у *Појмовнику савремене умјетности* дефиницију мита као приче допунио читавим низом типова сликовности, указујући на неке од могућих приступа тумачењу митских представа: „Мит је света прича и колективна предаја које исказује архаичне преодце о свијету формулисране фантастичким, метафоричким, алегоријским и наративним сликама” (Šuvaković 2005: 377).

Такве дефиниције, према којима је мит – „Прича, наравно” (Vernan 2002: 8), уобичајене су.¹¹ У дванаестотомном единбуршком издању *Енциклопедије религије и етике* приложено је следеће одређење: „A myth is usually, directly or indirectly, in narrative form; its difference from ordinary tales seems to lie partly in the fact that it is believed to be substantially true, at least by those among whom it is first repeated” (ERE 1917: 118).¹² *Енциклопедија Британика* даје одређење слично претходном: „Myths are specific accounts of gods or superhuman beings involved in extraordinary events or circumstances in a time that is unspecified but which is understood as existing apart from ordinary human experience”¹³

Курентну одредницу *Енциклопедије Британике* и напис из *Енциклопедије религије и етике* објављене још за време Првог светског рата – дели цео један век, чиме је довољно сугерисана постојаност одређења мита као приче. Стога није неопходно даље наводити многобројне сличне примере.¹⁴ Ређа су утемељенија теоријска одређења мита као приче, или

⁹ Соларова речничка одредница мита садржи следећу дефиницију: „вишезначни назив који се најчешће раби као ознака свете приче, укључене у митологију схваћену као сустав у нарацијама изложеног знања којему се начелно вјерује. Друга су значења изведена из различитих теорија митова, па се мит схваћа и као измишљена прича насупрот истинитој повијести, али и као начин мишљења (митско мишљење насупрот знанственом мишљењу), па и као својеврсни језик различит од језика каквим се данас служимо” (Solar 2012: 417).

¹⁰ Ни енциклопедијски речници не пружају значајну помоћ, осим при одређењу мита као приче. У *Речнику грчке и римске митологије* мит је употребљен у подразумевајућем значењу приче о боговима и јунацима (в. Срејовић, Цермановић-Кузмановић 1987: VIII, XXXVI), док се, превасходно из фолклористичке, лингвистичке и етнографске перспективе, митско наслеђе Срба, односно Словена, представља као део историје паганске религије и народне културе у *Српском митолошком речнику* (в. више у: Кулишић, Петровић 1970: 2–8), односно *Словенској митологији: енциклопедијском речнику* (в. више у: СМ 2001: VII–XXXIII). У оба ова изузетно вредна речника, мит као појам није одређен. У познатом *Рјечнику симбола* одредница „митови” (в. Chevalier, Gheerbrant 1983: 404–405) дата је врло сажето, уз минималну употребну вредност, уз веома сужено указивање на неколико праваца тумачења мита. Било какав покушај синтезе је изостављен, уз поштену, у интелектуалном смислу, напомену аутора који сматрају да митови указују на „симболизаторску функцију маште” (Chevalier, Gheerbrant 1983: 405) са улогом да укажу на „истину неких опажања” (Chevalier, Gheerbrant 1983: 405), те да ни „Тумачења у овој књизи немају других амбиција” (Chevalier, Gheerbrant 1983: 405).

¹¹ Истакнути хелениста, Жан-Пјер Вернан, упућује на то да се мит „појављује у облику приче дошле из дубина времена и која је већ била ту када се неки приповедач упустио у причање. У том смислу, митска прича прича не потиче из маште појединца нити из стваралачке фантазије, већ из преношења и сећања” (Vernan 2002: 9).

¹² („Мит је најчешће, директно или индиректно, дат у наративној форми; разлика у односу на свакодневне приче делимично се крије у веровању да је мит суштински истинит, барем за оне међу којима је испрва био казиван и понављан” – прев. М. Г.)

¹³ В. више: „MYTH”, *Encyclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/topic/myth> (приступљено 3. 4. 2020).

(„Митови су посебни извори о боговима и надчовечанским бићима учествују у изузетним догађајима или околностима у времену које није дијахронијски прецизирано али које се разуме као одвојено од обичног човековог искуства” – прев. М. Г.)

¹⁴ Уп. са: „MYTH. A term derived from the Greek word for 'story', thus licensing the commonplace meaning of something once believed but now recongnized as fiction; in specialized definitions employed by anthropologist and folklorist, by contrast, myths are sacred narratives concerning the interaction of the human and divine worlds” (Stableford 2005: 296).

као одређеног жанровског облика, попут оне Андреа Жола, према којем мит представља један од једноставних књижевних, најчешће казиваних облика, у којем се „на начин питања и одговора човеку ствара свијет” (Jolles 1978: 73).

Дакле, мит се, посматран са становишта теорије књижевности, али и других научних дисциплина, попут антропологије, фолклористике или етнологије, најчешће одређује као прича.¹⁵ Разлог овоме је двојак. Пре свега, реч *mythos*, од које и потиче реч мит, у значењу приче је забележена у неколиким значајним античким изворима, мада је у блиским алтернацијским значењима, али и оним удаљеним, забележена у многим другим.¹⁶ Други разлог је сам начин перцепције мита – као или усмено казиване или записане приче. Оваква одређења су нужно непотпуна; пре свега, она су номинална, и, у том смислу, односе се само на уже одређење термина, рачунајући пре свега на његову етимолошку (не)постојаност и жанровску условљеност.¹⁷

(„МИТ. Термин изведен из грчке речи за 'причу', са основним значењем приче у коју се некада веровало, да би се данас она разумела као фикција; у стручним дефиницијама које користе антрополози и фолклористи, супротно томе, митови су свети наративи који казују о сусрету између простора који припада човеку и дивинског света” – прев. М. Г.)

„To begin with, I propose defining myth as a story. That myth, whatever else it is, is a story may seem self-evident. After all, when asked to name myths, most of us think first of *stories* about Greek and Roman gods and heroes” (Segal 2004: 4).

(„За почетак, предлажем да се мит дефинише као прича. То да мит, шта год друго био, јесте прича можда је и очигледно. На крају крајева, упитани да именујемо митове, многи од нас се прво сете прича о грчким и римским херојима и боговима” – прев. М. Г.)

¹⁵ У понеком значајном, а у овом случају и популарном штиву, аутори избегавају да дефинишу мит, осим у основном, етимолошко-лингвистичком и форми речника обавезујућем облику. Такав је случај са *Лексиконом савремене културе: теме и теорије, облици и институције од 1945. до данас*, (в. LSK 2008: 408–409), у којем је као одређење појма забележено само „грч. *mythos* = реч, предање, прича” (LSK 2008: 408).

¹⁶ Уп. са: „Хелени причају и многе друге невероватне *приче*. [истакао – М. Г.] Неозбиљна је и ова њихова *прича* [истакао – М. Г.] о Хераклу [...]” (Херодот 1988: 132).

„Јер ако се дотле и смејао *причама* [истакао – М. Г.] о подземљу [...]” (Платон 2002: 6).

¹⁷ Каткад се разумевање мита као *приче*, посебно када тема на коју се одређена прича односи прерасте, у оквиру друштвеног живота заједнице, основни оквир на који упућује и постане феномен који унеколико и условљава функционисање културе и заједнице, преобликује у разумевање мита као *идеје*. Према Умберту Галимбертију, митови су идеје „које су, из биолошких, културних, сентименталних или пропагандних разлога, толико укорене у нашем духу да у нама делују као хипнотичка наређења која не подносе никакву критику, никакав приговор” (Галимберти 2018: 9), и „које нас запоседну и владају нама уз помоћ механизма кои нису логички, већ психолошки, и отуда укорене дубоко у нашој души” (Галимберти 2018: 9–10). Такође, митови су „једноставне идеје које смо ми митологизовали, јер су лагодне, не праве проблеме, олакшавају доношење суда, речју, уливају нам осећање сигурности, отклањајући сваку сумњу у вези са нашом визијом света која, када је више не онеспокојава постављање питања, смирује наше свести утрнуле у блажености, те оне, одустајући од погибелји запитаности, замењују искрено прихватање стварности дубоким сном” (Галимберти 2018: 10). Овакве идеје, а по Галимбертију идеје попут мита о полном идентитету, младости, глобализацији, рату, тероризму, техници и многи други, морају се преиспитивати, критиковати и каткад одбацити, заправо, демитизовати, не би ли се досегло потпуније разумевање механизма према којим људско друштво функционише (в. више у: Галимберти 2018: 9–11).

3. *Archetypus* – мит као сегмент човекове свести

3. 1. Мит као одраз индивидуално несвесног

Са успоном психоанализе, обликује се, на трагу Фројдових и Јунгових учења, становиште да је мит фрагмент испољавања човекове свести, односно психе.¹⁸ Таква становишта су свакако редуциона према самом одређењу мита, али су од суштинске важности због тога што су покушала да објасне (или услове) функционисање човекове свести управо кроз повезивање њених механизма са узусима мита. Ставови Сигмунда Фројда су, у том смислу, значајни, јер је он истакао чврсту, или барем постојану, везу између примитивног и савременог човека: „он [праисторијски човек – М. Г.] је у извесном смислу још увек наш савременик” (Frojd 2009: 115). У студији *Тотем и табу: Неке подударности у душевном животу дивљака и неуротичара* аустријски психолог је указао на одређене елементе примитивне мисли (коју сматрамо у великој мери блиском са митском, митотворном, мада Фројд не користи те термине) засноване на анализи примитивног мишљења које је довео у везу са понашањем и размишљањем неуротичара и детета.¹⁹ Фројд је указао на то да се неке од особина примитивног размишљања, у оквиру којег, пре свега, истиче табу у виду егзогамије, али и тотемизам, примећују у понашању неуротичара, а опет друге у понашању деце, а обе ове групе повезује оно што назива *централним комплексом неурозе*: односом према родитељима (в. Frojd 2009: 130–131), што ће развити у његову чувену анализу Едиповог комплекса.²⁰

Фројд је сматрао да је Едипов комплекс *језгро свих неуроза*, управо због тога што је сличне механизме свести проналазио не само у понашању неуротичара, већ и у основама примитивне свести оличеним у табуу и тотемизму. На основу тих релација реконструисао је човекову примитивну мисао и неке облике понашања који се огледају у тотемизму, и указао на то да су ти механизми, измењени кроз историју религије и идеја, изражени и у савремености, у којем унеколико и условљавају социјалне норме и забране, будући да су у њима одражене најраније социјалне и друштвене норме. Фројд је веровао у то да је табу сродан са системом моралних забрана које поштује модерни човек, у генетичком и еволутивном смислу, као и да се табу појављује, као забрана и систем забрана, у психичком испољавању модерног човека, свакако и оног који није неуротичар, или није више дете (в. Frojd 2009: 136–139).

Везе које Фројд изналази између мисли неуротичара, деце и примитивних су системски генетичке по свом квалитету, и самим тим могу осветлити и мисао савременог човека, одређене одлике испољавања његове свести и савести. Наравно, Фројд није изједначио систем табуа и моралних забрана код примитивног и модерног човека, већ је пронашао и бројне и значајне разлике, али је указао на системску расподељеност и истрајност генетичких веза, што директно указује на то да постоје облици примитивне мисли, који, не у чистом виду, већ измењени, постоје и у свести модерног човека. Примитивно (митско) искуство, у том смислу, јесте учитано у човека и похрањено у његову

¹⁸ Уп. са: „Очевидно је да 'савладавање' мита у нама може бити остварено само његовим препознавањем и признавањем, што значи његовим увођењем у целину наше психе. Ово је утолико пре неопходно што ово митско у нама припада тој целини, што оно није никако непотребно или чак штетно 'слепо древо', већ један од активно делатних органа наше психе” (Jerotić 1972: 278). О психоаналитичким приступима миту в. више у: Petrović 1995: 137–151.

¹⁹ Уп. са: „архетипско митотворство треба тражити пре свега код 'примитивних', што би у модерном друштву подразумевало дементне особе и малу децу. Прави 'дивљак' је још увек близак обредном исходишту мита и дејствује како својим телом тако и језиком, док 'цивилизација' препушта и мит и ритуал професионалцима” (Пухвел 2010: 31).

²⁰ В. и: „у Едиповом комплексу [се – М. Г.] срећу почеци религије, морала, друштва и уметности [...] што произлази из истраживања психоанализе [...] која у том комплексу види језгро свих неуроза” (Frojd 2009: 262).

свест. Са становишта психоанализе елементе тотемизма и искуства примитивног човека оправдано је тражити у свим културним формама модерног човека, па и у уметности – у којој се, по Фројду, још једино свемоћ мисли у савременог цивилизованог човека разуме као моћ која моделује и обликује стварност, односно, моћ у коју се верује (в. Frojd 2009: 184–207).²¹

3. 2. Мит као одраз колективно несвесног

Карл Густав Јунг је сматрао да се у несвесном слоју човекове свести налазе урођени садржаји – *архетипови* – који обликују *колективно несвесно*. Јунг је архетипске представе проналазио у митским фигурама и сликама, чиме је указао на то да су у колективну мисао људског рода уписане и учитане митске представе и њихова симболичност, такође и на то да је испољавање модерног човека делимично засновано на присуству тих представа у његовој свести, које могу наћи свој израз у целом спектру исказивања, од личних, емотивних, социјалних, друштвених, све до уметничких, што и књижевност поставља као делатност човековог духа која је пресудно одређена митским искуством.

У Фројдовој анализи несвесно је личне природе, обликовано кроз везу човекове свести са митским искуством. Јунг, откривши дубљи слој испод индивидуално несвесног, пренео је фокус психоанализе са индивидуалног на колективни план, пре свега у текстовима „О архетиповима колективно несвесног” и „Појам колективно несвесног”, у којима је указао на то да су архетипови, њихова утемељеност у миту и колективно несвесно ништа друго до *емпиријске* чињенице које одређују човека. За Јунга је тај однос био суштински и одређујући: „Архетип у суштини представља несвестан садржај, који се путем његовог освешћења и прихватања мења, и то увек у оном значењу које му даје индивидуална свест у којој искрсава” (Jung 2003: 15). Дакле, постоји надперсонални, заједнички и урођени слој човекове свести (колективно несвесно) који је испуњен архетиповима (митским представама, и фигурама, односно, моделима) који су у својој основи, на колективно несвесном нивоу, дакле у зачетку, исти за све, али се у складу са личним, свесним психичким исказивањем особе различито тумаче, односно, освешћују.²² Такође, архетипске представе не постоје издвојене у оквиру свести, већ функционишу у саодносу.²³ Иако је сматрао да су „добро познати израз архетипова [...] мит и бајка” (Jung 2003: 14), Јунг је истакао и то да се чистији облик архетип(ов)а може пронаћи у сновима или визијама, уместо у митовима, јер у сновима архетипска представа непосредније, најчистије обликована, и уједно у великој мери лишена

²¹ О Фројдовом методу и спони психоанализе и мита в. више у: Чапо 2008: 106–147. Утицај Фројдових учења није ни пре Првог светског рата био занемарљив, али је након њега постао сасвим очигледан. Већ 1925. године, Ото Ранк, психоаналитичар и Фројдов следбеник, тумачио је, на већ прихваћеним фројдовским основама, везе између исказивања неуротичара, сневача и уметника, као и везу између сна и песништва (в. Ранк 1995: 79–111, 157–194).

²² Уп. са: „’Archetypus’ је опис којим се објашњава платоновска *εἶδος* (ова ознака је за нашу сврху права и од помоћи, јер означава да се код колективно-несвесних садржаја ради о древном - или још боље - о исконским типовима, то јест о општим сликама које постоје овајкада” (Jung 2003: 14). У човекову свест су учитане архетипске форме, јер човек, и кад се роди, по Јунгу никако није *tabula rasa*; у његовој свести су похрањени не толико архетипи, колико могућности архетипа, односно форме, модели, не сами садржаји: „Не ради се, дакле, о наслеђеним представама, већ о наслеђеним могућностима представа. То такође нису никаква индивидуална наслеђивања, већ у суштини општа, као што се може видети из универзалне појаве архетипова” (Jung 2003: 78). У свести сваког човека може бити обликован сваки архетип, али се он неће испунити истим садржајем код свакога, или се неће испунити садржајем уопште, већ само код оних код којих је освешћен, у позитивном или негативном правцу, и то освешћен због неког спољашњег стимуланса који је утицао на свест; рецимо због понашања мајке/оца које проузрокује еротске жеље код ћерке/сина или идеализацију родитеља као богиње/бога. В. и: „Архетип не проистиче из физичких чињеница, већ напротив, приказује како душа доживљава физичку чињеницу” (Jung 2003: 159). Три основна персонификована архетипа, анима, мудри старац и сенка, данас се лако препознају и у популарној култури; Јунг је у својим другим радовима побројао и остале архетипове.

²³ Уп. са: „архетипске или симболичке слике нису саме себи довољне у својему унутарњем динамизму, већ се својим извањским динамизмом једне са другима везују у облику приче. Ту причу – опседнуту стиловима повијести и драматских структура – називамо *митом*” (Durand 1991: 301).

рационализације, док је мит, као историјска форма, ипак удаљен од те идеално замишљене перцепције архетипа, будући да је свесно мењан, као књижевни облик или текст, у естетичком, идеолошком или неком другом правцу.²⁴ Ипак, чисти, несвесни архетипови засновани су на митском начину размишљања, на изворној непатвореној митској мисли која се јасније исказује у сновима, него у записаним митовима, и чији је изворни семантички и симболички потенцијал неповратно изгубљен, у свом основном виду.²⁵

Човекова душа у колективно несвесном, наслеђеном слоју свести, чува архетипске слике, а освешћивањем односно првобитном тумачењем тих слика настају митови, ритуали и на концу, религија, уметност и друге форме културе. Међутим, изворно искуство је изгубљено и, иако су архетипске слике учитане у човекову уобразиљу, не може се допрети до њега, већ само до искустава која посредују архетипску слику, као што су митска представа, религијски занос, визија, сан или уметнички чин – „Ми можемо још само да се уживимо и осетимо је [слику, архетип – М. Г.], али праискуство је изгубљено” (Jung 2003: 16). Међутим, није изгубљено све оно у шта је архетип похрањен, те, барем делимично, ни сам изворни доживљај архетипа, већ је интегрисан у облике испољавања и освешћавања колективно несвесног. Читаве форме културе, попут религије и идеологије, функционишу тако што покушавају да заробе, односно каналишу освешћење колективно несвесног и архетипског потенцијала у човеку у правцу који одговара религијским, идеолошким или другим потребама центра моћи чије интересе представљају. Архетипови су заправо непресушни извори имагинације и слика, те архетипска представа и постоји управо због тога што јој се додељује значење, а значења могу бити небројена, као и потребе оних који их додељују, односно, тумаче.²⁶ Јунгови радови о односу мита и човекове свести су од великог значаја јер су поставили мит, кроз анализу архетипа, темељом људске свести: „митолошки елементи [су – М. Г.] структурни елементи психе” (Jung 2003: 157). Мит, будући уписан у основицу бића, потенцијално учествује у сваком, несвесном или свесном, испољавању човека. У том смислу, Јунг је децидно тврдио како „енормне снаге [...] леже скривене у

²⁴ Промишљајући над Јунговом концепцијом архетипова, његов унеколико и ученик, Џозеф Кембел, закључује: „Сан је персонализован мит, а мит деперсонализован сан; и мит и сан су симболички на исти онај општи начин као што је то динамика психе. Али у сну облици носе печат специфичних проблема које има сневач, док су у миту приказани проблеми и решења важећи за читаво човечанство” (Kembel 2018: 18). Уп. са: „Снови древног и модерног човека написани су истим језиком као митови чији су аутори живели у освит историје” (From 2003: 30).

²⁵ Уп. са: „Примитивни човек се не задовољава тиме, да види како Сунце излази и залази, већ за њега то спољашње запажање мора истовремено да буде и душевно збивање. То значи да Сунце у свом преображају мора да представља судбину неког бога или јунака, који, у суштини, не пребива нигде другде него у души човека. Сва митологизована збивања природе, као лето и зима, Месечеве мене, периоди киша, итд., нису ипак само алегорије ових објективних искустава, већ пре симболички израз за унутарњу и несвесну драму душе, која путем пројекције, тј. одраза у збивањима природе, постаје схватљива људској свести” (Jung 2003: 15).

²⁶ Ослоњен на, пре свега, Фројдова, али и Јунгова учења, Ерих Фром је обликовао, кроз својеврсну и критику, али и допуну учења његових претходника, концепцију универзалног језика, аналогичног језика митова и људских снова, у којима се проналази израз човекове душе, односно, у којима, на једном универзалном језику симболичких слика, човеково биће исказује своју унутрашњу природу, служећи се симболима које примећује у спољашњем свету (в. више у: From 2003: 27–41). Уп. са: „сви митови и сви снови имају једну заједничку карактеристику, сви су они 'написани' истим језиком, *симболичким језиком*” (From 2003: 29) у оквиру којег се „унутрашња искуства, осећања и мисли изражавају као да су чулна искуства, као догађаји у спољашњем свету. То је језик који има логику која се разликује од конвенционалног језика којим говоримо дању, логику у којој нису време и простор владајуће категорије, него интензитет и асоцијације. То је једини универзални језик који је људска раса икада развила, исти за све културе и за целокупну историју. То је језик са, такорећи, сопственом граматиком и синтаксом, језик који неко мора да познаје ако хоће да разуме значење митова, бајки и снова” (From 2003: 30). В. и: „Симболични језик је језик којим ми изражавамо унутрашње искуство као да је чулно искуство, као да је оно нешто што смо чинили или је било нама учињено уз свету ствари. Симболички језик је језик у којем је спољашњи свет симбол унутрашњег света, симбол наше душе и нашег духа” (From 2003: 34).

митским сферама човека” (Jung 2003: 57), те да је „човек прошлости у нама [...] у некој мери жив” (Jung 2003: 58).²⁷

3. 3. Мит као одраз и индивидуално и колективно несвесног

Ерих Нојман је у студији *Порекло историјске свести* преузео Јунгову концепцију архетипова, и детаљно представио стадијуме развоја човекове свести који су засновани на неколиким митским матрицама. Развио је Јунгов процес индивидуације, назвавши га *освешћење*, и издвојио је оне митске моделе које је сматрао стадијумима развоја како индивидуалне, тако и колективне свести.²⁸ Представио је и еволутивни равој људске мисли из колективног несвесног у индивидуално свесно, експлициран на контексту одређених архетипских митских матрица. Сам Јунг је сматрао ову Нојманову студију еволутивним наставком сопствених проучавања веза између духа, свести и митолошких архетипских слика.

Нојман је циљ свог проучавања јасно одредио:

„Треба показати да низ архетипа чине, као и како то чине, битан саставни део митологије, да су узајамно законито повезани и да у следу својих стадијума условљавају развој свести. У онтогенетском развоју субјективна свест појединца, Ја-свест, има да прође кроз оне исте архетипске стадијуме који су на нивоу човечанства одређивали развој свести. Појединац у свом животу мора ићи стазом којом је човечанство ишло пре њега, а њену трасу хтели бисмо да обележимо низом архетипских слика митологије” (Нојман 1994: 7).

Историјски, односно дијахрони развој свести, како индивидуалне, тако и колективне, према Нојману, немогућ је без утицаја мита и његових чврстих наратива: „Митолошки ликови су архетипске пројекције колективно несвесног, то јест човечанство даје у митовима из себе нешто чијег значења оно само није свесно” (Нојман 1994: 207). Самим тим, према Нојману, и колективна мисао и индивидуална свест прелазе исти развојни пут који је фундиран у митским сликама.²⁹

3. 4. Архетип као основ (система) песничких слика

Иако је значај психоанализе за развој теоријске и, уопште, научне мисли о миту изузетан, њено основно ограничење, али и уже стручна методолошка предност – свођење мита на пројекцију свести – усмерило је даљи развој ове научне дисциплине и њен однос према миту.³⁰ Међутим, Јунгов појам архетипа, разрађен у Нојмановим учењима, надрастао је психоанализу, поставши једна од значајних одредница теоријског промишљања о миту.

²⁷ Уп. са: „Примитивно стање духа не измишља митове, већ их оно доживљава. Митови су првобитно откривења предсвесне душе, нехотичне изјаве о несвесном душевном збивању, и ништа мање, алегорије физичких процеса. [...] Митови [...] имају витални значај. Они не само да представљају, већ јесу душевни живот примитивног племена” (Jung 2003: 159).

²⁸ Уп. са: „Мит нам помаже да схватимо где нам је место. У њему су садржани обрасци живота који постоје вековима, као и положај који ми сада заузимамо” (Kembel, Воа 2002: 72).

²⁹ Уп. са: „С открићем да обрасци и логика бајке и мита кореспондирају са оном у сну, на драматичан начин су се у први план савремене свести вратиле дуго запостављене химере архајског човека” (Kembel 2018: 199).

³⁰ В. есеј Милосава Шутића „Јунг и књижевна архетипологија”, у којем аутор не само да прецизно и свеобухватно представља Јунгов појам архетипа, као и систем веза које швајцарски психолог поставља између свести, архетипа и уметничког стварања, већ и утемељује *књижевну архетипологију*, интерпретативну књижевну методу која се може посматрати као облик архетипске критике и која је заснована на откривању архетипа у књижевном делу, њиховој теоријској реконструкцији, и анализи начина/облика *транспоновања* архетипског материјала у књижевно дело (в. више у: Шутић 2000: 11–89).

Архетип је, у разним тумачењима, одвојен од појма свести, и постављен у стабилни однос према књижевним категоријама.

Нортроп Фрај је сопствени систем промишљања о миту засновао на Јунговим учењима, али их је темељно књижевнотеоријски раз(г)радио: „Мит је средишња обликотворна снага која ритуалу даје архетипско значење, а пророчанству архетипску приповест. Стога мит јесте *архетип*, иако би можда било погодније рећи мит само када мислимо на причу, а архетип када говоримо о значењу” (Фрај 1991: 29). Фрај пророчанство разуме као епифанијски тренутак, односно „бљесак тренутног поимања без икакве непосредне везе са временом” (Фрај 1991: 28) који се односи на одређену слику (представу) којој се управо кроз епифанијско проникнуће додељује архетипски смисао, са потенцијалом да се, својом семантичком прегнантношћу, задржи кроз време. Приповест, са друге стране, има значење приче, *mythosa*. Фрај мит, дакле, одређује двојачко: као причу (нарратив који потврђује архетипску представу и легитимише је) и као значење (одређену семантичку вредност везану за архетипску представу, која се потврђује у нарративу, односно, причи).

Одређење архетипа као значења фундираног у митском семантичком регистру, Фрај опсежно проширује у *Анатомји критике*, и то у оквиру система архетипских песничких слика, и тиме не само утемељује сопствени метод, већ и метод архетипске школе тумачења књижевности. Канадски теоретичар мит одређује значајним у оквиру система архетипских значења песничких слика, и препознаје „три начина организације митова и архетипских симбола у књижевности” (Фрај 2007: 165). Први је *неизмештени мит*, који претпоставља минимум интервенције везане за веродостојност и искуство, и који се „углавном бави боговима и демонима, и који узима облик два супростављена света тоталног изједначавања, један пожељан а други непожељан” (Фрај 2007: 165). Два света одређена параметром (не)пожељности се односе на представе раја и пакла, односно на све (не)жељене елементе две поменуте представе. Жељени свет канадски теоретичар назива *апокалиптичким*, а нежељени *демонским*. Истакнуте су и аналогичке слике које заправо представљају већину песничких слика, остварених у „много мање екстремним световима него што су два света која се обично пројектују као вечни непроменљиви светови неба и пакла” (Фрај 2007: 178). Други тип организације митског искуства представља „романтичку тенденцију”, односно „тенденцију наговештавања имплицитних митских образаца у свету који је у много тешњој вези са људским искуством” (Фрај 2007: 165). Трећа тенденција је реалистичка, и у великој мери се удаљава од митског искуства. Фрај је доделио изузетно значајно место миту, као основици теоријске класификације песничких слика, будући да је целокупни систем песничких (књижевних) слика засновао на архетипским значењима и њиховој семантичкој заснованости у искуственом резервоару митских значења.³¹

3. 5. Архетип као структурна основа књижевног текста

Полемишући у студији *О књижевним архетиповима* са Јунговим ставовима пре свега, (али и ставовима његових разнородних настављача попут Џозефа Кембела, Нојмана, Фраја и других), Јелеазар Мелетински указује на то да је суштинско схватање архетипа као слике, предлошка или типа, недовољно обухватан, те предлаже разумевање архетипа као сижеа. Та промена интерпретативног тежишта, подстакнута структуралистичким истраживањима,

³¹ Директну генетичку везу мита и књижевности Фрај потврђује и развијеним системом фикционалних приповедних модуса. Фрај указује на постојање пет различитих фикционалних модуса који се могу „класификовати [...] са становишта моћи јунака да делује – које могу бити веће од наших, мање од наших или отприлике исте” (Фрај 2007: 43). Ти модуси су: *митски*, *романтички*, *високомиметички*, *нискомиметички* и *иронички*. Митски модус подразумева јунака који је „супериоран по *врсти* у односу на друге људе и њихово окружење” (Фрај 2007: 43), који је бог, односно дивинско биће: „прича која ће се о њему испричати биће *мит* – у уобичајеном смислу приче о боговима” (Фрај 2007: 43).³¹ У суштини, Фрај указује на то да је само приповедање засновано у миту, и да је, самим тим, од самих човекових почетака, и свакако у свакој фази развоја приповедања, мит био или основа приповедања или облик приповедања према којем се развија отклон, а свакако приповедно-семантички потенцијал који је, у мањој или већој мери, обликовао само приповедање.

оправдана је тиме што процес персонализације личности/јунака који је акцентован у психоаналитичкој и архетипској анализи мита, суштински није својствен миту, ни оним књижевним жанровима који су му блиски, као што је бајка, јер у изворном миту индивидуација суштински ни не постоји, већ, према Мелетинском, развија се тек у оним књижевним жанровима који се ближе представљају социјалне и индивидуалне судбине, децидно раздвојене од судбине (митског) колектива, односно целовите заједнице.

Мелетински дефинише архетип, односно архетипски мотив као *сиже*: „Под мотивом подразумевамо неки микросиже, који садржи предикат (радњу), агенса, пацијенса и носилац је мање или више самосталног и прилично дубоког смисла” (Мелетински 2011: 85). Руски културолог под овим одређењем не подразумева ни чисто митолошке мотиве, попут етнолошких, есхатолошких, космогонијских, антропогонијских или календарских, јер се њихов сижејни развој завршио у оквиру мита, него издваја само оне мотиве чије је порекло несумњиво митолошко и који су кроз развој књижевног израза постали „сижејне ’циглице’ које су сачиниле основни арсенал традицијског приповедања” (Мелетински 2011: 86). Низ набројаних и у овој студији анализираних архетипова/сижеа, као што су супростављање демонском или непријатељском свету, борба са змајем или каквим другим фигурално сличним чудовиштем, савладавање тешких препрека или искушења, стицање помоћника, женидба принцемом, териоморфном или чудесном женом и многи други јасно сигнализирају колико су учења Владимира Пропа о функцијама у народним бајкама, и уопште о структурним одређењима тог жанра, утицала на теоријска уопштавања Мелетинског (в. више у: Prop 1982: 27–33), као што су од утицаја биле и друге истакнуте структуралистичке анализе. Сви архетипови су, на нивоу развоја сижеа, односно саме приче, испреплетени међусобно; постоји „значањски и функционални паралелизам” (Мелетински 2011: 108) који одређује њихов однос, самим тим и развој фигуре јунака и конструкције сижеа.

Дефинишући сиже, Мелетински анализира преобликовање митских модела у неколиким жанровима. Бајке, јуначки епови и легенде су одређени присуством обилног архетипског садржаја, и, преко њих, архетипови се преносе и у друге жанрове, и, самим тим, може се пратити њихово мењање, (односно дијахроно трајање, и структуралне, семантичке и функционалне измене), што Мелетински и чини тумачећи дела знаменитих руских превасходно романтичара и реалиста. Архетипови се, кроз парафразу Мелетинског, налазе у *дубинском слоју приповедања*. Могу се, стога препознати, и анализирати са намером да се види генеза саме књижевности у односу на почетни сижејни архетип. Значајни тренутак удаљавања од митског сижејног предлошка је формирање личности, индивидуација, која настаје удаљавањем од митских одлика архетипа преко тематског отварања ка социјалној сфери која условљава индивидуалну призму и догађаје везане за јунака, што је процес који започиње у бајкама). Анализирајући ауторске новеле, и друге књижевне облике, Мелетински закључује да је у њој, и њима, архетипска присутност доста умањена, али да ипак и даље претрајава, што, на ширем плану, подразумева и то да у књижевност учитана архетипска подлога ипак показује постојаност као понорни, али увек у дубини активирани сижејни оквир књижевног дела.

4. Мит као облик мишљења

4. 1. Мит као дискурс

Најобухватнија теоријска промишљања о миту су она која иду изнад жанровског одређења, и изван архетипског испољавања човекове свести, и која мит разумеју као „дубинску одредницу људског мишљења и образац стварања” (Јовановић 2018: 17). Таква одређења су, по природи ствари, најчешће филозофска, као што је тумачење Ернста Касирера, или, у ширем смислу, културолошка, као што су анализе Јелеазара Мелетинског и Мирче Елијадеа, или су, на концу, израз једне научне дисциплине, као што су радови Клода Леви-Строса и Ролана Барта. Свим овим научним тумачењима је блиско то што мит разумеју као облик мишљења који конституише представљачке оквире човекове имагинације, односно устројавајуће механизме према којима се обликује представа о свету и човековој позицији у њој, или, у крајњој мери, као вид говора којим је обликовано митско мишљење. Можда би се таква одређења мита понајпре могла, уз подразумевано поједностављивање, подвести под појам дискурса, у Фукоовом одређењу, и то дискурса који, уједно са сопственим механизмима и правилима, без обзира да ли је тумачен као облик мишљења, као тип говора, или као начин обликовања слике света, представља синтетички начин репрезентације, односно пројекције света и човека у његовим оквирима.³²

Пре свега, разумевање мита као говора кореспондира са Фукоовом концепцијом дискурса (в. Фуко 2007: 5–39). Мит, као облик културе, створен је у овину *дискурсног друштва*, (у поједностављеном смислу тог одређења које дозвољава могућност само једног дискурса у оквиру друштва), и представља унисону структуру, односно тип говора који свеукупно стварање подређује потврђивању мита као *истинитог дискурса*. Мит подразумева јасно одређен хоризонт *воље за знањем* и јасно усмерене могућности испољавања *воље за истином*, због чега је мит одређен потребом да се „продукција дискурса у исти мах контролише, селекује, организује и расподељује” (Фуко 2007: 8). Као и сваки други дискурс, и мит је „моћ коју треба задобити” (Фуко 2007: 9) – у митском начину мишљења се лако примећују механизми попут забране или ограничавања, па и искључивања одређених искустава, односно обрасци дефинисања истине и њених оквира (уп.са: Фуко 2007: 7–16). У том смислу, митско мишљење је надређени дискурс који репородукује митове, као приче, односно *изречене* подређене дискурсе који га потврђују. Самим тим, мит као дискурс одређује све хоризонте (попут искуственог, истинотворног, епистемолошког, онтолошког) и сва испољавања заједнице (духовно, логичко, апстрактно, сексуално, социјално и друга). Митско мишљење разрешава и питање ауторства и стварања, подређујући га свеопштој призми већ утврђених значења – тако да је сваки, пошто се позиција аутора не може ни замислити у таквом склопу односа, конвенционално схваћени стваралац то само у оквиру (поновног) казивања мита, када преузима функцију аутора, како га је Фуко одредио, као „принципа груписања дискурса” (Фуко 2007: 21), као и „јединства и порекла њихових значења” (Фуко 2007: 21). Мит је свеобухватна структура мишљења која тежи тоталитету приказа, дискурс који не дозвољава присуство других, осим ако га, подређени, не потврђују.³³ У дијахронијској констелацији односа и развоја дискурса, мит се може сматрати првобитним, па чак и *arche* дискурсом, па према томе историјски развој мита започиње са њим као почетним дискурсом из којег су се развили остали, наставља се позицијом тек једног дискурса међу многима, и еволутивно се завршава у тренутку када је мит дискурс који

³² У том смислу, мит се схвата „као начин мишљења, као начин спознавања, па чак и као начин живота, при чему се мит очито не ’види’ првенствено ни као књижевна врста, нити као конститутивни елемент неког ’погледа на свијет’, него се мит ’види’ као елемент основног приступа свијету и животу” (Solar 1988: 50). За такав приступ Солар, иако признаје тешкоће при одређењу, предлаже термине попут *менталитет*, *облик мишљења*, *начин спознаје* и *тип говора*.

³³ Уп. са: „Митом се, ако га прихваћамо, може све објаснити” (Solar 2010: 122).

се не може реконструисати у потпуности, већ који се може подредити под други, надређени дискурс, уграђујући се, измењен, у друге типове говора.³⁴

4. 2. Мит као облик мишљења (I)

Ернст Касирер је, у чувеној тротомној *Филозофији симболичких облика*, мит разумео као *облик мишљења* и *облик сазнања*, а таквим је сматрао и језик, уметност, религију и науку. Све наведене области су, према немачком филозофу – „извори светлости, услови виђења” (Kasirer 1985a: 40). Језик, уметност и религија су одређени упливом искуства мита, док наука обзнањује директнији раскид са митским мишљењем. Сваки од наведених облика мишљења је одсудно утицао на свеукупни развој човекове духовности у њеном тоталитету испољавања, и у оквиру њеног дијахронијског развоја.³⁵ За Касирера поменуте форме културе су заправо механизми одређивања облика, (својственом наравно облику културе кроз који је пропуштена визура), који *дух* даје појму, и тиме га опредметљује у човековој свести, односно, дефинише га као трајног и значајног у њој.³⁶ Тако и мит и језик, као и уметност, религија и наука, постају својеврсни метасистеми, чак и метајезици, преко којих се појмови обликују и категоришу. Сваки од тих система има своја оруђа, логичке апарате и средства путем којих појам преводи у сазнање, чиме је условљен начин, тачније облик мишљења о појмовима. Према томе, постоји митско мишљење, језичко мишљење, научно итд. Сваки од ових облика, ни по генези, дакле, ни по постанку и развоју, ни тренутном статусу, (или статусу у било ком тренутку дијахроног развоја човекове мисли), није потпуно самосталан (осим мита, на самим почецима развоја човекове мисли јада је функционисао као првобитни облик мишљења из којег су се остали развили), већ утиче на обликовање других облика мишљења. Сваки од њих има сопствене законе који одређују приступ духа појму и накнадно обликовање сазнања. Такође, ниједно од ових типова мишљења се не може свести на друге, већ они функционишу узајамно, каткад и кроз паралелност типа мишљења – различитим путевима одређују појам, али свакако га одређују. Другим речима, језик, мит и други облици мишљења су начини посматрања, разумевања и сазнавања појма, и сваки овакав тип мишљења одликују специфичне фокалне тачке и стратегије које конституишу сазнање. Готово ништа не зависи од појма, он само постоји, али човек усмерава одређене типове сазнања према њему, одређује његову кавкоћу, и усклађује скупљене резултате у оквиру досегнутог знања.

Касирер на тај начин изналази епистемолошки систем који може да обухвати све облике човековог мишљења, и сазнања, и представљања појмова и предмета. Такође, сваки облик мишљења може да тумачи свеукупну појавност, јер она, у својој и целости и фрагментарности, на тај начин може исказати (или се барем то може покушати) – наука покушава да протумачи сву појавност, мит и религија да је обликују и усмере, уметност да је представи, језик да је искаже. Самим тим, Касиреров епистемолошки модел није ништа друго до систем који омогућује да се у виду сазнања и представљања сазнања наслугу

³⁴ Уп. са: „Свеобухватни дискурс мита, који црпи своје изворе из потреба свагдашњег знања, које се не може носити с врхунским знањем високе културе, постаје тако тек један тип дискурса” (Solar 2010:124).

³⁵ Касирер је покушао да целовито представи „јединство људске мисли у њеним разноликим облицима” (Марић 1998: 15–16), и то, будући епистемолог, са становишта теоретског разумевања развоја човекових облика сазнања. Све поменуте форме културе (мит, језик, уметност, религија и наука) учествују у обликовању човековог духа, и без обзира на разлике између њих и метода и средстава које користе у превођењу искуства у сазнање, све оне се, према Касиреру, морају посматрати заједно, кроз унисону перспективу, јер формирају недељиву целину човековог духа. Немачки филозоф је тиме покушао да тоталитет човековог трагања за искуством представи кроз тежњу ка свеукупном, синтетичком погледу.

³⁶ Појам не постоји у својој, условно речено, објективности у природи: за човека он постоји само као облик сазнања, а то сазнање припада једном од наведених типова мишљења, који имају свој логички апарат за превођење објективности појма у област спознаје. Сазнање је *давање облика* појму и не представља подражавање, већ *убличавање* и на тај начин „просто постојање појаве добија одређено ’значање’” (Kasirer 1985a: 27).

тотални вавилонски опсег човекове потраге за сазнањем, што немачки филозоф назива „конкретним тоталитетом духа” (Kasirer 1985a: 28).

Притом, облици различитог мишљења представљају не само одређену слику света, већ се и уграђују у њу: „Поред чисте функције сазнања, функцију језичког мишљења, функцију митско-религиозног мишљења и функцију уметничког опажања треба схватити тако да се одатле може видети како се у свима њима врши сасвим одређено уобличавање не *света*, пре, уобличавање у свет” (Kasirer 1985a: 29). Дакле, свет је простор који дух уобличава, а кроз тај процес га и моделује, уграђујући се у њега. Постоји заједничка тежња у односу према представљању која је одлика свих облика мишљења:

„Разни производи духовне културе, језик, научно сазнање, мит, уметност, религија, постају тако, и поред све своје унутрашње различитости, карике једне велике проблемске везе, постају многоструке полазне тачке које се све односе на један циљ, на преображавање пасивног света пуких *утисака*, у којим је, чини се, дух пре свега скучен, у свет чистог духовног *израза*” (Kasirer 1985a: 29, в. више у: Kasirer 1985a: 26–31).

Мит, као првотни, и првостепени облик мишљења, вишеструко је значајан, јер не само да претпоставља издвојен симболички начин перцепирања стварности, већ је и интегрисан у друге облике мишљења, посебно језик, уметност и религију.³⁷

4. 3. 1. Мит као облик говора

Леви-Стросов подухват, анализа митова са становишта структуралне антропологије, представља можда и најзначајнији помак у проучавању мита подузет у двадесетом веку.³⁸ Француски антрополог је указивао на то да не само што постоји митска мисао (назвавши је *дивљом*) која је не само дистинктивна од, условно речено, савремене научне мисли човека, него је управо и логички апарат савременог човека изведен из апаратуре митске мисли. Такође, Леви-Строс је начинио значајно научно достигнуће конципирајући не само механизме митске мисли, него и реконструишући језик мита, а самим тим и његову везу са другим облицима духовног испољавања човека, попут науке или уметности. Свој теоријски апарат, као и одређење језика мита, представио је у тексту „Структура митова” (Levi-Stros 1972),³⁹ у студији *Дивља мисао* (Levi-Stros 1978) подробно је описао механизме митске мисли, док четворотомне *Митологије* (Levi-Stros 2008–2011) представљају више него исцрпну експликацију његових ставова из првопоменутог два текста, у истој мери у којој је

³⁷ Уп. са: „Ниједан се од тих [симболичких – М. Г.] облика [језик, уметност, религија и наука – М. Г.] не појављује првобитно као посебан облик, који би постојао за себе и могао бити спознат као такав, већ они постепено израстају из заједничког родног тла, из мита. Сви садржаји духа, ма колико им ми приписивали посебну област и заснивали их на аутономним принципима, дати су нам првобитно само у тој испреплетености. Теоријска, практична и естетска свест, свет језика и сазнања, уметности, права и морала, основни облици заједнице и државе, све је то првобитно спојено у митско-религиозној свести” (Kasirer 1998: 95).

В. и: „Миф – один из центральных феноменов в истории культуры и древнейший способ концепирования окружающей действительности и человеческой сущности. Миф – первичная модель всякой идеологии и, [...], синкретическая колыбель не только литературы, искусства, религии но, в известной мере, философии и даже науки” (Мелетинский 2000: 5).

(„Мит – један од средишњих феномена у историји културе и древни начин конципирања околне стварности и човековог постојања. Мит – првобитни модел сваке идеологије, [...], и синкретична колевка не само књижевности, уметности, религије, него и, у одређеној мери, филозофије, па чак и науке” – прев. М. Г.)

³⁸ За систематични приказ Леви-Стросових достигнућа у оквиру структуралне антропологије и анализе митова в. више у: Чапо 2008: 257–288, Лић 1972, посебно 67–101, Segal 2004: 29–31, 113–119, Petrović 1995: 155–163.

³⁹ Овај текст представља скраћену верзију истоименог поглавља из Леви-Стросове *Структуралне антропологије* (в. више у: Lévi-Strauss 1977: 213–239).

текст „Мит и значење” (Levi-Stros 2009) у крајњој мери сажета верзија његових и више него обимних проучавања мита.

У тексту „Структура мита” Леви-Строс утврђује поставља проблем: „Поређење мита са *говором* ништа не решава: мит је саставни део *језика*; мит сазнајемо путем *живе речи*; мит се диже из *беседе*” (Levi-Stros 1972: 243).⁴⁰ Леви-Строс, на основу де Сосировог схватања да се говор указује у два аспекта која зависе од времена – а то су језик, који припада реверзибилном времену, и жива реч, која припада нереверзибилном – закључује да језик може да се актуелизује у свим временских нивоима, а жива реч само у садашњици. Поред те две категорије говора, Леви-Строс уводи трећу: мит, који, по његовом мишљењу, преузима одлике оба претходнопоменуто вида говора:

„Мит се увек односи на прошле догађаје: ’пре стварања света’ или ’за време најранијих раздобља’, у сваком случају, на нешто што је било ’одавно’. Међутим, битна вредност мита долази отуда што ови догађаји, за које се сматра да су се десили у неком времену, образују једну трајну структуру. Ова структура односи се једновремено на прошлост, садашњост и будућност” (Levi-Stros 1972: 244).⁴¹

Из тог става следи да

„двојака структура [мита, који има темпоралне карактеристике и језика и живе речи – М. Г.], истовремено *историјска* и *антиисторијска*, [дијахронијска и синхронијска – М. Г.] објашњава како се мит може родити једновремено у подручју *живе речи* (и анализовати се као такав) и у подручју језика (у коме је формулисан), при томе пружајући, на трећем нивоу, сам карактер апсолутног предмета. Овај трећи ниво има такође лингвистичку природу, али се ипак разликује од претходна два” (Levi-Stros 1972: 244).

Закључци које Леви-Строс изводи су следећи:

„1) Ако митови имају значење, онда се оно не садржи у издвојеним елементима који улазе у композицију митова, него у начину на који се ови елементи комбинују. 2) Мит се рађа из поретка говора и његов је саставни део; ипак, говор какав је употребљен у миту показује специфична својства. 3) Ова својства могу се тражити само изнад уобичајеног нивоа лингвистичког израза; другим речима, она су по природи сложенија од оних које сусрећемо у било ком лингвистичком изразу” (Levi-Stros 1972: 245).

Импликације овако постављених односа су да је, пре свега, мит, као лингвистички модел, сачињен је од јединица, и, затим, да постоји, поред фонема, морфема и семантема, и четврти ниво јединица које су најсложеније и надређене семантемама, на начин на који су оне надређене морфемама, или морфеме фонемама. Те јединице Леви-Строс назива *крупним саставним јединицама* или *митемама*, које су најједноставнији градивни елементи мита и основа његове структуре, као што је фонема основа структуре језика. Леви-Строс, самим тим, мит суштински разуме као *discours*, тип и облик говора (в. више у: Vužinjska, Markovski 2009 311–312).

⁴⁰ На овом месту Леви-Строс користи де Сосирову троделну дефиницију израза: *langage, langue* и *parole* (в. де Сосир: 1977: 71–76), односно, термине које је Сретен Марић својевремено превео као *говор, језик, жива реч*, што је искоришћено и у цитираном преводу Милана Комненића. Термин *discours* је преведен као беседа. Трећи термин, *parole*, посебно је занимљив јер се, у промењеном значењу, појављује и у чувеној Бартовој дефиницији: „Мит је говор (*parole*)”

⁴¹ Уп. са: „Мит делује тако што освештану (и стога суштински и парадоксално ’ванвременску’) прошлост доводи у везу антиципативно са садашњошћу и имплицитно са будућношћу” (Пухвел 2010: 10).

Анализирајући мит о Едипу и постављајући различите релације (односе) у изабране пакете релација (Леви-Стросов термин), француски антрополог их са лакоћом издваја, као, на пример, пакет релација везан за чудовишта која прете човеку или убијање тих чудовишта, којима додаје ново, другостепено, али зависно од првог, значење, попут *негације човекове аутохтоније* (чудовишта) или *аутохтоније човека* (убијање чудовишта). Када се пронађу сви скупови релација, онда је структура одређеног мита представљена. Међутим, није исто и са значењима, њих је теже пронаћи, и у том смислу, Леви-Строс подразумева трагање за свим могућим верзијама мита, и скуповима релација, метод који је до крајњих граница развио у *Митологијима*, и њиме покушао да утврди одређене семантичке и структурне односе мита, или барем да сузи опсег њихових значења.⁴²

Дакле, тек када се пронађу све верзије мита о Едипу, и свих блиских митова, као што су они о Дионису, који је генетички сродан са митом о Едипу, када се за сваки од њих напишу релације, и када се упореде, тек тада се може утврдити структурални закони мита (у овом случају мита о Едипу) и значења која се изналазе у подударанима и сличностима различитих верзија. Овај поступак структуралне анализе омогућава да се сви могући елементи структуре, и сличних структура, анализирају, да би се добила *архе* или надструктура, и уочиле одређене законитости које владају и на нивоу структуре, и *архе/надструктуре*. Овај метод је, свакако, недовршив – јер увек недостају бројне изгубљене верзије, а, што представља ултимативни изазов, овакав метод подразумева могућност да верзија има безброј. Такође, свака верзија је битна – у истој мери и тебанска и Фројдова верзија мита о Едипу, самим тим, свако ново тумачење мита, усложњава и његову структуру и његова значења.⁴³ При том, ниједно тумачење није нетачно, већ се мора узети у обзир, јер „Све верзије припадају миту” (Levi-Stros 1972: 252; уп. Levi-Stros 2008a: 16–19).⁴⁴ Јединство мита, његов синтетички облик, односно, његово семантичко јединство – само је недохватљива илузија интерпретације, односно, тумачења, јер у обликотворном смислу, митови јесу бескрајни и нове варијанте могу увек бити створене. Самим тим, коначно успостављање граматике митског језика, односно семантичких вредности, недохватљиво је – немогуће је у потпуности рекреирати мит као говор или начин мишљења.⁴⁵ Међутим, упркос

⁴² Леви-Строс је, сасвим исправно, био уверен да „мит остаје мит онолико дуго колико га људи примају као таквог” (Levi-Stros 1972: 252), и у том смислу, и Фројдова интерпретација мита о Едипу је, према Леви-Стросу, такође варијанта нареченог мита и мора се узети у обзир приликом изналажења и разумевања значења тог мита. На сличан начин, Леви-Строс *Митологије* сматра још једним митом Бороро индијанаца који се уланчава у широку реверзибилну мрежу значења.

⁴³ Следећи Леви-Стросово разумевање мита посвећеног Едипу кроз збир прича о њему, Жан Русо је обликовао (литерарни) мит о Дон Жуану, укључујући многе (литерарне) варијанте о пустоловинама овог јунака, барем оне које су му биле доступне (в. више у: Русе 1995: 5–18). При том је указао на потенцијал књижевног наратива, лика или мотива да пређе у митску сферу – када литерарна прича буде толико пута испричана, и када се лик којем је она посвећена буде обрео у огромном броју (типолошки истих, а декором различитих) приповести, одвојиће се од почетног контекста и моћи ће да досегне „анонимност везану за његов трајни утицај на колективну свест” (Русе 1995: 7) која се успоставља „упоредо са његовом способношћу да се непрекидно рађа и препорађа преображавајући се” (Русе 1995: 7). Дакле, „дуготрајно деловање на колективну уобразиљу” (Русе 1995: 8) митизује литерарни наратив, лик или мотив, који, будући по постању литераран, прелази у неку врсту вештачког мита о себи; његова прича функционише као мит, са једне стране трајан, због поновљивих структурних елемената, са друге довољно *гибак* (Русоов термин) да дозволи спољашње измене, односно варијанте. Леви-Строс је, према томе, предложио концепцију усложњавања митске биографије митског јунака која укључује и литерарне варијанте, док је Русо опцртао, уједно и супротни и аналогни процес – митизовање изворно литерарног лика.

⁴⁴ Мит има две димензије (синхрону и дијахрону) којој се додаје и трећа (варијантност), а ако се анализа прошири и другим митовима, блиским или сродним, и њиховим варијантама; јасно је да сваки мит одликује комплексна вишедимензионалност, те да се структура и значење мита могу пронаћи тек у тој васколикој реверзибилној мрежи која се ствара. Самим тим, Леви-Строс закључује: „Раст мита је, према томе, континуиран, за разлику од његове структуре која остаје дисконтинуирана” (Levi-Stros 1972: 255).

⁴⁵ Један посве усамљени приступ разумевању мита, који се прецизно не може поставити у окриље готово ниједне од типичних научних дисциплина које се баве митом, а који представља покушај песничке реконструкције митског језика, подухват је који је Роберт Гревс успео да уобличи у студији *Бела богиња: Историјска граматика песничког мита*, уз ипак нестабилне или непоуздане, али сасвим инспиративне научне

томе, Леви-Строс тражи кодове, односно фиксне постулате и аксиоме који одређују митско мишљење. Такође, француски антрополог указује и на то да је, због овакве поставке структурних односа, довољно разумети структуру било ког мита, да би се разумела свеукупна структура мита као вида говора и облика мишљења.⁴⁶

4. 3. 2. Мит као облик мишљења (II)

Одредивши мит као говор, и тај став уневши у фундамент своје анализе, Леви-Строс се усмерио ка пручавању митске мисли као аутохтоног израза човека.⁴⁷ Француски антрополог је указао на то да, иако је људска мисао заснована на темељима просветитељства и рационализма покушала да се одвоји од митског, као и мистичног или религијског искуства, дакле, од недискурзивних, ненаучних оквира човековог духа, ипак је мисао човека двадесетог века окренута ка митском мишљењу, односно, не заобилази га, сматрајући га обликом искуства из којег може црпети сазнања, упоредо са другим дискурсима, попут научног. Француски антрополог одређује *примитивну* мисао кроз упоредбу са *цивилизованом*: прву обликује потреба да разуме свет око себе, друштво и човека, притом, она није ни скроз афективна, јер је и интелектуална, а није ни утилитаристичка, јер је жеља за разумевањем издиже изнад функционалних потреба.

Суштина примитивне мисли се указује у томе „да мит у човеку ствара илузију да је у стању да разуме и да одиста разуме космос. Наравно, реч је о пукој илузији” (Levi-Stros 2009: 21–22).⁴⁸ Мит је херменеутички облик мисли, усмерен на разумевање света, на његово тумачење, и то у тоталитету појава (опсег тоталитета је одређен друштвеним и интелектуалним потребама групе). Мит је и илузоран и зато што указује на тоталитет мисли о свету, и због сазнајне природе те мисли – „према митском начину мишљења, ако нисмо у стању да разумемо све, онда не можемо објаснити ништа” (Levi-Stros 2009: 21). Ово је и једна од главних идеја *Дивље мисли*: мит је *интелектуално несебичан* (Леви-Стросов термин) облик мишљења – несебичан, јер није усмерен ка утилитаристичком испуњењу потреба и нагона, већ ка тумачењу света и човека, а интелектуалан, јер надилази афекте, и функционише у оквирима логичког апарата.

Леви-Строс је заправо указао на то да, иако се могу издвојити формалне разлике између примитивног и цивилизацијског мишљења, ниједно од та два није једноставније или сложеније, простије или привилегованије, већ да користе разнолике семантичке потенцијале у различитим интензитетима. Дивља мисао није нецивилизована, примитивна или мање вредна, већ је аутономни облик људске мисли. Такође, Леви-Строс указује на аналогне

резултате. Гревс се усмерио ка проналажењу и описивању *песничког језика мита*, заборављеног, али утемељеног у искуство западног човека, његово испољавање, и уметничко стварање, уз елементе који једва видљиви и у савремености истрајавају. Заправо Гревс је покушао да реконструише начин на који песници (свих епоха) размишљају, (а уједно је написао и својеврсну контра-књигу наспрам Фрејзерове *Златне гране*, јер његовом вегетативном богу супроставља белу богињу (месеца) као централну митску фигуру која каналише развој човековог, не само митског, искуства). В. основе ових теза у: Grejvz 2004: 5–11.

Такође, о семантичкој повезаности, каткад директној, а каткад готово изгубљеној, а понекад и условљеној, између представа, слика и мотива који припадају митском мишљењу и песничких слика и метафора в. више у: Kuk 1986: 290–303.

⁴⁶ Уп. са: „У миту [...] откривамо много више од једне целовите структуре, наиме стварну матрицу дијахронички уређених целина, чија се убедљивост као метафора наших личних и колективних проблема – или треба да кажемо: као *структуралних модела*? – показује готово неограниченом” (Жирар 1988: 249).

⁴⁷ Уп. са: „Када говоримо о миту или митологизму, увек имамо у виду управо мит као феномен свести” (Lotman, Uspenski 1979: 363). Совјетски научници мит не разумеју као причу или сиже, и чак и кад га разматрају у тим оквирима, разматрају га као „творевину митске свести” (Lotman, Uspenski 1979: 364).

⁴⁸ Уп. са: „Систем осмишљавања стварности у првим стадијумима човечанства зове се митотворство” (Frejdenberg 1987: 39). Користећи термине попут *митотворно мишљење*, *митотворна свест*, *митотворна епоха*, Олга Фрејденберг указује да је мит први системски облик превођења стварности у облик сазнања, и да се може разумети као облик мишљења: „мит није жанр, него непосредан облик сазнајног процеса” (Frejdenberg 1987: 39, в. више у: Frejdenberg 1987: 28–40).

логичке одлике које повезују дивљу и научну мисао. Дакле, тотемизам, дивља мисао, мит – то је/су *средство/а мишљења*, а тек су на другом месту *средство/а комуницирања* (Леви-Стросови термини, в. Levi-Stros: 1978: 111), односно, митска/дивља мисао оличена у тотемизму (којем је посвећена већина студије *Дивља мисао*) заправо је начин да се означи и распоређују значења, у сосировском односу означитеља и означеног.

4. 3. 3. Елементи митског мишљења

Леви-Строс је указао и на значај бинарних опозиција које представљају основу митске мисли (на пример: небо/земља, топло/хладно), али и на то да се бинарне опозиције могу мењати у случају да дође до измене садржине која одређује чланове бинарног односа. У том смислу, само систем односа као модел може бити заједнички свим људима, али не и његова садржина, која је производ еволуције и развоја самих одређених бинарних парова. Према Леви-Стросу, колективно несвесно не постоји, већ само нешто попут колективно структурног, јер садржај појма који се у психоанализи користи да објасни неку човекову тежњу не може бити универзалан.⁴⁹ Рецимо, *шума* не може бити ознака опасности, јер је то значење, чак и ако је прилично распрострањено, пре свега у фолклору, чије су везе са митом непорециве, не може, према самом моделу бити универзално, и стога је немогуће конструисати универзални опсег колективног несвесног у виду типова значења.⁵⁰

У суштини, Леви-Строс, као доследни структуралиста, верује у то да постоје одређени механизми, попут система бинарних опозиција, који су универзални људској врсти, будући да модел диференцијалних односа, као основа митске мисли, када се успостави у систем, омогућује организовање социјума, а затим и прераспodelу значења и садржаја у оквиру његовог функционисања. Дакле, систем и структура су основа митског мишљења које не постоји без њих, док се тај систем накнадно испуњава значењем. На тај начин се обликује модел света, тачније механизми логичке прераспodelе и означавања елемената света у уређени систем, а унос значења је начин да се тај свет испуни и преуреди, пре свега у логичком, а потом и у социјалном, друштвеном и сваком другом смислу. Дакле, модел света и начин додељивања значења одређују дивљу мисао, не и сама значења. Такође, дивља мисао, односно мит, посредује између човека и природе, као и културе; односно, уводи ове категорије у систем мишљења и обликује их кроз систем релација и опозиција.

⁴⁹ Уп. са: „Анализом не појединачних митова, већ самог механизма митског мишљења, Леви-Строс открива дубинске логичке структуре, начин на који се бинарне поруке преносе несвесним путем и читав један систем архаичног облика филозофије несвесног себе. У том смислу њему је и било важно да покаже не само како људи мисле у митовима, већ и да утврди како на плану несвесног процеса митови себе мисле у људима” (Јовановић 2008: 767). Леви-Стросово је становиште према којем се мит може тумачити само митом, и то у оквиру структуре митског система, који представља својеврсно мапирање колективног несвесног архаичног човека. У том смислу, митови *мисле* себе, јер заузимају простор несвесног у човеку, које је засновано на систему, структури, матрицама, бинарним опозицијама, дакле, на целокупном, чак и тоталном, систему који омогућује да митови не само тумаче једни друге, већ и да се репродукују. Када је постављен систем матрица, нови митови могу увек настати. Управо због тога је и састављање граматике митског мишљења посао који се не може привести крају, јер је заснован на систему који је неисцрпан. Могу се разумети одлике и законитости тог система, да би сами механизми митског мишљења били представљени. Међутим, досезање тоталитета митског мишљења је недоступан циљ. Од значаја је и то што мит одређује логичко промишљање, (на шта указују и бинарне опозиције, створени системи и други системски оквири), и управо због тога митско мишљење може указати на одређене моделе рационалног (у традиционалном, унеколико и просветитељском, смислу овог одређења) испољавања човека, будући да је оно уписано у његов логички апарат.

⁵⁰ Уп. са: „Чини нам се да ова запажања оповргавају све теорије које се позивају на ’архетипове’ или ’колективно несвесно’; само облици могу да буду заједнички, али не и садржине. Ако постоје заједничке садржине, разлог за то треба тражити било у објективним својствима извесних природних или вештачких бића, било у њиховом ширењу и позајмљивању, то јест у оба случаја изван духа” (Levi-Stros 1978: 110). Међутим, могуће је да човек може да перцепира садржину, ако је универзално значајна, као условљавајућу за структуру, у смислу да шума – увек као део неке бинарне структуре – у сваком замисливом случају значи опасност. У том смислу, можда је и концепт колективно несвесног и одржив, али само зато што постоји ригидност семантичког потенцијала који се обавезно везује за један појам у бинарном односу.

4. 4. Мит као облик идеолошког говора

Значајни допринос разумевању мита, додуше, удаљен од очекиваних антрополошких, фолклористичких, психоаналитичких или етнолошких гледишта, приложио је Ролан Барт, у познатом тексту „Мит данас”, у којем је извео мит на подручје семиотске анализе, ефектно раскрстивши са традиционалним разумевањем мита, посматрајући га искључиво у контексту савременог друштва.⁵¹ Већ у првој реченици је дефинисао појам: „Шта је мит данас? [...] *мит је говор (parole)*” (Bart 1971: 263). Мит је и „систем општења, порука. [...] мит не може бити објект, појам или идеја; он је начин означавања, форма” (Bart 1971: 263). Пошто, по Барту, мит није одређен предметом, односно садржином коју саопштава, већ сам начином саопштавања садржаја, *све* може бити предмет мита, као што и *све* може бити предмет конвенционално схваћеног говора. Мит као говор подразумева поруку, и због тога, мит се не мора изразити усменим/писаним језиком, већ сваким обликом говора, као што су фотографија, покрет, предмет, реклама и други. Дакле, мит не зависи од медијума, већ само од значења. Због тог значења мит и постоји, и уопште гледано, мит припада семиологији јер она преиспитује значења, односно, мит је, према Барту, превасходно семиолошки систем (в. Bart 1971: 263–265).

Мит је, у Бартовој интерпретацији, средство идеолошке манипулације која искривљује значења у складу са потребом центра моћи из којег проистиче, да би потом та значења утврдила као истинита, као једина могућа. Сам језик Барт назива *језиком-објектом*, а мит *метајезиком*, јер мит користи језик (сваки тип језика) и говори и о њему и њиме (в. Bart 1971: 268–271).⁵² Мит не укида смисао, већ је искривљује, мења, и, у складу са идеолошком тежњом, брише њено *памћење*, али не и *постојање*. Мит модификује памћење, односно садржину смисла, што је чин семиолошке манипулације којом се добија значење које је, у крајњој истанци, нови (или новообликовани) мит. Самим тим, мит је *уграбљени и враћени говор* (в. Bart 1971: 280), али кад се *врати* у простор културе и комуникације тај говор није више исти, већ је измењен. Мит је увек проглас и закључак и, што је од изузетног значаја за његову постојаност, односно, проглас или закључак који не допушта дискусију, већ указује на то да је оно због чега је створен мит – истина која је апсолутна, о којој не треба дискутовати, односно, не треба је доводити у питање.⁵³ Тај говор је интенционалан, и упућен је публици која, у идеално замишљеном случају, не сме да сумња у његово значење (в. Bart 1971: 276–282).

⁵¹ О Бартовој методи семиолошке анализе митова в. више у: Vužinjska, Markovski 2009: 286–291, Чапо 2008: 325–326. Kalve 1976: 27–52.

Бартова семиолошка анализа мита, као и његова проучавања језика и говора, проистичу најпре из његове опомињуће потребе за критиком идеолошких и политичких структура. Један од најпознатијих израза те Бартове спекулативне визуре је позната, и често кривотворена, констатација – *језик никада није невин* (в. више у: Barthes 1970: 16).

⁵² Уп. са: „Сав језик може бити плен мита. Мит је *уграбљени језик*” (в. Bart 1971: 286). Самим тим што језик готово никада не указује на потпун или јасан смисао, он је лак плен мита, који увек може да искриви смисао језика и да злоупотреби језик у складу са идеолошком потребом. Мит обезвређује остатак смисла који пружа језик, истакнувши онај на који претендује. Поезија која представља највећу дисторзију смисла коју језик може пружити, која *мути* језик, која је вишезначна и излази из регулатива конвенционалног језика, тражи суштину, а не чињенице као мит, супротна је, као семиолошки системски оквир, миту: „Поезија има положај супротан ономе који заузима мит: мит је семиолошки систем који би да прерасте у систем чињеница; поезија је семиолошки систем који би да се прерасте у систем чињеница” Bart 1971: 289, в. више у: Bart 1971: 288–290. Међутим, мит може да тенденциозно тумачи и књижевност, стога, Барт указује да се против мита (конвенционалним) језиком готово не може борити, већ само средствима мита и то преко стварања *вештачких митова* (в. више у: Bart 1971: 290–292) где је значење мита узето за форму неког новог мита и искривљено, што није ништа друго до стварање нових митова.

⁵³ Уп. са: „Мит је, дакле, истинит јер је делотворан, а не зато што нам даје чињеничне податке” (Armstrong 2005: 17).

Мит покушава да укаже на то да оно што поручује не претендује да буде део историјског времена или догађаја (које је променљиво и нестабилно), већ природног поретка (ригидног, поузданог, неизменљивог). У овоме је циљ идеолошке манипулације, а мит постаје *крајње оправдани говор* (в. Bart 1971: 284). У том смислу, мит није ни истина ни лаж/неистина, већ се налази између крајности, са елементима и једног и другог. Мит служи да потврди како је одређена порука део *природе*, односно, да управо због тога што се изводи из природног поретка (онаквог какав је био одувек) такву поруку не треба проблематизовати.⁵⁴ Опасност прихватања оваквих митских порука је више него очигледно опасна, јер су интенције мита, односно оно чему мит тежи у свом поостварењу, пројектоване као сегмент природе, натурализоване, односно представљене као део природног поретка који треба нужно прихватити. Коначно, управо због тога што се представља као део природног тока, мит се постулира као фактуалан. У тренутку када мит постане, у свести оних који га баштине, чињеница, престаје да буде мит и постаје истина/смисао – што је и коначни циљ овакве идеолошке манипулативне игре.

Барт указује како буржоаска и малограђанска идеологија (капитализам, потрошачко друштво) прави митове у Француској (и свуда) као средство сопственог опстанка, односно, будући да је такво друштво чињеница историје, покушава себе приказати делом природног поретка који је заснован на вредностима и чињеницама поретка које се не могу довести у питање. Идеологија, у том смислу, увек конструише свет чије постојање тежи да оправда.⁵⁵ То је основна тема и Бартових *Митологија* у којима доказује како је мит једноставно и изузетно ефектно оруђе идеологије. Мит представља идеолошко искривљење историје у природу, и том искривљењу се додељује вредност, непорецивост, и фактуалност.⁵⁶ Свет који мит производи је свет без дубине и тумачења, са диригованим истинама које се представљају као природне и задовољавајуће. Човеку се одузима његово политичко деловање, он не учествује у друштву, осим онако како му је прописано, и сервирано као адекватно. Такав човек не ствара друштво, већ у њему вегетира, убеђен у природност митова који су му додељени.⁵⁷

Дакле, мит је начин устројства света у име идеологије, коју прописује одређена владајућа класа, и идеолошко оруђе којим се гради непроменљив модел света и ускраћују знања и објашњења: „сврха митова је управо заустављање света [...] митови увек и свуда заустављају човека” (Bart 1971: 310). Једини начин да се човек бори против мита је да производи и ствара свет, да га тумачи, да се усмери на смисао, да се побуни против система (в. више у: Bart 1971: 297–305). Ово, готово иконокластичко филозофско разумевање мита, иако има мало суштинске везе са традиционалним, и у овој тези подразумеваним, одређењима мита, ипак је значајно из више разлога. Пре свега, мит заиста представља говор, али пре *discours* него *parole*, јер посредује одређени начин мишљења и представљања који

⁵⁴ Најдрастичнији историјски пример овог механизма је пропаганда нацизма, будући да се суштина нацистичког мита заснивала на искривљењу истине која се потом примењивала на селекцију и евалуацију читавих народа и раса, и којом је обликована њихова судбина. Крајње идеолошко кривотворење истине и неспутана злоупотреба митских механизма у пропагандне сврхе, у случају нацизма, довели су до, у историји дотада незабележених, ужаса.

⁵⁵ Уп. са: „митологија није ништа друго до неки облик идеологије, у начелу првобитан или просто примитиван” (Solar 1988: 10). Под утицајем Бартових идеја, Миливој Солар је у тексту „Идеологија и митологија” развио анализу насловљеног односа, на многим местима ублажујући Бартове децидне ставове (в. Solar 1988: 7–28).

⁵⁶ Уп. са: „Бивајући политички функционализовани, и мит и уметност замиру у својим онтолошким и антрополошким симболичким функцијама” (Петровић 1991: 1406); в. више о политичком или идеолошком кривотворењу мита и уметности, у оквиру шире филозофске анализе дијалектичких блискости мита и уметности у: Петровић 1991: 1402–1410.

⁵⁷ Уп. са: „Неодузимљиво учешће која митолошка енергија има у свему што улази у својеврсни људски прахис – технолошки, друштвени, интелектуални, уметнички, сексуални – рађа стално препорађану жељу да се сама садржина митске свести зачара у речима којима би се могло манипулисати као обичном залихом говора што организује искуство. Нисмо кадри да избегнемо те покушаје; нисмо кадри да се одрекнемо наде да ће наш језик, историјски заробљен превлашћу искуства, бити кадар да их прескочи” (Kolakovski 1989: 167).

припада миту. Једна одсудно значајна особина Бартовог мита важи и за конвенционално схваћени мит. Пре свега, слика света коју представља мит је постављена као непроменљиви образац вредности. Сваки мит тежи монолитности, фиксираности, одељеном и успостављеном систему правила и одређења. У том смислу, мит тежи да се постави као део природног поретка, а не историјског, као од више истанце одобрена вредност која се не преиспитује. Барт истиче да је мит историјски условљен, односно да је самим тим што је изабрано оруђе идеологије, постављен у оквиру историјског тока, а не природе (Хоркхајмер и Адорно су сматрали да је митско мишљење најближе човеково испољавање које га приближава природи, управо јер мит покушава интуитивно објаснити природу). Међутим, на потпуно други начин, поезија је облик говора (*discours*) који такође претендује на универзалност и свевременост. На, кроз парафразу Бартових термина, *органско* припадање природи. Мит, (схваћен у конвенционалним оквирима, као начин мишљења архајског човека), постепено нестаје из духовног хоризонта модерног човека и делује као његов понорни духовни ток, у поезији наилази на плодотворно тле, генетички блиско, у којем може да очува сегмент сопствене првотне семантичке језгровитости и многоликости. У том смислу, мит, тек у уметности, уједно и одустаје од првобитне тежње за запоседањем природе и највише се том достигнућу приближава.⁵⁸

4. 5. Мит као начин представљања

Јелезар Мелетински је сва одређења мита поделио „на две категорије: мит се одређује као фантастична представа о свету, систем фантастичних ликова богова и духова, који управљају светом, или као приповедање, прича о поступцима богова и јунака” (Meletinski 1984: 174). Иако свестан, као унеколико и наслеђивач структуралистичких учења, жанровске постојаности мита, као и тога да се управо преко митова као облика народне приче његов знатни семантички потенцијал прелио у културу, Мелетински је ипак склонији да мит разуме као самостални облик културе којег одликује својствен начин логичног и апстрактног мишљења. Побројивши својства логичког апарата митског мишљења (в. више у: Meletinski 1984: 166–177), руски културолог закључује да се чист облик митског мишљења не може реконструисати у целини, али и то да је само митско мишљење учитано у основицу културе, па да се, самим тим, рецидивни митског мишљења могу пронаћи у многим другим културним и цивилизацијским формама које долазе након (привидне) демитизације човекове културе и свести.⁵⁹ Међутим, изворно митско мишљење има изузетно значајну улогу у развоју не само логичко-апстрактног апарата човекове мисли, већ и других облика културе који су обликовани након што је мит, као доминантни облик мишљења, престао то да буде у оквиру историјског развитка човека:

„Пре свега, митска мисао усредсређена је на такве ’метафизичке’ проблеме као што су тајна рођења и смрти, судбина итд., који су у извесном смислу периферни за науку и у вези с којима чисто логичка објашњења не задовољавају увек људе чак ни у савременом друштву. Тиме се донекле објашњава извесна виталност митологије, те, дакле, и право да се она разматра синхронијски. Уосталом, ту нису посредни толико предмети интересовања колико склоност митологије искључивању необјашњивих

⁵⁸ О могућим поставкама односа између мита и уметности, које се крећу од позиционираности мита као основа или извора сваке уметности, преко могућности да мит и уметност проистичу из истог онтолошког или духовног супстрата, до могућности да су и мит и уметност две аутономне, раздвојене структуре културе, које могу корелирати – в. више у: Петровић 2002: 57–71.

⁵⁹ В. и: „Али то што се митско мишљење не може наћи у хемијски чистом виду само још једном потврђује његову генетску повезаност са раном ’синкретичком’ фазом у историји људске културе и самог мишљења” (Meletinski 1983: 169). Уп. са: „Став о архаичности митског мишљења не укида ни чињеница што се његови елементи као конкретног, представно-чулног мишљења, слабо разлученог од емоционалне сфере, ослоњеног на сакрализоване ’образце’ достојне подражавања, могу открити и у друштвима са веома развијеном цивилизацијом” (Meletinski 1983: 169).

догађаја, нерешених колизија, које излазе ван граница непроменљивог социјалног и космичког поретка. Митологија непрестано саопштава мање разумљиво помоћу разумљивијег, непојмљиво помоћу појмљивог, а нарочито тешко решиво помоћу онога што се лакше може решити. [...] Митологија не само што се не своди на задовољавање радозналости примитивног човека него је њена сазнајност подређена тежњи за хармонизовањем и сређивањем, ослоњена на такав целовит приступ свету који не допушта ни најмање елементе хаотичности, несређености. Претварање хаоса у космос чини основни смисао митологије, при чему космос од самог почетка укључује аксиолошко, етичко становиште” (Meletinski 1983: 171).

Митско мишљење је, дакле, систем који је не само производ логичког апарата примитивног човека, већ и систем који одређује његове социјалне, друштвене и све друге норме:

„Митски симболи функционишу на тај начин како би се човеково лично и социјално понашање и поглед на свет (аксиолошки устројен модел света) узајамно подржавали у оквиру јединственог система. Мит објашњава и санкционише постојећи друштвени и космички поредак схваћен на начин својствен одреденој култури; мит тако објашњава човеку самог њега и свет који га окружује да би одржао тај поредак” (Meletinski 1983: 171–172).

У том смислу, мит је свеобухватан, јер оно што у њему не постоји, односно, није у њему представљено – није од значаја за живот људи који га баштине. Њихово целокупно искуство је фундирано у миту, односно, сво њихово животно искуство које је одређено значајним – значајно је управо због тога што је фундирано у миту:

„У фантастичним митолошким ликовима обилато су се одразиле стварне црте околног света. У том митском одражавању стварности постоји, чак, нарочита ’пуноћа’, јер све колико-толико важне природне и друштвене реалије треба да имају своје корене у миту, да нађу у њему своје изворе, објашњење и потврду, у извесном смислу све оне морају имати свој мит” (Meletinski 1983:172).

Дакле, На основу ставова које је изнео Мелетински може се закључити да митско мишљење представља начин пререструктурирања света, односно, начин на који логички апарат првобитног човека, ограничен у одређеним аспектима, али неочекивано слободан у другим, гради и представља слику света и човека у њему.⁶⁰ Другим речима, митско мишљење постоји због те слике света и човека позиционираним у њему, и представља онтолошко оправдање постојања света и човека.⁶¹ Митско мишљење је, стога, оправдано постојањем човека који га производи и репродукује, ствара и баштини, и обратно – човек мита и свест мита су оправдани самим митом и митским мишљењем. У коначници, целокупни систем митског мишљења је заснован на свеукупној онтолошкој оправданости: „најважнија црта мита, [...], састоји се у свођењу суштине ствари на њихово порекло: објаснити склоп ствари значи испричати како се она правила; описати свет који окружује човека исто је што и причати историју његовог прастварања” (Meletinski 1983: 174).

⁶⁰ Уп. са: „Миф является средством концептуализации мира – того, что находится вокруг человека и в нем самом” (Мелетинский 2000: 24).

(„Мит је средство концептуализације света – онога што се налази око човека, као и у њему самом” – прев. М. Г.).

⁶¹ Уп. са: „говор, мишљење и делање [у миту – М. Г.] још нису раздвојени, и то не само у призивању бога него и у свакодневном говору. Тек касније значење говора и језика одвојиће се од стварности и дела. Мит у основи јесте прича о природи света и ствари, о значају појава и њиховом икону и смислу. Мотиви и теме изворних митских предања нису обична и дневна питања живота, већ најсложенији проблеми и егзистенцијалне априје о пореклу и смислу постојања света и човековом положају у њему” (Лазаревић 2001: 13).

4. 6. Мит као облик памћења и очувања искуства

Иако је Мирча Елијаде мит сагледавао пре свега као историчар религије,⁶² његове студије о миту су вишеструко значајне, посебно анализе светог, сакралног митског времена⁶³ и танатолошке утемељености мита. Управо је и његова дефиниција мита усмерена погледом историчара религиозних идеја:

„мит саопћава једну свету причу; доноси догађај који се збивао у првим временима, у фиктивном времену 'почетка'. [...] мит саопћава како је, захваљујући дјеловању, наднаравних бића, једна стварност достигла постојање, била то цјелокупна стварност, козмос, или само фрагмент: оток, биљна врста, људско понашање или установа. Увијек се ради, дакле, о 'стварању': говори се о томе како је нешто створено, како је почело постојати. *Мит изриче само оно што се стварно догодило, говори о ономе што се у потпуности очитовало* [истакао М. Г.].⁶⁴ [...] Митови [...] разоткривају светост (или једноставно 'над наравитост') њихових [*наднаравних* бића – М. Г.] дјела. [...] митови описују различите, и понекад драматичне изљеве светога (или 'наднаравног') у Свијету. Управо тај налет светости стварно *заснива* свијет и чини га таквим какав је данас. Још више: након посредовања Наднаравних Бића човјек је оно што је данас, смртно, сексуално и културно биће” (Eliade 1970: 9–10).

Два Елијадеова одређења су, са становишта тема које ће бити развијене у овој студији, значајна. Прво се тиче фундираности митског мишљења у основу разумевања човекове смрти:

„митови причају не само о постанку свијета, животиња, биљака и људи, већ и о свим првотним догађајима након којих је човек постао оно што је данас, тј. смртно, сексуално удружено биће, присиљено да ради за живот према одређеним правилима. Ако *Свијет постоји*, ако *човјек постоји*, то је стога што су Наднаравна бића развила стваралачку активност у 'самим почецима'. Други си се догађаји збили након козмогоније и антропогоније и човјек, *онакав какав је данас*, непосредни је резултат тих митских догађаја, јер *су га ти догађаји створили*. Он је смртан, јер се нешто одиграло *in illo tempore*. Да се то није догодило, човјек не би био смртан: могао би постојати неограничено, као камење” (Eliade 1970: 14).⁶⁵

⁶² Према Елијадеу, мит је „чињеница културе” (Eliade 1970: 7), и неопходно га је сагледавати са „религиозно-повјесног стајалишта” (Eliade 1970: 8), да би се разумело његово место у историји религије и, у ширем смислу, историје идеја (в. више у: Eliade 1991: 9–30).

⁶³ Драгослав Срејовић и Александрина Цермановић-Кузмановић, аутори *Речника грчке и римске митологије*, прецизно су указали на то да Елијаде „сматра да је главна функција митологије поништавање профаног, историјског времена и овладавање светим временом – вечношћу. Преко мита, посебно козмогонијског, стиже се на почетак Времена, достиже се Не-Време, и поновно се присуствује заносним догађајима стварања. Тог тренутка престаје постојање у овом свету свакидашњице и човек продире у првобитни свет, који је прожет присутношћу натприродних бића. Митови поништавају световну историју али сами конституишу једну ванвременску примерну историју која одолева свеопштем протицању времена. Из тих разлога мит улива сигурност да нешто постоји на апсолутан начин и јамчи човеку да је оно што намерава учинити већ било учињено. Козмогонијски мит је примеран модел сваке врсте деловања, модел који људима помаже да отклоне сумње у своје подухвате, који им омогућава да постану ствараоци” (Срејовић, Цермановић-Кузманаовић 1987: XXXI, в. и Елијаде 2003: 110–145).

⁶⁴ Уп. са: „мит се сматра једном светом причом, и тиме 'истинитом причом', јер се увијек односи на *стварности*. Козмогонијски мит је 'истинит' јер доказује постојање Свијета, мит о извору смрти исто је тако 'истинит' јер то доказује смртност човјека” (Eliade 1970: 10).

⁶⁵ Уп. са: мит је „готово увек дубоко усађен у искуство смрти и страх од нестанка” (Armstrong 2005: 12; о разумевању смрти и трансценденталног в. више у: Armstrong 2005: 12–15, 37–38).

Друго одређење открива да је митско мишљење заправо систем узуса (религијских веровања, према Елијадеу) који одређује целокупни искуствени обзор примитивног човека.

„Он [човек архајских друштава – М. Г.] у митовима налази моделе примјерене за све његове поступке. Митови га увјеравају да је све што је учинио или мисли учинити, већ било учињено на почетку Времена, *in illo tempore*. Митови, дакле, сачињавају суму корисног знања. Појединачно искуство постаје, и остаје, у потпуности људски живот, значајан и пун одговорности, уколико се надахњује тим збиром већ извршених дјела и већ изражених мисли. Не познавати или заборавити садржај те 'колективне меморије' коју сачињава традиција одговара повратку у 'природно' стање (ванкултурни положај дјетета), 'гријеху' или великој несрећи” (Eliade 1970: 115).

Самим тим, узуси мита нису ништа друго до семантички систем подређен логичком апарату примитивног човека, чија је функција да представи слику света, позицију човека у њему, и целокупни искуствени контекст потребан човеку да би постојао у на тај начин перципираном свету: „Помоћу мита, Свијет се може схватити као савршено организиран, јасан и значајан Козмос” (Eliade 1970: 132).⁶⁶

⁶⁶ За општи преглед Елијадеових погледа на мит в. више у: Segal 2004: 53–60. О митским основама религијске мисли, посебно о настанку мита и ритуала у корелацији са првобитним категоријама светости и трансценденције в. више у: Џемс 1990: 37–39; о генези научне мисли која се бавила односом митског искуства и првобитних религијских представа в. више у: Џемс 1990: 33–59.

5. Мит и култура

5. 1. Мит као основица културе

Мит је у потпуности условљен „*неизбежношћу културе*” (Lotman 1974: 442), самим тим што представља израз појединца и колектива који представља сегмент његовог или њиховог културног испољавања. Недвосмислено је јасно, на основу неколико представљених научних погледа, да мит представља основу културе, да је учитан у зачетке готово свих испољавања човека у њеним оквирима, и да је, самим тим, семантички регистар мита похрањен, и у већој или мањој мери измењен, у тоталитет испољавања културе, као и самога човека.⁶⁷ Дакле, тачно је да мит одређује човека – потребно је проценити удео и значај тог одређења.⁶⁸ Разликују се само теоријски или методолошки оквири: психоаналитичари су разумели мит као интегрални део људске свести преко којег је постао део културе; други, попут Касирера, Мелетинског, Леви-Строса и Елијадеа су сматрали мит археформом или (пра)обликом културе (или одређених форми културе), од чега су посебно Фрај и Мелетински инсистирали на томе да је књижевност обликована на митском фундусу.

Упркос томе што се оваквим виђењима могу приложити методолошке замерке, она, посебно ова потоња, не греше у свом исходишту. Мит представља основицу културе, и као такав је нераскидив њен део, и његово присуство се може указати у сваком њеном облику.⁶⁹ Будући да „култура, у крајњој линији, није ништа друго доизграђени систем вредности” (Петковић 2007: 32), основице ових вредности се могу пронаћи у миту, или у другим културним формама развијених из мита. Међутим, потребно је указати на значај неколико фундаменталних елемената тог односа.

5. 2. Мит као епистемолошка основица (свеукупног) човековог искуства

Ернст Касирер је указао на то да мит као начин мишљења обликује почетни/првотни синкретизам људског духа:

„чињеница да мит у тој целини [човекове културе – М. Г.] за њу има одлучујући значај, открива се кад сагледамо генезу основних облика духовне културе из митске свести. Ниједан од тих облика нема од самог почетка неко самостално бивство и свој властити, јасно разграничен вид; напротив, сваки од њих јавља се пред нама, тако рећи, прерушен и заодевен у било који вид мита. Скоро да и не постоји ниједна област 'објективног духа' код које се не би могло запазити ово стапање, ово конкретно јединство које он првобитно сачињава са митским духом. Творевине уметности и творевине сазнања, садржаји морала, права, језика, технике: сви они указују на исти основни однос. Питање 'порекла језика' нераздвојно је испреплетено са питањем 'порекла мита', оба се могу поставити само заједно и узајамно повезано. Исто тако нас и проблем почетака уметности, почетака писма, почетака права и науке

⁶⁷ Уп са: „Мит је увијек нешто попут основног елемента цјелокупне културе” (Solar: 1988: 91).

⁶⁸ Размишљајући над неколиком значајним промишљањима поводом мита, превасходно над идејама Леви-Строса, Елијадеа и Дирана, Жак Брил указује на одреднице мита – попут неисторичности и универзалности (значења) – указују на то да *суштину мита* треба потражити у *својству човека као врсте*: „Мит би, тако, био усађен у човека или, боље речено, у ону човекову димензију која с његовим културама одржава непрекинут дијалектички однос. Ниједна људска манифестација не би се могла очистити од мита као свог саставног дела. Мит би могао бити нека врста специфичног параметра *Homo Sapiensa*, што наговештава да би своје елементе и модалитете њиховог распоређивања могао извучити из једног универзалног биолошког основа” (Брил 1993: 27).

⁶⁹ Уп. са: „Разумети структуру и улогу митова у традиционалним друштвима [...] не значи само осветлити једну етапу у повјести људске мисли, то такођер значи боље разумети дио наших савременика” (Eliade 1970: 6).

враћа на онај ступањ на коме сви они још остају у непосредном и не разлученом јединству митске свести” (Kasirer 1985b: 8–9).

У миту се, (и тиме он, пре свега, постаје предмет филозофије), „изражава првобитан правац духа, начин самосталног уобличавања свести” (Kasirer 1985b: 17). Управо том теоријском пројекцијом која подразумева да су сва кретања духа морала проистећи из митске мисли, оправдано је и потврђено мишљење да се мит налази у свим формама културе, јер су све, консеквентно, изведене из њега.⁷⁰ Упркос томе, „мит не треба сводити на било који други облик духа, рецимо уметност или језик, (или чинити обратно – М. Г.) јер мит је самостални симболички облик сазнања и, уопште, човекове свести” (Kasirer 1985b: 33). Овај став је превасходно значајан због тога што мит данас, барем у савременој цивилизацији, не рачунајући понеку преосталу примитивну заједницу сакривену у амазонској дунгли или изоловану на неистраженим индонежанским острвима, не постоји у чистом облику, већ само уграђен у друге облике културе, попут идеологије, религије или уметности, где се могу приметити неки елементи првобитног митског мишљења који претрајавају.

Према Касиреру, мит је као симболички облик људског мишљења истакнут јер је први, почетни такав израз човека, и, самим тим, мит представља први облик сазнања, први облик естетског уобличења, првобитни симболички регистар људског рода и првобитни импулс који је водио ка језичком исказивању.⁷¹ Такође, из основних категорија митског мишљења произилазе и почетне концепције времена и простора, први нацрти појма душа, почетни стадијум развијања човековог сопства, првобитно разумевање смрти, и основе религијског мишљења.⁷² Чак и наука дугује миту; Касирер указује да мит и наука имају исте тежње, иако су као облици мишљења дијалектички и аксиолошки обратни. Другим речима, мит је први дијалектички и критички систем човековог мишљења који преводи доживљај природе у област културе – и прва системска духовна тековина цивилизације.⁷³ Самим тим, и митско *мишљење* и митско *искуство* су учитани у све друге облике културе односно човековог мишљења и искуства.

5. 3. Мит у савременом добу

У којој мери је мит присутан у савременом добу и колики је његов утицај – питања су на која су дати опречни одговори. Касирер, који је у другом тому *Филозофије симболичких облика* исписао готово научну похвалу митском мишљењу, истакавши њен круцијалан значај

⁷⁰ Уп. са: „митологија представља 'подлогу и арсенал' раних форми како религије, тако и поезије. [...] Као синкретичка, уз то најстарија идеолошка форма, која доприноси рађању развијенијих и рашчлањенијих идеолошких форми, митологија је у понечему истородна с њима, одакле, пак, нипошто не произлази да се савремена филозофија, политика, уметност, право, па чак и развијене религије, могу свести на митологију, да се могу на неки начин растворити у њој [...]. Напротив, ту се морају узети у обзир квалитативне историјске разлике меду архаичним културама и савременом цивилизацијом, ма какве биле њене противречности” (Meletinski 1983: 166).

⁷¹ Уп. са: „Ма којим развојним путовима кретала једна традиција, ма како различите биле гране које су из ње израстале и које још увек расту и свеједно да ли су оне тежиле ка ирационалним или ка рационалним, ка уметничким или ка научним ставовима и сазнајним формама, оне су првобитно и непрепознатљиво биле укорењене у митској ћелији као једно једино јединство” (Broh 1979: 21).

⁷² Уп. са: „Митологија, као одсечена Орфејева глава, наставља да пева и када је мртва и када је далека. Док је била жива, код народа у којем је била одомаћена, њу не само да су певали као неку врсту музике – њу су и живели. Иако материјална, она је за тај народ, за свог носиоца, била форма изражавања, мишљења и живота” (Jung, Kerenji 2007: 15).

⁷³ Уп. са: „У самом настајању и функционисању митова практичне потребе и циљеви, несумњиво, претежу над спекулативним, а истовремено митологија учвршћује још слабо рашчлањено синкретичко јединство несвесно песничког стваралаштва, првобитне религије и зачетака пренаучних схватања о околном свету. У древним цивилизацијама митологија је била полазна тачка за развитак филозофије и књижевности” (Meletinski 1983: 165). В. и: „најстарија митологија је као неко синкретичко јединство садржала заметке не само религије и најстаријих филозофских схватања (која су, додуше, настала у току савладавања митолошких извора) него и уметности, пре свега – уметности речи” (Meletinski 1983: 9).

за развој људске мисли, ипак је сматрао митско мишљење непожељном појавом у двадесетом веку.⁷⁴ Касирер је био човек науке и логоса, и стога је закључивао, као доследни наследник тенденција просветитељства, да присуство мита у савременом добу представља меру хаоса, нереда, и повратка на регресивне начине човековог испољавања. Научно мишљење, према тој концепцији односа, превазилази све цивилизацијске оквири мита, и стога је враћање миту облик варварства, који се очитује и у томе што митологизовање идеологије, политике и националности резултује регресијом рационалног хуманистичког обзора човека. Касирер је људску мисао разумео кроз борбу логоса и митоса, а сврсисходним истицао савлађивање митоса логосом, у чему је видео правац напредовања људског духа који се не сме довести у питање. Пројављивање митске мисли у одређеним политичким системима, преваходно у нацизму, о којем је храбро писао у освит јачања овог идеолошког и политичког система, сматрао је духовним регресом. Михаило Ђурић је истакао да је Касирер разумео „да мит наставља да живи испод површине других, виших културних творевина и достигнућа, да култури увек прети опасност од оживљавања укроћених и потчињених митских чудовишта” (Ђурић 1972: 16–17).⁷⁵ Међутим, Касирерова просветитељска провенијенција, заснована на идеји о напретку људске мисли и снази логоса, односно науке, спречавала га је да увиди да је митска мисао стваралачка, те да, без обзира на евентуалну анахроност њеног појављивања у савременом добу, може да храни и стваралачке поступке, понајпре у уметности.⁷⁶

Са друге стране, Ролан Барт је децидно тврдио да се снага мита непорециво очитује у модерном друштву. *Митологије* представљају експликацију теоријских ставова изнетих у тексту „Мит данас”. У „Предговору из 1957. године” првопоменуто књиге Барт скреће пажњу на скривену „идеолошку злоупотребу” (Bart 2013: 8) коју проналази у „митовима свакодневног француског живота” (Bart 2013: 8). Управо су *Митологије* понудиле тумачење смисла сакривеног у митовима, насупрот прихватању порука мита: „У свему томе сам, пак, тражио значења” (Bart 2013: 9). Та потрага је начин да се прозре кроз манипулације митског говора, да се свет не конзумира, већ тумачи. Трагањем испод наметнутих значења француски филозоф је откривао смисао који је измицао пред кумирима митског говора. Барт заправо демистификаторски делује према митовима буржујске и малограђанске класе, разобличавајући једну капиталистички и потрошачки условљену слику света, а посредно

⁷⁴ О Касиреровом тумачењу мита в. више у: Petrović 1995: 151–152.

⁷⁵ Уп. са: „Мит је одувек описиван као резултат несвесне делатности и као слободан производ уобразиље. Но овде налазимо мит начињен по плану. Нови политички митови не расту слободно; они нису дивљи плодови преобилне уобразиље. То су вештачки производи које су створили веома веште и лукаве занатлије” (Касирер 1972: 275); в. и: „Наша наука, наше песништво, ликовна уметност и религија само су горња превлака много старијег слоја који се спушта до великих дубина. Морамо увек бити спремни на жестоке сударе који могу да потресу наш културни свет и друштвени ред у самим његовим основама” (Касирер 1972: 288).

Јунг је, попут Касирера, разумео нацизам као политички покрет условљен идеолошком манипулацијом митских представа. Међутим, за разлику од немачког филозофа, који у буђењу митолошког мишљења у двадесетом веку види политички и идеолошки кумир и зло потврђено на примеру јачања фашизма, Јунг је поменуто историјску ситуацију схватио као један од доказа постојаности архетипова, али и њиховог потенцијала да фондирају зло и као индивидуални и као масовни феномен човековог психолошког испољавања (в. Jung 2003: 58).

⁷⁶ Однос према миту се историјски кретао између две наоко супротне, а дубински комплементарне оријентације, демитологизације и ремитологизације: „демитологизација је захтијевала да се мит објашњава као израз спознаје искривљене маштом и немоћи коју разум мора протумачити и надомјестити, а ремитологизација је упозоравала на немоћ разума да спозна коначне истине, па се у неком смислу увијек ваља враћати миту. Прва тако доминира просветитељством, а друга романтизмом” (Солар 2012: 417–418). На овом месту треба напоменути да цитирано исходиште прецизно илуструје два основна смера перцепције митског искуства, која су могла бити активирана у одређеном историјском периоду на основу у њему успостављених доминатних идејних и духовних оквира. Однос између логоса и митоса, односно, најшире постављено – рационалности и ирационалности, мењао се из епохе у епоху, преливајући се ка једном или другом полу. Теодор Адорно и Макс Хоркхајмер су у *Дијалектици просветитељства* указали на то да се свака просветитељска тенденција издиже из мита и, по свом слому, враћа миту. Дијалектичка супростављеност просветитељских тежњи и митског искуства, која резултира цикличким издизањем час снага логоса, час митоса, о чему немачки филозофи исцрпно пишу, од суштинског су значаја за разумевање разлога због којих присуство мита снажније делује у одређеним историјским периодима, док се у другима повлачи (в. више Horkheimer, Adorno 1989: 17–53).

указује не само на присуство мита као политичког говора у савременом свету, него, кроз есејистичке анализе спроведене у *Митологијама*, указује на то да је савремени свет прожет митским значењима којима центри моћи манипулишу.

Мирча Елијаде децидно тврди како су „Неки [...] ’митски поступци’ преживјели све до данас” (Eliade 1970: 163). Те *поступке* открива у облицима масовне комуникације, политичког говора (попут Барта), у стрипу и популарној култури, у крими-романима и белетристици сличног типа (исто чини и Леви-Строс), кроз поступак митизовања јавних личности, кроз митомахију искуствених обзора интелектуалних елита и стварање наратива попут мита о капитализму или мита о успеху (в. Eliade 1970: 163–171).⁷⁷ Међутим, основну везу проналази у спрези мита и књижевности:

„Излажење из времена путем читања – посебно читања романа – јест оно што највише приближава улогу књижевности улози митологије. Вријеме које проживљавамо читајући роман несумњиво није оно које се оживљава у традиционалном друштву, слушајући мит. Али и у једном и у другом случају, човјек излази из повјесног и личног времена и урања у чудесно ванповијесно вријеме” (Eliade 1970: 170).

Елијадеова концепција историјског времена регресивно је усмерена према човековом искуству, у смислу да је човеков духовни обзор лишен низа искустава нужно окончаних у историји, чије су вредности, осим представљене историјским наративом, одузете човеку који их у оквиру сопственог искуства не може аутентично рекреирати. Књижевност, будући да не полаже исту тапију на истинитост као историја, као фикција разара сваки успостављени емпиријски концепт датости и омогућава човеку контакт са минулим или било којим временом и искуством које он лично не може, било временски, било просторно, да дохвати и у њему да учествује:

„У књижевности опажамо, снажније него у осталим умјетностима, револт према повијесном времену, жељу да се приступи другим временским ритмовима, различитим од онога у којем смо приморани да живимо и радимо. Питамо се да ли ће та жеља за надилажењем свог властитог, особног и повијесног времена и урањања у непознато вријеме које је екстатично и имагинарно, бити икада искоријењена. Докле год постоји та жеља, можемо рећи да модеран човјек још увијек чува барем неке остатке ’митолошког понашања’. Трагови таквог митолошког поимања откривају се такођер у жељи да поновно пронађемо жестину с којом смо живјели, или спознали

⁷⁷ У тексту „Божански извори ритуала” Елијаде указује да се упис митског искуства очитује у ритуалним чиновима људи свих историјских епоха, па и оних двадесетог века, и да се у том смислу „Мит [...] накнадно јавља само као *образац*; али је његов садржај архаичан и односи се на сакраменте, то јест на *чине* који претпостављају једну апсолутну, изванљудску реалност” (Елијаде 1986: 17). Ритуалне радње наслеђене из мита су стандардизоване у оквиру религијске праксе, али и у свакодневици човека. Ритуали, као чин свакодневног човековог испољавања, односе се на адресирање одређене више истанце, била она религиозна, митска, или каква друга (рецимо идеолошка, научна, политичка). Подражавање митских ритуалних образаца је основа човековог понашања при учешћу у сваком друштвеном чину, ако се он разуме као основ за комуникацију са вишом истанцом, односно, за пројектовање ка духовном обзору који човек тежи да унесе у сопствено духовно испољавање. Митска ритуална пракса је преживела јер је основ освајања искуства човека који жели да се домогне простора духа у којем се жељено искуство очитује. Од религиозног испољавања, до свакодневног, и, на концу, уметничког, према овој механици односа, само је мали корак. Уметност никако не може да се сведе на ритуал, али може имати ритуалну улогу: и као чин стварања (па и као, у крајњој линији, подражавање божанског, првотног стварања) и као чин освајања искуства које измиче човеку, и то кроз уметнички, естетски чин који може бити схваћен као корелатив више истанце или као поступак приближавања жељеном искуству и његовом освајању. То што су божанства из мита, као носиоци изван људског искуства, замењени уметношћу, простором обликованог естетског искуства које је проводник ка епифанији, то је од мање важности и пре свега је ствар фигуралности поменутих односа, као и културолошке матрице којој припада човек који се уметничким чином исказује и потражује искуство (в. више у: Елијаде 1986: 13–17).

једну ствар *први пут*; да повратимо далеку прошлост, блаженство времена 'почетака' (Eliade 1970: 171).

Већ су поменути и наводи Мелетинског којима је обликован његов недвосмислен став да је мит део и културе и књижевности од историјских почетака човекове духовности све до данас.⁷⁸ Ипак је Леви-Строс, иначе скептичан по питању присутности митског искуства у савремености, истакао одсудну формулацију тог односа. Иако је француски антрополог јасно указивао да постоје директне генетичке и наслеђене везе између примитивне, дивље мисли, и начина мишљења која припадају модерном човеку, и да дивља мисао, у фрагменту, претрајава у садашњости,⁷⁹ и неким њеним културним формама попут музике, ипак је, са правом и доследно, указивао на то да су мит и књижевност (превасходно поезија) два различита типа говора (дискурса).⁸⁰ Међутим, непосредно је пружио научне доказе за њихову непорециву везу у чувеном есеју о Бодлеровим „Мачкама”, написаним у сарадњи са Романом Јакобсоном, којем је Леви-Строс допринео са брижљивом анализом митолошког слоја познате Бодлерове песме.⁸¹ И на другим местима је Леви-Строс ипак ублаживао свој став о присуству митског мишљења у модерним књижевним облицима, као што је развијена упоредба мита и романа у трећем тому *Митологија* (в. Levi-Stros 2008b: 10–11, 118–119).⁸²

⁷⁸ Уп. и: „Стално узајамно деловање књижевности и митова одвија се непосредно, у виду 'претакања' мита у књижевност, и посредно: преко ликовне уметности, ритуала, народних празника, религијских мистерија, а у последњем веку – преко научних концепција митологије, естетских и филозофских учења и фолклористике” (Lotman, Minc 1986: 257). У тексту „Књижевност и митови” Зара Минц, Јуриј Лотман и Јелезар Мелетински су изузетно темељно представили однос мита и књижевности од самих почетака тог односа, све до двадесетог века, при чему је у раду готово лајтмотивски истакнута идеја да је „књижевност током целе своје историје била повезана са митским наслеђем исконског и древног, при чему је тај однос био изложен сталном колебању, али у целини у правцу демитологизације” (Lotman, Minc 1986: 273). О тези Олге Фрејденберг према којој је античку књижевност фундаирао антички фолклор, који је пак настао у дугом процесу секуларизације и демитологизације мита в. више у: Frejdenberg 1987: 17–45.

⁷⁹ Уп. са: „А у нашој цивилизацији, ништа више не подсећа на повремена ходочашћа која аустралијски посвећеници чине под водством својих мудраца светим местима од наше посете са предавањем кућама Гетеа или Виктора Игоа, чији намештај изазива у нама исто толико дубока колико и произвољна узбуђења. [...] није битно то да Ван Гогова постела буде баш она иста за коју је доказано да је он у њој спавао: посетилац очекује само да му она буде показана” (Levi-Stros 1978: 310).

⁸⁰ Упоредивши, у истом тексту, мит и поезију, као облике говора, односно *производе* говора, Леви-Строс указује да су они дијаметрално супротни, будући да је превођење поезије готово немогући посао, док је и најгори превод мита коректан и успешан. Из те аналогije изводи следеће мишљење: „Суштина мита не налази се ни у стилу, ни у облику приповедања, нити у синтакси, већ у *причи* која је испричана у миту. Мит је говор; али говор који ради на веома високом нивоу и где значење успева, ако тако можемо рећи, да се *одлепи* од лингвистичке основе по којој је то значење почело да се креће” (Levi-Stros 1972: 245). О разликама и сличностима мита и поезије као две раздвојене и различите *форме изражавања*, в. више и у: Лосев 2000: 54–65.

⁸¹ Интерпретативни врхунац ове структуралистичке анализе је место на којем је тумачење фигуралних карактеристика мачака постављено у оквиру реверзибилног преламања емпиријских, односно реалистичких и митолошких слика (в. Jakobson 1978: 281–286). Леви-Строс није превише охрабривао покушаје да се рецидиви митског мишљења траже у модерној књижевности, али је, суделовањем у овом есеју, па и експерименту, јасно указао на то да је такав интерпретативни чин оправдан. У случајевима када то књижевни текст захтева – и неопходан. Анализа „Мачака”, без обзира на строгу систематичност структуралистичког поступка, не би допрла до такве интерпретацијске дубине, која мотив мачака поставља на границу између емпиријског и митолошког, заточеништва и слободе, одвојености од људи и њихове огледалске пројекције, свакодневне ситуираности и космолошке пројецтираности – да није, у строгу граматичку и лексичку анализу језичких структура песме, унета и намера да се препознају и она места која пројцирају, како ју је Леви-Строс звао, дивљу мисао, односно елементе митске слике света. Тиме је, без обзира на своје генералне ставове поводом присутности митског мишљења у модерним књижевним текстовима, Леви-Строс несумњиво указао на то да је разумевање језика мита у оквиру књижевног текста неопходно за разумевање самог текста, свакако, ако он то својом семантичком, лексичком и структурном прегнантношћу захтева, односно ако искуствено и семантички захвата све до мита.

⁸² В. и инспиративну анализу Миливоја Солара који у неколиким есејима окупљеним у књизи *Роман и мит: књижевност – идеологија – митологија* развија генетичку везу између мита и романа, са основном идејом да је „Роман [...] рођен из деградације мита, [...] рођен кад је мит изгубио свеопће признање, па је бесмислена изгубљеност у случајностима једини темељ на којем се могу градити покушаји осмишљавања, покушаји који су нужно фикција” (Solar 1988: 70).

Леви-Строс је јасно указивао на постојаност мита тврдећи да митска мисао не само да претрајава у двадесетом веку, већ и да човек може да баштини ту мисао, те да мит ипак има шта да понуди модерном човеку. У закључном сегменту *Митологија*, („*Finale*”), Леви-Строс закључује:

„Треба се помирити са следећим: митови нам не саопштавају ништа што би нас подучило о поретку света, природи реалног, пореклу човека и његовој судбини. Од њих не можемо очекивати никакву метафизичку сусретљивост; они неће притећи у помоћ слабим идеологијама. Насупрот томе, митови нам саопштавају пуно тога о друштвеним заједницама из којих потичу, помажу да се изложе унутрашњи покретачи њиховог функционисања, расветли разлог за постојање веровања, обичаја институција чије уређење се на први поглед чини неразумљивим; коначно и најважније, они омогућавају да се ослободе одређени начини функционисања људског духа, тако константни током векова и опште распрострањени, да се могу сматрати фундаменталним и потражити и у другим друштвима и другим доменима менталног живота за које се и не претпоставља да ти начини у њима учествују, а чија ће природа тако бити расветљена” (Levi-Stros 2011: 696).

Овај напис је био замишљен као одговор на филозофску критику Леви-Стросових проучавања митске мисли и њеног довођења у везу са савременом. Те критике су се могле исцрпети у ставу да мит не саопштава ништа модерном човеку. Леви-Строс је лако и једноставно порекао такве ставове: иако мит управо одговара, као форма људског искуства, на проблемска места као што су поредак света, порекло човека или његова судбина, мит то чини пре свега за човека мита, оног коме је митско мишљење основно. Дакле, индијанцима племена Бороро, и инима, а свакако не, у истом облику, и модерном човеку – али се ипак обраћајући и њему. Леви-Строс је донекле и грешио, тврдећи да, у истим проблемима, искуство мита не може да буде референтно за модерног човека, јер је, као доследни антрополог, доследно истицао генетичку везу митске и савремене мисли везану за друштвене и социолошке норме, унеколико и пренебрегавајући могућност других духовних, па и уметничких, постојаности.

Са друге стране, потпуно је био у праву када је тврдио да се *одређени начини функционисања људског духа* својствени миту могу потражити и пронаћи у другим облицима људске мисли, али управо се уградивши у њих, рецидивни митског искуства, измењеног изворног семантичког потенцијала, опстају у њима, у језику, религији, уметности, па чак и у науци. Мит у изворном облику више не постоји, осим у изолованим заједницама као што је било, у доба Леви-Стросових путовања, племе Бороро. Међутим, мит је уграђен у човеково искуство, и обликује га, што је на многим местима и сам Леви-Строс тврдио.⁸³ Наравно, то више није мит у изворном облику, већ редукован, семантички измењен, ужлебљен у структуре, законитости и матрице других облика мишљења.⁸⁴ На тај начин, ипак, мит и данас, учествује у формирању слике света и човека у њему, што је била свакако његова најзначајнија културна и друштвена улога у древним временима. Митско искуство, будући

⁸³ Уп. са: „Мит је једна од најстаријих и највећих снага у љуској цивилизацији. Он је присно повезан са свим другим људским делатностима – нераздвојив је од језика, песништва, ликовне уметности и од најстаријих историјских идеја. Чак је и наука морала проћи кроз митско доба пре него што је доспела до логичког: алхемија је претходила хемији, астрологија је претходила астрономији” (Kasirer 1972: 53).

⁸⁴ Синтагма *'поткожни' митологизам* (в. Frejdenberg 1987: 17) сасвим прецизно описује како се, по мишљењу Олге Фрајденберг, у свим античким творевинама културе у дубинским слојевима могу препознати обриси мита, што, наравно, није ограничено само на античке културне творевине, већ се може уочити испод површине културне баштине сваког историјског периода, закључно са савременошћу. Са овом синтагмом Фрејденбергове сасвим директно корелира одређење Сретена Петровића, који је оне рецидиве мита који се могу изнаћи у уметничким облицима назвао „суштинским талогом уметности” (в. Петровић 1991: 32).

канонски облик човековог искуства током заиста дугог историјског периода, опстаје, измењено, и у модерним временима, и остаје референтна вредност за људски дух.⁸⁵

Дакле, основни проблем односа мита и савремене (односно сваке која је установљена након повлачења митског мишљења као основног човековог вида разумевања света и своје улоге у њему) културе није да ли је мит интегрисан у њу, него на који начин и у коликој мери, односно, у којој мери је уочљива „разина интеграције митског садржаја” (Брил 1993: 29).⁸⁶ Такође, шта је од мита преостало у култури, и на који начин се одиграло, или се одиграва, „разбуђивање митске свести” (Kolakovski 1989: 20). Будући да се ова теза исцрпљује пре свега односом мита и књижевности, основно питање, које је неопходно расветлити пре анализе подузете у њој јесте природа односа мита и књижевности, односно, потребно је указати на то у чему се све читава упис мита у књижевност, и у каквим се поступцима или језичким, структурним или наративним елементима открива.⁸⁷

⁸⁵ У познатом интервјуу датом Билу Мојерсу, који је готово прерастао у студију названу *Моћ мита*, Џозеф Кембел истиче постојање четири функције мита: *мистичка*, која омогућује „спознају чуда универзума и чудесности нас самих и доживљај страхопоштовања пред том мистеријом” (Kembel, Moјers 2004: 57), а преко ње мит „отвара свет за димензију тајне, за увид у загонетку која лежи испод површине свих појавних облика” (Kembel, Moјers 2004: 57); *космолошка*, која „показује како је обликован универзум” (Kembel, Moјers 2004: 57), али не попут науке, већ попут својеврсне иницијације која омогућава уплив у трансцендентално; *социолошка*, чији је реон „заштита и озакоњење одређеног друштвеног поретка” (Kembel, Moјers 2004: 57); *педагошка*, која (модерном, односно, свакоме који није у потпуности одређен митским искуством) човеку открива начине како да *човечно* проживи *свој људски век* (в. више у: Kembel, Moјers 2004: 57). О многоликим функцијама које мит може обављати у оквиру човекове свести и друштва в. више и у: Petrović 1995: 116–123.

⁸⁶ О процесу дезинтеграције почетних поставки мита у оквиру културе, и његовој интеграцији у друге садржаје, односно, о његовом *распарчавању* и *потискивању* в. више у: Брил 1993: 28–37; уп. и: „мит [нам – М. Г.] стиже само у одломцима, скраћен, распарчан; осим тога, изобличиле су их, накалемиле се на њих, затрпале их пратеће приче које својим загађењем не могу, јасно, надокнадити осиромашење које је последица раздруживања великих изворних јединица чије постојање можемо претпоставити” (Брил 1993: 29).

⁸⁷ На овом месту упућујемо на покушај Миомира Петровића да представи начин на који „савремени уметник поново долази до митског обрасца” (Петровић 2019: 161), на примеру титаномахије, као изабране митске приче, и то у делима која не припадају само књижевности, већ и филму и сликарству. Петровић прати, пре свега, структуралистичке научне обрасце и оне који се ослањају на теорију цитатности, односно, интертекстуалности (в. више у: Петровић 2019: 49–52, 161–175), и указује на одлике митопоетског модела стварања уметничког дела, према којем уметнички „рад [...] сређује хаос и претвара га у космос” (Петровић 2019: 49), при чему се уметник служи митом „због редеофинисања света који их окружује и еманације једног потпуно различитог света” (Петровић 2019: 49).

6. Мит и књижевност

6. 1. Непоречиве генетичке везе

Тежиште проучавања Мелетинског подузетог у *Поетици мита* заправо је детаљно образложење функционалних односа мита и књижевности, као две форме културе, које руски културолог детектује кроз историју књижевности, пратећи промене и развој одређених жанрова, али и идејних основа књижевних епоха:

„Књижевност је генетски повезана с митологијом преко фолклора; нарочито приповедна књижевност [...] преко народне приче и јуначког епа, који су настали дубоко у недрима фолклора [...] драма и донекле лирика [су – М. Г.] првобитно усвајале елементе мита непосредно кроз ритуале, народне светковине, религиозне мистерије” (Meletinski 1983: 283).

Међутим, књижевност, као самосвојна делатност духа, уједно је и баштинила наслеђе мита, и постепено се одвајала од њега, тежећи сопственој изражајној и естетичкој аутономности: „прича, и јуначки еп, као и најстарије врсте позоришта представљају истовремено начин очувања и начин превазилажења митологије” (Meletinski 1983: 283). У том смислу, а на трагу идеја Мелетинског, могуће је замислити историју књижевности написану из угла генетичких веза мита и књижевности преко којих се образлаже осамостаљење књижевности као аутентичне уметничке форме изражавања.

Сам однос мита и књижевности се не обликује ван било тектонских, било суптилних промена у самој култури, и, самим тим, функционише према законима прерасподеле семантичких значења у оквиру размене изражајних потенцијала између свих форми културе: „Тотална семиотичност културе, [...], представља наличје митологизма” (Meletinski 1983: 284). Другим речима, митска симболичност (или, што би био прецизнији термин, семантички регистар мита) недвосмислено је учитана у основицу културе, самим тим, мит, кроз векове, до данашњег дана, претрајава у њеном окриљу. Сви облици културе инхерентно садрже одређене елементе мита, преобликоване у специфичном оквиру облика културе који их је прихватио. Изузетак свакако није књижевност, која је и настала, како Касирер сматра, што чини и Мелетински, као и целокупна уметност, уз директни упис мита. Митска симболичност, која је део семантичког регистра мита, уз митске сижее који су изграђени на симболичкој поставци појмова, постају и заувек остају део књижевности. Присуство мита је, према Мелетинском, истакнуто присутно у историјском развоју књижевности, од почетака па све до ренесансе, када одлучније започиње процес демитологизације.⁸⁸ Мелетински је у *Поетици мита* детаљно приказао наслеђе мита од епохе до епохе, од жанра до жанра, почевши од класичних књижевних епоха, задржавајући се на народној причи, бајци и јуначком епу, античким делима, религиозним списима Средоземља, витешким и васпитним романима, и многим књижевним моделима ренесансе, све до барока, класицизма, романтизма, реализма, закључно са двадесетим веком. Осим што врло недвосмислено доказује да је наслеђе мита присутно у целокупном историјском развоју књижевности, Мелетински указује и на веома значајан моменат у развоју тог односа: у ренесанси и у каснијим епохама присуство мита је непоречиво, мада, у зависности од контекста мање или више уочљиво, али увек уз јачање стваралачког односа према митском наслеђу. Условно речено, од ренесансе па надаље (што је директни рефлекс преиспитивања мита подузетог у грчкој антици), однос према митском наслеђу се од подражавалачког односа креће ка стваралачком и преиспитујућем, а сам мит, или елементи митског мишљења, интензивније су

⁸⁸ Мирча Елијаде је вишевековни процес уклањања или повлачења митских елемената из књижевности, али и из свеукупног испољавања културе, назвао „дугим процесом лаицизирања” (Елијаде 1981: 38).

подређени одређеним књижевним приступима или ванкњижевним тенденцијама, попут естетизовања, идеолошког уплива, критике, ироније, хумора, рефлексije и других. Семантичка прегнантност, или оно што је Мелетински назвао симболичношћу мита се мења, понекад и драстично, али не нестаје из књижевног (свакако и духовног) видокруга човека, већ траје, измењена у мери приступа и односа епохе или појединца (што се увек преплиће) према миту. У том смислу, не може се наслутити коначни раскид односа мита и књижевности: „Рекао бих да докле год 'коришћење' митологије [...] остаје свугдашње и опште својство књижевности, топлина мита још није сасвим ишчилела” (Meletinski 1983: 284). У ширем смислу, ово свакако важи и за свеукупни однос мита и човекове духовности.

6. 2. Мит као наличје књижевности

Нортроп Фрај, најконцизније пишући о миту не у својим капиталним и познатим студијама, већ у есеју „Мит, приповедачка књижевност и померање”, указује на то да су митови „инхерентно књижевни по својој структури” (Fraј 1991: 52), односно, да је мит „увек био, и јесте, интегрални део књижевности” (Fraј 1991: 36). Мит може постати семантичко или структурно својство књижевности, која је, као начин представљања, свеобухватнија и чији су представљачки потенцијали dostatнији, те зато може да употребљава и елементе мита. Књижевност инкорпорира у себе мит, захваљујући узајамним генетичким везама – Фрај, у том смислу, мит посматра као облик *вербалног* испољавања, који припада сфери књижевности. Међутим, мит није једноставно сегмент целокупне књижевности, већ „представља матрицу књижевности, којој се велика поезија увек враћа” (Fraј 1991: 53). Према томе, „књижевност [је – М. Г.] реконструисана митологија, чији структурни принципи потичу из мита” (Fraј 1991: 60), односно, „у свом сложенем оквиру исто што и митологија у једноставнијем” (Fraј 1991: 60).⁸⁹ Наравно, Фрај не одређује мит једноставном потком на основу које су књижевна дела обликована, као што „никад не пада у грубу грешку да су књижевна дела директно изведена из митова” (Herman Sekulić 1991: 9). Канадски теоретичар књижевности мит разуме као облик људског искуства, који није свеобухватан као књижевност, већ „дефинише религиозна уверења једног друштва, његове историјске традиције и космолошка размишљања” (Herman Sekulić 1991: 9). Тенденција тако схваћеног мита је да изрази целокупни искуствени регистар човека, или онолики искуствени регистар који је одређен потребним и довољним за човеково разумевање универзума (в. више у: Фрај 1985: 57–64, 74–81).⁹⁰ Дакле, Фрај сматра да се мит уграђује, уједно са сопственим средствима и принципима, у књижевност: „митологија се у свим културама неосетно утапа у књижевност, или стапа са њом” (Фрај 1985: 52).⁹¹ Кроз тај генетички, чак и еволутивни процес „структурални принципи митологије [самим тим, и мита – М. Г.] постају структурални принципи књижевности” (Herman Sekulić 1991: 9).⁹² Једно од најзначајнијих Фрајевих запажања у том правцу тиче се откривања порекла жанровских конвенција, односно одлика које конституишу сваки жанр као књижевноисторијски облик, које

⁸⁹ У овом цитату се могу приметити и интерпретативно најважније и најплодотворније исходиште архетипске критике (када се књижевност упореди са митом, откривају се структурне, мотивске, семантичке и друге особине саме књижевности) и њено методолошки најслабије место (инсистирање на поменутом односу књижевност своди на низ изведених и развијених митских структура, мотива и семантичких оквира, што изводи анализу на меру једномерног приступа).

⁹⁰ В. и: „Свака развијена митологија тежи да се заокружи, да прикаже цео један универзум у којем 'богови' представљају целокупност природе у хуманизованом облику, и, истовремено, у перспективи показују порекло човека, његову судбину, границе његових моћи и ширину његових нада и жеља” (Fraј 1991: 51).

⁹¹ Уп. са: „Мит у Фрајевој схеми може постојати самостално, као прост *образац* [истакао М. Г.], може се уклопити, или претопити у сложенију књижевну форму; може бити само *подређена структура* [истакао М. Г.] у оквиру једне сложене књижевне структуре” (Herman Sekulić 1991: 9).

⁹² Уп. са: књижевност „представља интегралан и неминован део развоја мита” (Фрај 1985: 61), а „митске структуре настављају да дају облик метафорама и реторици познијих типова структура” (Фрај 1985: 62).

проналази у миту. Управо због тога, Фрај је сматрао да се митска структура конвенција може открити у основу самих књижевних жанрова, и у том смислу, мит је представио наджанровском основном наративних облика књижевности, односно, основицом жанровских модела књижевности.

Кроз своје студије и написе о миту, Фрај указује на једну изузетно значајну чињеницу: мит је унет у основе литерарног уметничког испољавања, и као такав, иако је изгубљен у свом изворном облику, наставља своје постојање у оквиру од стране књижевности преузетих митских конвенција, измењених у различитим облицима књижевне артикулације. Мит је, дакле, увек био и још увек јесте изузетно важан елемент књижевности који се константно мења и прилагођава. Другим речима, мит је наличје књижевности, и у њу уграђује своје структурне, семантичке и симболичке елементе, и понекад је довољно загребати испод површине да се његове контуре препознају, и даље присутне, понекад ригидно очуване, али чешће измењене готово до непрепознатљивости. Митско искуство упорно претрајава у књижевности, измењено, али никада поништено или нестало. Такође, управо због тога што књижевност у својој основици има уписан мит, који функционише као „пра-предак сваког приповедног израза, ако не и људског предања уопште” (Broh 1979: 194), њена самосвојност је досегнута колико самим освајањем мита, толико и одвајањем од њега.⁹³

6. 3. Песник између архајског човека и гностика

На овом месту треба размотрити Елијадеову веома подстицајну упоредбу архаичног човека одређеног митским искуством и гностика (в. више у: Eliade 1970: 121–123). Митски човек се искуствено спушта у време постања путем ритуала да би га потврдио, и прихватио искуство које му мит (поново) открива – истину о свету и човеку.⁹⁴ Гностици такође трагају за првотним (митским) временом не би ли спознали драму која се у том времену десила и суштински одредила човека (в. више у: Јонас 1986: 19–20, 22–23; Lakarijer 2001: 15–16, 30–31) – они истину (*gnosis, спасоносно знање*)⁹⁵ коју пронађу за разлику од архајских људи мита, или религиозних, не прихватају, тачније не прихватају последице те истине. Гностици, што је основа њихових разнородних начела, сматрају да грех (или било који резултат првотног чина почињеног у дубини времена) не припада њима, него неком другом (в. више у: Јонас 1986: 24). Гностик, у сусрету са првобитном истином човековог настанка за којом опсесивно трага, одбацује консеквенце божијег чина или древног човека које одређују његову позицију у свету (в. више у: Lakarijer 2001: 20–22); човек мита је без поговора

⁹³ Идеје представљене у овом потпоглављу студије, као и на другим местима на којима се пројављују књижевнотеоријски ставови Нортропа Фраја о миту поближе су представљени у Гавриловић 2021. О Фрајевом разумевању мита и другим становиштима архетипске школе проучавања мита в. више и у: Petrović 1995: 34–35.

⁹⁴ Уп. са: „Митологија поставља темељ. Она у ствари не одговара на питање ’зашто’, већ на питање ’откуд’. [...] Није неоправдано уопштавање ако се каже да митологија приповеда о изворима или барем о ономе што је изворно. [...] Где филозоф покушава да се пробије кроз појавни свет како би нам рекао шта ’заправо јесте’, ту се ’казивач митова’ повлачи у праискон да би нам испричао шта ’је заправо било’. За њега је праисконство исто што и аутентичност. [...] Митологија поставља темељ тиме што се казивач митова својим доживљавајућим приповедањем враћа у праисконска времена” (Jung, Kerenji 2007: 18–19). Повратак праискону, призивање и, у времену, поновно обликовање праисконског времена, искуства, односно, сама еманација изворног искуства – основна је духовна тежња сваког човека мита, односно, његова је потреба да своје бивствовање заснује у оквиру обновљеног праисконског искуства, које је уједно и слика света, и модел космоса, и модел човека у њему, и сушта одредница човековог изворног искуства.

Уп. и: „Када у непрегледном и опасном положају тражимо Аријаднину нит која ће нас извести из лавиринта, окрећемо се изворима.

Из извора можемо извирати у двојаком смислу. Можемо умаћи из њега или само долазити из њега и зато му не измицати. Не ослобађати га се и окретати му се да бисмо докучили шта смо изгубили. Тако је извор или почетак који смо оставили за собом или почетак који непрестано почиње.

Приповести о извору су митови” (Zafranski 2005: 15).

⁹⁵ Уп. са: „знање о томе ко смо били и шта смо постали; где смо били и где смо бачени; куда хитамо, а одакле смо избављени; шта је рођење а шта васкрсење” (Jonas 1986: 24); в. и: „Гноза [...] човеку враћа његово истинско рођење, укида његову генетску и умну незрелост” (Lakarijer 2001: 31).

прихвата. Због тога је гностик биће побуне и реинвенције (в. више у: Jonas 1986: 25), а човек мита биће аподиктичности и синтезе. Оба траже истину, али се потпуно разилазе у начину како је баштине односно разбаштињују – гностик одбацује слику света коју првотно време поставља, човек мита је прихвата и обнавља. На размеђи децидног одбацивања и прихватања, налази се песник. Свакако, мислимо на оног песника који свој израз обликује свесно или несвесно активирајући митско искуство.

Песници се враћају првотним временима, тражећи првобитна искуства, а почесто, ако не и најчешће, то чине кроз мит. Тиме враћају нешто од њихове истине у садашњост, али та чежња за првобитним искуством подразумева и покушај да се продре у њега, али и сазнање да се тражено искуство тек у фрагменту истине може дохватити. Мит не припада изворно песнику као бићу историје, већ неком другом, односно, човеку архајске прошлости – и то је оно што песник разуме. Међутим, песника не престаје да привлачи првотно време, иако схвата и да му оно не припада и да не може достићи првотно искуство, већ само појмити у одразу, или блеску, и покушати да изрази.

За разлику од гностика који одваја од митског искуства, не прихватајући премисе митског света, и ипак упорно тражећи сазнање сакривено у дубини митског искуства, и за разлику од човека мита што све чини управо супротно – песник је тек постављен пред митско искуство. Одвојен је од изворног мита, не може да хода митским светом, иако га упорно тражи; не може ни да појми митско искуство, осим да назре његове обресе. Песниково једино духовно оруђе којим може да проникне у првотно време је епифанија – као проникнуће песничког духа у стварност лишену времена и историје које омогућава кретање све до првобитног искуства. Епифанија је, у том смислу, крајњи домет песничког духа и једина могућност досезања (али барем наслућивања) првобитног времена и истине.⁹⁶

Међутим, песник је можда условљен потрагом за првобитним искуством, али није условљен потребом да га прихвати или одбаци. Он је двоструко слободан, јер, попут гностика, може та искуства одбаци, или их, попут човека мита, прихватити, а оба чина – и одбацивање и прихватање – чиновни су херменеутике, тумачења. Оно што песника дефинитивно одређује није обавезујућа потрага за знањем, већ жељени сусрет са њим, као и оно што песник са њим чини. Између два екстрема – потребе да апсолутно одбаци или прихвати истину – песник је увек између, јер се никада не приклања једном од та два пола. Поезија је крајњи израз спекулативног духа и стога је позиција песника другачија: он песмом исказује истину овог света кроз тумачење. Због тога и не постоји поезија која у потпуности одбацује или прихвата митску истину, митску слику света и начин мишљења, већ само она која је тумачи, приближавајући се једном или другом полу. Због тога човек мита и гностик представљају граничне аксиоматске вредности поезије, простор између полова у којем се изражава песник, и простор у који смешта епифанијом досегнуту истину и изразом обликовану. Песник може у истој мери бити биће апотеозе истине и сумње у њу. У оним сегментима тезе у којима будемо анализирали понирање у митско искуство српских песника послератног модернизма, настојаћемо да докажемо и пуну релевантност ове идеје.

6. 4. Уметник/песник пред слободом, а између мита и историје

У тексту „Митови и историја” Елијаде је изнео неколико подстицајних идеја везаних за однос историје, мита и појма човекове слободе. Елијаде је указао на то да постоји суштинска разлика између човека мита и човека историје. Одрекавши се историје, човек мита целокупну појавност, духовност и искуство поставља у простор природе, односно природног склада. Кроз ритуале дохвата свевременост догађаја и искустава које баштини, и обнављајући их управо ритуалима, као и првобитно време у којима су се десили, он обнавља и свеукупно време, и чиновне, и самог себе, односно своју заједницу, учествујући тако у

⁹⁶ Уп. са: „Поезија није ништа ако није откривење” (Давичо 1969: 32).

првотном стварању, и, према Елијадеу, освајајући слободу.⁹⁷ Историјски човек заснива своје искуство на дијахронији, прихватајући неминовни проток историјског времена и непоновљивост искуства. Проблем се очитује у томе што изузетно мали број људи обликује историјско време и искуства у њему, самим тим и ствара у оквиру историјског времена, док већина само са стране посматра, без могућности да ствара, већ само да егзистира. Другим речима, човек мита симулира првобитно стварање, учествује у њему и на тај начин досеже слободу, док човек историје, управо прихватањем непоновљивости искуства, осуђује себе на егзистенцију условљену туђим стварањем, која га лишава слободе. У овој поставци односа, могућност стварања је очито израз човекове слободе. Елијаде је тврдио да се „архички човек” може сматрати „стваралачкијим од модерног човека” (Eliade 1972: 275), јер сваки пут када учествује у ритуалу, он учествује у космолошком обнављању, заправо поновљеном космолошком стварању, у највећем стваралачком опсегу.⁹⁸ То је и облик слободе, по Елијадеу, и облик апсолутног стварања, јер тиме човек мита учествује у стварању времена у којем постоји – тај чин претпоставља стварање човека у равни са богом, а то је, што Елијаде јасно потцртава, нешто што је, као и слободу, историјски човек готово потпуно изгубио (в. више у: Eliade 1972: 272–276).⁹⁹

На трагу овог Елијадеовог става, исти проблем можемо применити на промишљање о положају уметника и уметничког стварања у односу на слободу и време. Сваки уметник свакако ствара у историји, у одређеном временском, културолошком, грађанском, политичком и идеолошком контексту. Његово дело се самерава са курентним делима и са онима пре, по већ устаљеним принципима историје уметности и историје идеја. Такође, оно се увек посматра постављено у временски и друштвени контекст у коме је настало. Ипак, и дан данас, кад хоћемо да некога означимо великим уметником, кажемо да је *надишао своје време*, и контекст у који је постављен, да је својим делом приказао оно што је универзално, одређену вредност која је значајна и стална за човека, независно од времена у којем је дело настало, и времена у којем се читалац среће са њим. Управо тражење и досезање те универзалне разине сваког уметника поставља у митску ситуацију. Тражећи суштинску вредност, он се окреће ономе што је, у временском смислу, непроменљиво, односно трага за вредностима које ће увек бити од значаја за човека, у било којем ступњу његовог духовног (па и дијахроног, историјског) развитка, а свакако и на самим његовим почецима. Уметник, ако је заиста велики, излази из историје, и тек на тај начин осваја слободу. Тек чином пробијања оквира историје стварањем, велика уметност се може створити, и потврдити великом за сваког човека у сваком времену. Самим тим, уметничко стварање, слично раној филозофији која је трагала за онтолошким коренима митологије, за закопаним првобитним смислом човековог постојања, усмерено је ка суштинским људским вредностима, и исцрпљује се у покушају да се те вредности искажу.¹⁰⁰

⁹⁷ О односу мита и ритуала, о њиховим поетизацијама и наративизацијама и религијским улогама митских прича и обреда, као и о односу мита и институције култа, појма магије и жртвеног чина, као и улоге храма и жртвеника в. више у: Петровић 1999: 15–36.

⁹⁸ Уп. са: „Учесници постају савременици митског догађаја. Другим речима, они ’излазе’ из свог историјског Времена – то јест, из Времена које сачињава скуп профаних, личних и међуличних догађаја – и пребацују се у примордијално Време, које је увек исто, које припада вечности. Религиозни човек се повремено обре у митском и Светом Времену, нађе поново *изворно Време*, оно које не ’тече’ јер не учествује у профаном временском трајању, а сачињено је од *вечне садашњости* која се може бескрајно понављати” (Елијаде 2003: 125).

⁹⁹ Елијаде је пропустио да примети да је слобода конципирана стварањем митског архичког човека ипак једнолична и условљена; једнолична јер подразумева обнову увек истог света и истог човека, а условљена самом ригидношћу митског система, који не дозвољава дубинске алтернатије почетног модела, већ евентуално фигуралне. Другим речима, митски човек је био *слободан* да стално ствара један једини облик света и човека, заправо, да их, и самог себе, својим чином изнова и изнова идентично рекреира. Једино религијски елемент, *веровање*, за архаичног човека, лишава овај чин обнављања механичких симулацијских одредби.

¹⁰⁰ Развој филозофске мисли античке Грчке, а посебно њене спекулативне природе, управо је био инициран делимичним, а потом и потпуним напуштањем митског мишљења. Фридрих Ниче је, у једном касном спису, представио тај тренутак у којем се античка грчка мисао одваја од мита, и када се – ван њега као тоталног

Човек митске матрице је свакако у потпуности био усмерен ка вредностима које је одредио фиксним и непроменљивим и *универзалним*. У том смислу, исказујући се ван историје, и трагајући за константним естетским, духовним, идејним и хуманистичким вредностима, уметник је близак митском човеку. Међутим, човек се мења, духовно развија кроз историју, те ни саме вредности, и у фигуралном смислу, а свакако и у самој својој суштини или капацитету, не могу довека бити окамењене, већ се мења и само разумевање вредности. Према томе, уметник, иако одређен културним и цивилизацијским духом времена у којем ствара, двоструко је, у најсрећнијим случајевима, слободан. Прво, да се, као и митски човек, ослободи историје и ствара, тражећи универзалне вредности. Друго, да не буде лимитиран узусом вредности које је било која митска или историјска свест одредила фиксном и непорецивом. Уметничко дело тек посредно указује на вредности као пример или експликацију, оно их превасходно еманира. Дакле, уметник је ближи митској него историјској визури, управо због тога што његово стварање призива стварање митског човека, које је, усмеравајући се ка ритуалном обнављању архетипских чинова, било усмерено на првотно, на суштински вредно, на изворно, на оно што је у свој својој суштини дубински највише припада човеку – мисао која га човеком и одређује – и која се потврђује у сваком времену и свакој генерацији. Изворне се вредности, наравно, не налазе лако; епифанија је једини, али не увек и сигурни, начин приласка таквим искуствима.

Ипак, уметник се одваја од митске визуре, јер његово дело није само обнављање и понављање вечних вредности, већ је и њихова реинвенција и реинтерпретација, као и потврђивање. У том смислу, уметник је опет двоструко слободан, јер је и изван времена, па чак је, у срећним случајевима, и изнад вредности – може да их тумачи, одбацује, оснажује, дограђује. Будући да у овом случају, када говоримо о чистом стварању, нема утилитарног или идеолошког слоја, (односно, стваралац је превазишао историју, стога нису присутни ни они односи према вредностима које бисмо могли одредити манипулативним или ништећим, попут идеолошке аутоцензуре и других истосмерних улива у текст) – тада су уметнику преостале су три искуствене разине. Прва је онтолошка, будући да уметник својим чином оправдава хуманистички хоризонт и сопственог постојања (и постојања човека уопште) и чина стварања, као и постојање човека као бића које може да крочи ван времена, и створи вредности које су такође ван времена, универзалне. Друга је вредносна, и директно се тиче прокинућа у основе човековог хуманистичког постаментa – и учествовања у перципирању оних вредности које се налазе у основи људског духа, и у њиховом обликовању и исказивању, као и њиховом потврђивању кроз преобликовање. Трећа разина је естетска, уметничка, област лепоте и ружноће, која представља први степен спуштања уметничког дела заснованог на универзалним хуманистичким вредностима у историју, у обликовање. Након тога долази све остало, дело се контекстуализује у историју, постаје њен део, али је и побеђује, јер је, на основу митске заглданости на којој је настала, и уметничке слободе која је надилази, и епифанијске снаге да дух ствараоца трансцедентира сваки емпиријски контекст попут времена, и приђе изворним вредностима људског духа, то дело је већ савладало историју, те ће се у свакој новој генерацији објавити као носилац универзалног људског искуства, и тиме ће и у новом историјском времену бити *живо*. Другим речима, тек у уметности, а понајвише у књижевности као највећем простору слободе људског духа, мит побеђује време, дијахронију и историју. Иако се мит уграђује у све друштвене форме човека, и у свима постаје део историје, тек у уметности, коначно, за свагда, осваја ону безвременост и вечност, на коју је претендовао у својем настајању и постојању. Због тога је једино у уметности, пре свега књижевности, мит, иако преобликован можда и до непрепознатљивости, и даље онтолошки оправдан, и остварен, дакле, у књижевности мит живи обновљен.

епистемолошког и сазнајног апарата, и ван слике света коју опцртава – указује неизвесност, онтолошка, културна и метафизичка: „Све се одиграва на позадини мита. На његовој безграничној несигурности и валовитости. Чезне се за нечим сигурнијим” (Ниће 1984: 97). Филозофија је била један од одговора на новонастало стање.

7. Покушај синтезе

7. 1. Митско искуство и поезија

На трагу до сада представљених теоријских промишљања о миту, нећемо се децидно одлучити за једну методу уз помоћ које ћемо детектовати наслеђено искуство мита у одабраном песничком корпусу, већ ћемо користити ону која нам, у датој анализи, највише помаже да проникнемо у однос мита и поетског текста. Намера нам је била да пажљиво приђемо елементима мита препознатим у поезији, ослоњени на поуздано, или барем не сасвим непоудано, методолошко тле, и да се усмеримо само на оне интерпретативне ситуације у којима би се само *препознавање* учинило сврховитим за даљу анализу песничког текста, имајући при том на уму строгу опомену Нортропа Фраја: „само некомпетентни покушавају да сведу песму на мит, или да је изједначе са њим” (Fraј 1991: 157).¹⁰¹ Такође, опсег у којем ћемо тражити у поезију учитано митско искуство поделили смо у три категорије:

– *Мотив*. Овај слој поезије за наше проучавање није од превасходног значаја. Мит и митологија су увек, због изразите тематске и мотивске прегнантности, били уточиште песника.¹⁰² Мотивска присутност која сигнализира присуство мита често не указује да је значајан уплив митског дубинског искуства и досегнут у тој песми. Поезија је одувек била стециште митских утвара и ликова – и то што се у ткиву неке песме налазе, рецимо, неколике медузе или горгоне често указује да присуство тих митских ликова представља само фигуралну разраду песме, превасходно декор који не сигнализира темељнију заснованост у архетипским представама и структурним механизмима мита, односно узусима према којима функционише митска представа универзума. Такви мотиви су често елементи стила и естетизације, а и једно и друго никада нису били готово ни од каквог значаја за мит, већ само за књижевност. Такође, на многим местима рабљени митски мотиви постају реквизит песникове намере да превазиђе временску раван, да повеже неколико удаљених дијахронијских тренутака.¹⁰³ У том смислу, митски мотиви често функционишу као културолошки, историјски, па и идејни контекст, готово утилитарно, у смислу песничког поступка, употребљени са намером да потврде идејну раван песме, односно, митски ликови или догађаји се у оваквим случајевима разумеју као мотивски елемент песме који се позива на традицијски канал што утврђује историозофску основу песме. Историјско виђење света је,

¹⁰¹ На уму имамо и упозорење Жилбера Дирана: „сваки напор за превођење мита – као и сваки напор да се пређе од семантике ка семиологији – јест напор осиромашења” (Durand 1991: 303).

¹⁰² Дистинкција између термина *митолошки* и *митски* изводи се из самих дистинкција термина из којих су те две речи изведене. *Митолошки* је изведено из митологије, која подразумева скуп митова, схваћених као приче које припада једном колективу, те стога овај појам пре свега означава у књижевности преузети мотивски, тематски и наративни регистар. Одреднице *мит* и *митски* су шире конципирани и односе се на обликотворне узусе, логичке и апстрактне апарате пре којем функционише митско мишљење, и, у најширој истанци, на митско мишљење као израз културе. Ако неко књижевно дело инкорпорира у себе, рецимо, ситуацију у којој је Зевс обљубио Данају у обличју златне кише, сам наратив, догађајност те описане у миту епизоде и његови ликови биће митолошка грађа употребљена у том замишљеном књижевном делу, док ће митски механизми који откривају уранско божанство које обљубљује териоморфно, односно, спајање два космичка ентитета, припадати митском слоју, односно представљати елементе митске слике света створене митским мишљењем као свеукупном епистемолошком структуром која инклинира космолошку визију света и човекове позиције у њему.

¹⁰³ Поступак при којем се значења изворног мита мењају уградњом у други уметнички облик, према Роберту Гревсу, можемо означити као *иконотропију*. Гревс је овим термином обележио случајеве у којима би „митограф случајно или намерно погрешно протумачио свету слику или драмски ритуал” (Grevs 1987: 32), подређујући претпостављени изворни митски садржај диктату сопствене интервенције, била она научно, идеолошки или на какав другачији начин мотивисана. Уз напомену да поетско исказивање једноставно не подразумева могућност погрешног *тумачења*, већ једино стваралачког, истичемо да се овакав однос према миту готово увек може приметити у песничком тексту који евоцира митско искуство.

на шта смо и указали, у опречном односу према митском, делимично и према песничком, и стога су нам такви митски мотиви од мањег значаја. Ипак, она места где мотив преузет из митског градива представља знак да се у тој песми може пронаћи обликотворни однос према митском наслеђу биће доследно тумачена, јер каткад управо таква места упућују на активирање митопејског песничког говора.

– *Архетип*. У поезији се често могу уочити ликови или догађаји обликовани према приметним рецидивима архетипских представа. Присуство архетипских вредности у ткиву песме сигнализира снажнији пробој митског искуства, и, условно речено, може се приметити на оним местима где песници покушавају да се ослободе дијахроничких или историјских стега, који њихово певање, и, што је од истог значаја, оно о чему певају, везује за потрагу за универзалним вредностима које се не потврђују у историјском времену, већ управо ван њега, на изванисторијском, универзалном плану. Ликови, предмети, помови и догађаји у које су учитане архетипске вредности имају тенденцију да условљавају, условно речено, сижејни, или догађајни оквир песме, самим тим структуру појавности и догађајности те песме. Стога архетипски мотиви не само да учестало најављују у песми присутне структурне елементе митског искуства, већ директно учествују у њиховом обликовању, јер су израз фиксних узуса структурног митског мишљења. Због тога архетипске представе могу, што се врло често и лако дешава, бити смештене и у следећу категорију (*структура*) према којој изналазимо митско искуство у поетском тексту. Међутим, у поезији су догађаји или ликови засновани на архетипској фигуралности веома често издвојени из претпостављене структуре која подразумева монолитне и чврсте односе мита. Самим тим, њихова функција тада није да сугерише митску основу света, већ да продуби ону идејну основу за коју је песник одабрао. То се догађа пре свега када је у немитски контекст положен лик или догађај са архетипским потенцијалом, било да он проистиче из његових особина, или из размера ситуације у коју је постављен. Тада архетипски потенцијал учитаних митских типова усмерава разарање логичких или духовних оквира света у којем су они постављени. Због тога и издвајамо архетипске митске рецидиве од структурних; архетипска присутност у песми је често попут минус поступка, употребљена ради фигуралне измене у правцу или детронизације или реафирмације неког квалитативно од мита различитог искуства, и удаљеног слике света засноване на њему.

– *Структура*. Појава било ког структурног механизма мита у поезији доследно указује на то да је моделовање света у тој песми, без обзира на могући афирмативни или негаторски, односно разобличујући смер, остварено уз подразумеване структурне узусе мита и законитости према којима је митски универзум обликован. Такви остаци узуса митског мишљења, зазивајући основе логичког и апстрактног апарата који обликују митски универзум, представљају елементе фиксних митских модела који су несумњиво део митског мишљења. Могу се приметити кроз у песми представљене и тумачене концепције заједнице, модела времена, система просторних односа, обликовања живота и смрти, позиционирања чина или иницијације, потребе за епифанијским искуством или онтолошким оправдањем, као и кроз друге значајне узусе митског мишљења, који као структурни обрасци обликују системску структуру митског мишљења. Рецидиви такве структуре мита се могу приметити у поетском тексту најчешће када указују да је у том тексту подузето дијахрониско спуштање низ традицију, до мита, схваћеног као традиционални оквир. Без поменутих митских узуса није могао да буде могућ ни мит, у дубини времена у којем је био баштињен, а камоли слика света својствена миту и призвана у поетски текст. Ово је одређујуће за сваки књижевни текст који призива митско искуство, без обзира да ли припада античкој или каквој другој старини, или тренутној савремености, јер сваки песнички чин је ипак чин аутохтоне уметничке праксе, и није подузет, осим у ретким случајевима када је то намера ствараоца, да би потврдио митску слику света.

Дакле, тражећи мотивска преузимања, архетипска обликовања и структурне механизме мита у поезији изабраних песника, тумачићемо начин на који је митско искуство у њиховим опусима обликовано, и, што је од већег значаја, због какве поетичке или идејне резонантности је дозвано у књижевни текст. Свакако, нећемо издвајати мотиве од архетипа, као ни потоње од структуре при самој анализи, осим ако то тумачени материјал изричито не захтева.¹⁰⁴

7. 2. Митопоетско искуство

Будући да су на почетку студије дефинисани термини *мит*, *митско мишљење* и, као најзначајнији појам, *митско искуство* додатно одређени одредбама *мотив*, *архетип* и *структура*, потребно је зауставити се још једном код значења појма *митско искуство*. Овим термином смо означили рецидиве изворног митског мишљења који су пренети у друге облике испољавања културе, и који су логиком другог културног оквира преобликовани, и то кроз процес инкорпорирања елемената митског искуства који проводе стварност митског човека преко савремености историјског човека до свевремености, односно општости. На овом месту желимо да понудимо проширење таквог одређења, подесније теми студије, и односу митског и поетског искуства. У таквом плодотворном споју, митско искуство које се очитује у поезији, *митопоетско искуство*, бисмо одредили као искуство које се у поезији указује као у великој мери непосредовано културом, односно културним и цивилизацијским наносима који припадају искуству, знању и осећању историјског човека. Такво искуство се перцепира као *изворно* искуство одређене појаве, феномена или механизма које се указује као *откровење*. Видети очима први пут, видети свет новопронађеним очима, видети одређену појаву први пут у њеном изворном облику, у њеној нутрини и кроз њену непатворену представљеност очишћену од сваког цивилизацијског и уопште, дотадашњег, преживљеног човековог искуства, видети очима детета или лудака, видети изворну симболичку и семантичку пуноћу појма и перципирати то као откровење/епифанију – то је *једини* услов митопоетске оптике. Кретање ка митском искуству у поезији је кретање ка првотним и изворним вредностима појмова, појава, света и човека у њему. Свакако, првотне вредности су можда и изгубљене за доживљај модерног човека (или било којег човека који припада дијахронијском, историјском трајању и обликован је, културно и цивилизацијски, њиме), али сам доживљај те првотности није изгубљен, већ може бити досегнут кроз поезију. Кретање ка архетипским сликама, ка представама колективног несвесног један је од облика кретања ка овако описаном (мито)поетском искуству. Такво поетско искуство је посредовано као откровење, односно, као епифанија, јер подразумева скидање цивилизацијске и историјске копрене са очију онога који појаву перцепира по први пут у њеној изворној вредности. Самим тим, категорија времена се релативизује, осим у њеним крајним тачкама. Митопоетском визуром појава се из савремености, односно, тренутачности препознаје као чињеница свевремености. Најпростијим, и помало кривотвореним филозофским језиком речено: не препознаје се опште у појединачном или изводи из њега, нити је тај поступак обратан у смеру, нити се појединачно и опште огледају једно у другом, већ се митопоетским погледом препознају и опште и поједнично уједно стопљени у јединствену вредност те појаве. Митски поглед на свет претпоставља синхроност свевремености и сваког појединачног тренутка. Поезија ту синхроност препознаје у појавама и управо због тога, оне се, тако препознате и исказане митопоетским говором, указују као откровења, први пут, у својој пуноћи, обликована у језику и свести. Митопоетски говор препознаје оне вредности

¹⁰⁴ Уп. са: „митско се у поезији објављује и препознаје на више планова. Најпре се исказује језиком, структурираним као несвесно које се и испољава својим сликовитом језиком задржавајући дистанцу према појмовном и блискост митском. На плану садржаја, може се препознати као евокација познатих митских и митолошких представа и симбола, док аспект структуре и организације уметничког текста утврђује митско као чинилац архетипског, дубинског слоја значења. Сваки од наведених чинилаца постоји и засебно и зависно од песника долази до изражаја” (Јовановић 2018: 17).

које су постојане у сваком, митском, историјском, савременом, савременом, било ком тренутку, самим тим, препознаје вредности које су архетипске, поновљиве и обновљиве, дакле, вечне.

7. 3. *Mythopoeia*

Поезију у којој се примећује значајан упис митског искуства, у оној мери у којој уплив митског искуства обликује слику света и позицију човека у тој поезији, називамо, у зависности од тога да ли се песникова интенција креће ка представљању или реинтерпретацији:

– *Митопеја*. Поезија у којој је реактуелизовањем митског искуства оно призвано у време које му не припада, односно поезија која обнавља понешто од изворног митског мишљења у историјском времену.¹⁰⁵ (Поред три поменуте категорије – мотив, архетип, структура – које, свака у свом опсегу, и могу указати на трагање за митопејским говором, постоји и четврта категорија потраге за њим, која се обликује на нивоу песничке употребе самог језика, али и стилских средстава.)

– *Метамитопеја*. Поезија која не само да призива мит у савременост, већ га и тумачи и експлицитно вреднује.¹⁰⁶

Разлике су условљене интенцијом песника. Ова два типа певања не раздвајамо вредносно, јер – иако митопеја подразумева делатније, *пунује*, кретање ка изворном митском искуству које је почесто ван песничке намере или стратегије – оба условљавају реактуелизацију митског искуства, и оба су значајна за наше проучавање. Оба се, условно речено, крећу истим смером, и почесто су у тој мери испреплетена да се не могу један од другог одвојити. Међутим, постоје јасне разлике, макар у оквиру стваралачке интенције, између митопоетског/митопејског певања и метапоетског/метамитопејског песничког говора о миту. Понуђени термини имају своју употребну вредност, мада ограничену, и при анализи других књижевних родова.

7. 4. Оправданост поступка

Основна слабост архетипске критике очитовала се у доследној анализи заснованој на упорном тражењу митских представа у књижевном делу. За Фраја и његове следбенике то је био поступак чија се сврсисходност није доводила у питање, јер је проистекла из става да мит представља језгро архетипских представа и односа из којег се развила књижевност. Основни недостатак митске критике засноване на трагу Леви-Стросових учења је у стриктном изналагању структурних елемента митског мишљења у структури других

¹⁰⁵ Термин митопеја се користи у неколико значења, од којих је најпревалентније оно које је Џон Р. Р. Толкин, тридесетих година прошлог века, увео у своје стварање (у поеми названој управо „*Mythopoeia*”), а са успехом његових прозних дела, и у популарну културу, према коме митопеја (или *myth-making*) представља тенденцију стварања фиктивне митологије (фиктивне у смислу новостворене за одређено књижевно дело, или други медијум), и, у одређеним случајевима, означава и сам жанр тематски обликован око интегрисања новостворене или традиционалне митологије у оквире књижевног (или каквог другог) уметничког дела.

В. више: „*MYTHOPOEIA*”, *Tolkien Gateway*, <https://tolkiengateway.net/wiki/Mythopoeia> (приступљено 25. 7. 2021).

¹⁰⁶ Присуство ироније у сусрету са митом је оно што, готово по правилу, одређује метамитопеје двадесетог века, при чему би Џојсов *Уликс* можда био најочигледнији пример. Неопходно је и указати на то да тек уз присуство ироније, или каквог другог детронизујућег поступка, блиског иронији, а упућеног ка разобличавању одређеног идејног контекста – ревалоризација митског искуства готово да не може ни да се оствари, те стога иронија није искључиво усмерена ка разобличавању митског искуства, већ и ка ревитализацији одређених његових духовних компоненти. Метамитопеја не постоји без сумње, без преиспитивања, док то ипак не мора да важи, у најсрећнијим случајевима, за митопеју.

културних облика, па и књижевних дела. У том смислу, структуралистички метод није дозвољавао да се било који оквир културе посматра ван надређујућих структурних оквира, те је и књижевност постављена у тај систем реверзибилних и условљавајућих веза. Основна слабост Бартове семиолошке анализе митова је била управо у томе што је мит посматрала искључиво као говор који идеологија кривотвори, односно обликује у циљу потврђивања свог постојања као неодвојивог елемента свеукупног природног поретка, што се потврђивало у свим оквирима културе које идеологија настоји да контролише, па и у сфери уметности. Недостатке можемо пронаћи и свакој другом аналитичком приступу миту поменутом у овој студији; на овом месту смо истакли само, у контексту двадесетог века, три најутицајнија метода.

Књижевност се, као аутономни простор културе и човекове духовности, опире таквим поступцима, и, без обзира на генетичке, и изузетно блиске везе са митом, мит не треба упорно проналазити у сваком књижевном тексту, чак и ако се прихвати теза да не постоји књижевни текст у којем није присутан митски слој, било да је одраз архетипске представе или структуре митског мишљења. Митско искуство треба тражити и тумачити у књижевном тексту само онда када се испостави да је такво тумачење фундаментално значајно за разумевање естетских, поетичких и идејних исходишта одређеног дела. При том је потребна, свакако, изузетна обазривост, јер, будући да се мит на многе начине уграђује у књижевност, неопходно је пажљиво одредити да ли је уписано искуство мита одсудно значајно за само уметничко остварење одређеног књижевног дела. Лако се може преценити значај митског искуства у оквиру анализе, и на тај начин се удаљити од, за разумевање тог дела, делотворнијих интерпретативних фокуса. Петар Цацић, као можда и најдоследнији Фрајев следбеник у српској науци о књижевности, тумачио је *Проклету авлију* као обраду једног од најстаријих митских наратива – сукоб два брата – што је у његовој анализи назначило потребу да се Андрићев роман тумачи као експликација митског сужеа.¹⁰⁷ Присуство митског искуства у књижевном делу треба тумачити када се истиче као једна од могућих интерпретативних линија, и то само онда када књижевно дело, или одређени опус, период или епоха то својим односом према миту захтевају.

Најделатнији пример оваквог поступка пружа аутор који миту није, барем директно, посветио значајнији сегмент својих истраживања – Михаил Бахтин, посебно у студији *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе* у којој, мада

¹⁰⁷ Цацић директно указује на то да Андрићево чувено дело тумачи под окриљем *архетипске имагинације*, „која види појединачан предмет као нагвештај једне више општости” (Цацић 1975б: 9), у коме се „постојеће огледа у оном што је постојало” (Цацић 1975б: 9), а „прошлост превазилази временску локализацију и досеже пламтећу тачку универзалности у којој се спајају тренутак и трајност” (Цацић 1975б: 9). Иако овом Андрићевом делу својствене карактеристике приповедања не дозвољавају Цацићу да у потпуности преузме оптику архетипске критике, он ипак изводи чврсту везу Андрићевог типа приповедања и приповедања својственог прозним народним жанровима, указујући на генетичку везу Андрићевог приповедања са митским казивањем. Пратећи Андрићев упут, Цацић анализира *Проклету авлију* као древну причу о два брата (в. више у: Цацић 1975б: 41–52), правећи низ екскурса не би ли указао на неке архетипске фигуралности које примећује у обликовању Андрићевих икова (Ћамил као архетипска приказа на рубу реалног и сневаног, Ћамил као христолика фигура, демијуршка представа Карађоза, Хаимово екстатично шаманско исказивање). Борба два брата јесте фиксни митски суже, међутим, на многим местима овог гласовитог романа, митско искуство се јасније обзнањује него у оквиру препознате древне матрице архетипског братског односа (или других архетипских контура примећених у ликовима овог дела). Цацић је, усмерен на архетипске представе, овом важном студијом указао и на највеће досеге архетипске критике (позиционираност односа опште и појединачног у анализи архетипских представа и њених фигуралних прозних деривата), али и на њене најзначајније недостатке (пренебрегавање искуства које није одређено директним архетипским уписом, немогућност анализе да се отме мандату архетипске анализе, спутавање других теоријских аналитичких смерова који функционишу ван окриља архетипске критике). На тај начин, у Цацићевој анализи одређени проблеми остају поменути или тек покренути, попут модела цикличности који обликује појавност Андрићевог дела, или попут низа митских приповедачких узуса, примећених, али, у оквирима шире архетипске анализе, недовољно анализираних. На концу, оваква анализа спутава и друге херменеутичке методе, можда и сасвим удаљене од архетипске критике, али чија се оптика може више интерпретативних резултата донети при сусрету са књижевним делом.

интерпретативни фокус није усмерен ка миту, директно указује на то да је митско мишљење уграђено у народну културу средњег века и ренесансе, те да се у том руху и оваплотило у Раблеовом делу. Бахтин је указао на читав низ значајних поетичких одредница средњовековног и ренесансног духа који сведоче о уграђености митске слике света у њега: значај ритуалног смеха у оквиру система митова, као претече смехотворне културе средњег века и ренесансе; веза сваког, па и средњовековног *празничког живота* са „древним многобожачким празницима аграрног типа” (Bahtin 1978: 15); заснованост општеномског карневалског духа на идејном споју духовног и телесног препорода; идеја привременог потпуног препорода човека, самим тим и целокупног друштва која указује да је заснованост карневалске културе и смеховне културе средњег века и ренесансе на древној митској матрици, у генетичком смислу, директна; дозивање другачијег типа времена, (космичког, уз биолошко и историјско) које управо омогућује сам препород (в. више у: Bahtin 1978: 11–33).

„Човек као да се поново рађао за нове, чисто људске односе” (Bahtin 1978: 17) – идеја човековог препорода фокус касне средњовековне и, посебно, хуманистичке ренесансне оптике помера од интелектуалног ка духовном плану и управо подразумева митску обновљивост ритуалног времена, односно, учешће човека у рекреирању (поновном стварању) митског времена, самим тим и у поновном обнављању човека. Такво виђење света постаје једна од основа *гротескног реализма* (в. више у: Bahtin 1978: 33–64), и уграђено је у основе културе и епохе и књижевних дела које тај културни и духовни хоризонт представљају.¹⁰⁸

Бахтинов поступак упућује на то да се мит може тумачити као облик културног искуства које одређује неко књижевно дело једино када одсудно утиче на његово остварење, односно, само онда када мит у значајној мери доприноси уметничком, идејном и духовном обзору које то дело чини поетички независним од мита и поетички оствареним у своје време, у оквиру епохе којој интегрално, поетички и духовно, припада и коју, у повратној спрези, одређује својим постојањем и остварењем. Тек тада је упис мита у књижевност од значаја, будући да то дело не може, у пуном поетичком спектру, да постоји без тог односа, док се, истовремено, стваралачки поставља према наслеђу мита, конституишући се на основу генетичке зависности од његових структурних узуса, и освојене независности у односу према њима. У том смислу, упутно је говорити о односу одређеног књижевног дела и мита само када оно стваралачки реконфигурише митско искуство, и на тај начин се успоставља као дело које је гласник епохе. Када се тај плодотворни моменат споја уочи, оправдано је говорити о значају искуства мита у оквиру књижевног дела и са том идејом у основи методолошког поступка је ова студија писана. Намера нам је да, имајући у виду претходно написано, укажемо да је улога митског искуства у конституисању поетичког обзора послератног песничког модернизма суштински интерпретативни проблем који ову поезију одређује и на поетичком и на плану дијахроног развоја српске поезије. Другим речима, сматрамо да је искуство мита једно од конститутивних поетичких стубова поезије изразитих представника српског послератног модернизма.

¹⁰⁸ Уп са: „Посебан теоријски значај има рад М. М. Бахтина о Раблеу који је показао да кључ за схватање многих књижевних дела касног средњег века и препорода представља народна карневалска култура, народно шаливо стваралаштво, повезано са старим аграрним ритуалима и празницима” (Lotman, Minc 1986: 274); в. и: „М. М. Бахтин је, тако, анализом ’карневалске културе’ доказао фолклорно-ритуално-митолошке изворе Раблеова стваралаштва и, шире, књижевности позног века и ренесансе” (Meletinski 1983: 149, в. више у: Meletinski 1983: 146–150).

ВРЕМЕ

културноисторијски контекст

1. Судбина мита у XX веку

Истакли смо Касирерову концепцију сталног агона између сила митоса и логоса које обликују човеково мишљење, као и његово поимање културе, према којем, у дијахронијском тренутку у којем кумулативна снага логоса испољена кроз супремацију рационализма, науке и логике ослаби, мит постаје значајније присутан у друштву и утиче на све његове форме и структуре. Рационализам, као тековина филозофског промишљања која врхуни са просветитељским тенденцијама, и као идеја о логосу као свеукупном духовном ослоњу човека, није концепт који је монолитан, нити стабилан. Са владавином логоса, долази до неминовног осипања оних оквира духовности који нису засновани на његовој неупитној супремацији или су тек делом засновани у разуму, а своје изворе црпе из мита, религије, идеологије, уметности, књижевности, које свакако не морају имати, а почесто и немају основицу у логосу. Када духовност друштва ослаби (пре свега, говоримо о историјским менама у духовности западноевропског човека), што се, без обзира на вишевековни развој просветитељских идеја, а затим и филозофије и науке засноване на њима, и десило западном свету у освит двадесетог века, указују се последице владавине рација науштрб других духовних оквира, и то кроз јачање форми културе које су засноване на митском мишљењу, или црпе одређену духовну енергију из њега. Тај процес је, на почетку двадесетог века, довео готово до слома западноевропске духовности засноване на позитивистичким и рационалистичким концептима.¹⁰⁹ Преформирани су културни и друштвени образци кроз свеопшти културни и друштвени потрес, на историјском плану означен Првим светским ратом и кризом капиталистичког система производње, а на књижевном, модернизмом (како је конципиран у англофоној теоријској мисли) и авангардом. У тренутку када европска ослоњеност на логос и рационализам долази до свог коначног прибежишта, концепт западног човека, осмишљен на основи разума, просветитељства и успона науке, урушио се, јер је сам рат унеколико и разорио уврежене филозофске концепције света, друштва и човека, а свакако указао да утемељеност рационалистичко-просветитељске парадигме ипак није стабилно фундирана. Рационализам, као облик духовности, поражен је (у том тренутку), или барем озбиљно уздрман, а свеукупна духовност западног човека је морала да пронађе нови израз и нове духовне оквире, (односно да поново открије старе). У хуманистици тај процес се очитује кроз нова тумачења човека и цивилизације, у радовима Фридриха Ничеа, Анри Бергсона, Емила Диркема, Лисјена Леви-Брила, Џ. Џ. Фрејзера, Бронислава Малиновског, Сигмунда Фројда, К. Г. Јунга и других, а у уметности у модернизму и авангарди. Нове перспективе, али и нови израз су били неопходни да би се пронашао начин којим ће исказати нови доживљај света и човека. Такође, духовна свест европског човека морала је да нађе и темеље, дубље и стаменије, у традицијском смислу, него што су постулати просветитељства и рационализма, чије је ослабљење, на свом привидном концу почетком двадесетог века, довело до темељног преиспитивања човекове хуманистичке мисли, и, са Првим светским ратом, до потпуног потреса њених основа. Многи су традицијски путеви активирани или поново изнађени у књижевности и филозофији тога доба – један од најзначајнијих свакако је мит. Само на простору српске авангарде, и узевши само поезију за оквир, примери су очигледни: Растко Петровић, Момчило Настасијевић, Милош Црњански, надреалисти, Раде Драинац.

¹⁰⁹ О нестабилној историјској слици касног XIX и самог почетка XX века, о кризи тадашњег капиталистичког друштва и његових типова производње, о превирањима у друштвеним наукама и духовним хоризонтима, о кризи империјалистичких система, о револуционим тенденцијама, о револту против нормираних хуманистичких и друштвених вредности, о покушају да се прекине однос према истакнутим традицијским вредностима и другим разлозима који су довели до кризе западноевропске духовности која је, како у иностраним, тако и домаћим оквирима, кулминирала Првим светским ратом, в. више у: Вучковић 2001: 5–38. О реактивним облицима ангажоване и, пре свега, естетске побуне против друштвених и културних оквира који су довели до кризе в. више у: Marino 1998: 7–37.

Митско искуство, у облику у којем се уграђује у књижевност, па у свеукупност културе – ако се од многих дефиниција културе одлучимо за ону коју нуди Тери Иглтон, баштинећи Елиотове ставове, према чему култура подразумева „читав начин живота” (Iglton 2017: 11) – у суштини, духовно је искуство. Као такво оно није аксиолошки негативно постављено према просветитељским идејама, владавини логоса, науци; може се чак и изводити и проналазити у њима, и може функционисати као њихова одређена допуна. Са друге стране, поменуте релације су доследно негативне (или су то барем биле у освит двадесетог века) према митском искуству, санкционишући га са намером да га седу на дозвољену меру. Ипак, митско искуство није укинато ни просветитељском ни рационалистичком парадигмом, већ је постављено у понорну позицију, уз могућност да се открије на местима на којима логос довољно ослаби. Европска, али и српска поезија предромантизма и романтизма јасно сведоче о томе. Чим се, на обзору двадесетог века, распрнула слика света изграђена на основама рационализма, човек је посегао за дубљим и стабилнијим традицијским, искуственим и духовним просторима – где га је чекао мит. Уопште, од авангарде на овамо, како у западноевропској култури (и свим оним културним просторима, попут америчког, који су засновани на њој), тако ни у југословенском и српском, митско искуство никада није поново, у толикој мери као у време рационалистичке интелектуалне превласти, потиснуто, већ је остало један од стубова западне, а свакако и светске културе. У том, смислу, довољно је поменути Томаса Мана, Џејмса Џојса, Франца Кафку, Хермана Хесеа, Хорхеа Луиса Борхеса, Габријела Гарсију Маркеса, Михаила Булгакова, Харолда Пинтера, да би присуство мита било примећено у магистралном току светске књижевности.¹¹⁰

Тек је авангарда, према неким мишљењима, први тренутак у дијахронијском књижевноисторијском развоју српске књижевности када је она у еволутивном ходу досегла европском, а и то можда накратко.¹¹¹ Међутим, тај сусрет, изазван духовним превирањима изазваним нестабилним односом сила логоса и митоса на почетку века, и Првим светским ратом, као и огромним недаћама који је он изазвао у српском друштву, и изменама које је условио у српској култури, па и књижевности, донео је – уместо бледих пратиоца француског парнаса, и понекад смерних, понекад смелих наслућивања симболистичких рефлекса, преваходно произишлих преко књижевних утицаја из Русије и Француске, и прозног реалистичког ракурса – и суверену објаву авангардне мисли и израза. То, наравно, не значи да су рецидиви реалистичке или парнасовско-симболистичке поетике нестали; само су превазиђени, у поетичком смислу постали су анахрони, али је, свакако и даље је уз ослонац на те поетике писано. Са друге стране, авангардни израз је, између осталог, често потраживао ослонац у могућностима митског сагледавања света, као изабраног традицијског оквира. Међутим, без обзира на то што је митско мишљење свакако у одређеној мери присутно у српској (и свакој) књижевности одувек, његов статус у класицизму, предромантизму, романтизму, реализму и модерни је условљен пре свега односом тих стилских формација према традицији: мит је претпостављен као фиксно поетичко место,

¹¹⁰ Уп. са: „Мит је пресудно обележио књижевност модерних времена. [...] Ако су романтичари призивали мит, одбачен од просвећеног разума XVIII века, у име интуиције и ирационалног, модерни писци су реактуализовали мит интелектом и под утицајем нових сазнања етнологије, психологије и филозофије. Мит је протумачен не само као симболички језик и складиште архетипова индивидуалног и колективног понашања, већ и као својеврсна наука, логика, мисао, способна да рашчлањава, разврстава и уопштава сазнања, као и да устројава и усмерава односе између појединаца, друштвене заједнице и природе. Тако је мит добио положај претече уметности, науке и идеологије” (Петров 1983: 162). В. и: „Модерни писци су учили и налице мита: мит је ужас постојања уздизао до закона циклличног понављања и човекову подређеност природном реду и разноврсним недовољно хуманим социјалним порецима приказивао као вечиту” (Јовановић 1983: 162).

¹¹¹ У српској науци о књижевности није постигнут консензус по овом питању. Мишљењу да је српска књижевност развојно сустигла европску са појављивањем авангардних поетика (чиме се заправо не истиче ништа друго до синхроност европских авангарди које су се све морале, због условљености историјског контекста, појавити у освит и након Првог светског рата), супростављена је идеја да се то десило већ са епохом реализма, што је касније потврдило и дело Иве Андрића.

готово поетички и формативни, у књижевноисторијском смислу, клише. У том смислу, рецимо, однос према миту у класицизму (кроз однос према античким узорима) или романтизму (кроз супремацију индивидуалности и инспирације, односно слободе духа) у свакој је националној књижевности очекиван, и у фигуралном смислу готово исти, одређен духовним хоризонтом епохе, односно поетичким ограничењима одређене стилске формације. Тек са авангардом ослобађа се простор да мит постане легитимно подручје аутентичног песничког изражавања, да трагање за митским искуством постане готово поетички говор и потраживана обликовност песничког језика, а не системски, подређени узус епохе, обликован ширим опсегом формата одређеног правца.

Тек у авангарди се појављују тенденције слободнијег третмана митског искуства, при чему мит постаје и тражени традицијски оквир, али и, што је од већег значаја, дубинско искуство којем прилазе песници покушавајући да пронађу свој израз и тежећи да искажу ослабљеног човека свога времена и дезинтегрисани свет. Авангарда је дозволила својим уметницима да се удаље најдаље што је могуће од стамених поетичких узуса, те је креативни однос према целокупном традиционалном поетичком апарату промењен, почевши од самог језика. Та промена је захватила и однос према миту, и коначно дозволила да уплив песничког говора у митско искуство постане плодотворни спој у којем је, барем привидно, дубинско препознавање и поетско обликовање онога што човек и свет означавају било неспутано у мери у којој је могло да тражи оне истине о свету и човеку које су одрживе и у садашњости и свакидашњости. Такав плодотворни спој поезије, језика и мита је први пут у развоју српске поезије остварен у авангарди. Свакако, и сама авангарда је одређена духом времена, те се кроз њен креативни и химерични садржај сличне аналогije као у претходним епохама примећују, што се тиче и готово свих поетичких и поетских апарата, па и универзалног односа према миту. Најдоследнији пример је поезија надреализма, где је однос према миту спутан наметима и програмима те пеничке школе, односно надреалистичком фиксираношћу на сан и аутоматско писање, при чему понирање ка митском искуству постаје само експликација тих поетичких налога. Стога није ни чудно што су српски надреалистички песници најдубље пришли митском искуству управо када су се ослободили од ових поетичких команди, као што су и своје најбоље песничке текстове дали управо онда када су их напуштали или надилазили. На местима где се децидно удаљују од програмских одредница, ближи су миту.

Са друге стране, креативна химеричност авангарде је резултовала многобројним потрагама за изразом, од којих су неке, попут оних Момчила Настасијевића и Растка Петровића, понекад славodobно захватиле у митско искуство и оствариле, сагласно својим поетичким тежњама, могућност да се искуству мита прилази стваралачки, ван оквира песничке школе или правца, и тек у саодносу са личним поетичким трагањима. Самим тим, авангарда је била прва победа мита у српској поезији двадесетог века, можда и најзначајнија. Та победа подразумева могућност да се однос према миту обликује ван спутавајућих механизма обликовања духа који одређују епоху, мада свакако не увек и ван духовног хоризонта епохе. То достигнуће унутар српског песничког израза ће, како ће се показати, бити од великог значаја за конституисање поетичког обзора поезије послератног модернизма.

Модернистичка поезија се формирала непосредно након Другог светског рата, који представља други највећи потрес у духовности српског народа у прошлом веку. Парадигме су, током трајања и по његовом окончању, биле промењене – националне, друштвене, класне, политичке, идеолошке, монархијско/партијске, уметничке – а свакупни однос према свету и човековој позицији у њему је измењен устоличавањем комунистичке идеологије, која је за неко време била једини акредитовани простор духовности, једини допуштен. Остали су били санкционисани или јасно подређени и моделовани утилитарним налогом. Тај потрес је био довољно значајан да је морао наћи израза у књижевности и уметности, као и у свим другим облицима културе. Књижевност заснована на духовности коју предлаже партијски систем није у Срба уродила знатнијим уметничким плодовима, пре свега због тога што „Оно

што је корисно за политику, није корисно и за уметност” (Bošković 1981: 63), осим понекад, као контекстуална обланда у коју су спуштене општељудске, архетипске приче. Управо су дела попут „Стојанке, мајке кнежопољке” Скендера Куленовића, *Песме Оскара Давича и Лелејске горе* Михаила Лалића, која се тек због тематике могу сврстати у партијску књижевност, значајна књижевна дела управо зато што су одређена упливом модернистичке оптике, а не због тога што попуњавају тражене тематске и идеолошке оквири. Српска књижевност није кренула идеолошки одобреним путем, није то ни могла, јер тај пут је био утилитарно одређен, идеолошки условљен, најчешће бесплодан. Такође, из низа историјских и културолошких разлога, ни српска духовност није могла даље тим путем. Већ готово одмах по успостављању комунистичког система појавили се песници који основе свог израза (на супрот уздрманој духовности коју владајућа партија покушава да усмери ка пожељној парадигматској поетици) заснивају на неким другим традицијском основама. При том, искуство авангарде је временски позиционирано сасвим близу, није избледело, а почесто се камуфлира у поетичке гротескне спојеве које формира уз поетичку доктрину соцреализма. Међутим, чисто искуство авангарде, потреба да се о човеку и свету говори ван оквира срушене духовности човека двадесетог века, потреба да се човек и свет опевају у чистијем виду, у оквирима духовности које су истрајале од човекових духовних почетака, и оквирима који рачунају на универзалност, свевременост и архетипску вредност човекових поступака, емоција и мисли – та потреба је захтевала да песници модернизма темељније захвате у традицију. Они су то и учинили, охрабрени искуством авангарде, и пронашли многе неистражене хоризонте српске, словенске и европске традиције, а на концу, (или на почетку), и мит. Васко Попа и Миодраг Павловић су били почетни носиоци тог таласа. Значај њиховог окретања ка миту је очигледан када се погледа даљи развој српске поезије. Не само да су најистакнутији њени гласови у другој половини XX века, у мањој или већој мери, певали у окриљу мита или подразумевајући његову близину и могућност да се митско искуство активира као нормативни образац нестајућег људског трага на овом свету, односно, као гарант (не)стабилности његовог искуства (Бранко В. Радичевић, Бранко Миљковић, Иван В. Лалић, Јован Христић, Борислав Радовић, Матија Бећковић, Бранислав Петровић, Љубомир Симовић, Алек Вукадиновић, Милосав Тешкић, Новица Тадић и други), него мит више никада није постављен у подређено место, у смислу цензурисаног или потиснутог традицијског канала (и од стране рационалне парадигме логоса, или од стране идеологије), у оквиру српске поезије. Од почетних исписа послератног модернизма, мит је остао један од најзначајнијих традицијских оквира којем ће се песници враћати, као и могућностима митопејског говора, и такав однос је у српској поезији задржан све до данас, на прелазу друге у трећу деценију XXI века, када су, уз одређено упрошћавање, две струје доминантне у српској поезији. Прва је тематски везана за однос човека према свету и несталност у његовим (не)препознатљивим оквирима, и одликује је, најчешће, на плану стила, исповедни говор којим се директно указује на диспаратност човековог духа и представе модерног света, а каткад и разломљени језички израз којим се исказују некохерентна крхотине искуства. Овај тип поезије сасвим лако дозвољава митологизовање егзистенцијалног наратива, односа човек и света, кроз испољавање неслагања и отпора према ономе чему се дух не слаже и кроз тражење фиксних традицијских ослонаца који ће тај агон и обременити заветом и фиксирати примером. Друга струја, јасно усмерена ка пропитивању историјског хода и происпитивању вредности српске историје и традиције, језика и културе, још лакше баштини тематске и структурне одреднице мита. Основне две теме рецентне српске поезије (човек напрема свету и искуство националног колектива и његово трајање у историјском времену), обликују се често у близини мита и сасвим лако посежу за митском оптиком.¹¹²

¹¹² Треба ипак напоменути да песници првопоменуте провенијенције много лакше раскидају са модернистичком оптиком која подразумева саодност традиције и садашњице у циљу потврде универзалности искуства, те да ова струја песничтва полако потискује другопоменуту. Тренутни пресек песничког стваралаштва би показао више значајних песничких опуса у којима је човечије искуство садашњице узето као децидна одредница универзалног човековог искуства, које ту универзалност сведочи својим директним постојањем,

Дакле, са почетним песничким записима послератних модерниста почиње једна свеопшта, готово ренесансна, кодификација митског искуства у српском песништву, у којој је мит коначно освојио пуноправно место у српском духовном уметничком пантеону, будући коначно истакнут из понорне позиције у готово канонску, односно, ону која се увек може активирати, и, што је још важније, која може омогућити проток од индивидуалног песничког искуства и израза до фиксних вредносних и архтипских искустава, похрањених у миту. Српска поезија друге половине двадесетог века убедљиво сведочи о уграђености мита у њу. То уграђивање је отпочело у авангарди, али је остварено у првој декади послератног модернизма, и темељније још и у бројним његовим развојним рукавцима након педесетих година. Наравно, није сваки значајни српски песник стварао у окриљу мита, нити је митопејски говор нужно доминантан у песничким опусима оних који то јесу чинили, нити су чак и они песници који су певали у близини митске оптике засновали своју поетику искључиво на том односу – од највећег значаја по поетички развој српске поезије је то што је могућност за активирање плодотворног споја песничког говора и митског искуства децидно освојена. Мит је постао традицијски оквир са којим песници могу по вољи, а чешће по потреби своје музе, неспутано комуницирати. Од значаја је и то што је песницима омогућено, и то кроз наслеђени и препознати напор одређених песника авангарде, да однос према миту отргну од тежњи епохе – тај однос није условљен редуktivним духовним мандатом епохе, као у класицизму, романтизму, па, у одређеној мери и у самој авангарди, односно, неким њеним огранцима. Окретање миту, и, у широј перспективи, самој традицији, у другој половини двадесетог века у српској поезији једна је од њених детерминишућих поетичких, духовних и идејних тачака. Намера нам је да побројимо и подробније представимо шта је све утицало на такав исход, пишући о доминантним духовним кретањима у двадесетом веку, о друштвеним променама и духовним дешавањима која су довела до јачања митског волумена, о значају авангарде за тај процес, поетичком и политичком контексту у свит модернизма, као и о теоријским оквирима који објашњавају представљена духовна кретања.

Такође, није уграђивање мита у поезију значајно само због поетичке, парадигматичке, тематске или какве друге конотације која ће се мерити књижевноисторијским узусима. Од највећег значаја је то што је на два светска рата, односно, на две најзначајније кризе духовности у двадесетом веку, у сваком смислу историјски нестабилном за српски народ, српска култура, као и поезија, реаговале одлучнијим увођењем митског искуства у свој простор, одређујући га стабилним традицијским постаментом, и самим тим утврђујући његову вредност као искуства које омогућује песнички говор који досеже универзалну ризину сведочења о човеку и свету. Није мит једина област духа коју је српска поезија двадесетог века препознала као духовни и поетички ослонац, али јесте једна од најзначајнијих. Самим тим, српска поезија не само послератног модернизма, него, добрим делом друге половине двадесетог века, сведочи о трагањима у којима песници, пољуљане и нестабилне духовне основице, песнички израз усмеравају, каткад и са значајним, па и изузетним естетским резултатима, ка подручју плодотворног прожимања са стабилним исходиштима мита. Тиме се мит указује значајним, ако не и једним од најзначајнијих

својим исказивањем и обликовањем као одразом искуства садашњице. Кроз човеково непристајање на вредности времена у којем је постављен происпитују се управо те вредности као репер у којем је могуће потражити искуство у којем се прелама свевременост. То наравно не значи да ће се гласови који заснивају трагање на универзалности човековог искуства на сагласјима или преиспитивањима у односу садашњице и традицијом потврђеног искуства прошлости заћутати, али упућује на то да се елиотовски песнички духови повлаче под императивом модерног, потрошачког, конзуматорског, света, у коме је доступност и близина искуства постају норма која се представља лако дохватљивом, и који захтева ексклузивност и тренутачност осећања, и њихову не само лако остварену, већ и у тренутку достављену, доступност као темељну одредницу духовности света. Са друге стране, динамика модерног света управо захтева делатнији и активнији револт у оквиру песничког језика, који, опхрвљен наметима модерног света, најчешће не успева да се развије ни у оквирима који опцртавају угрожено сопство човека, а камоли у оним који би имали амбицију да искуство модерности темељније самере са традицијским каналима.

поетичких ослонаца српске песничке духовности друге половине двадесетог века. Одједи те духовности још трају.¹¹³

¹¹³ На неком другом месту би било занимљиво развити следећу тезу: српски послератни модернизам није, ни на почетку треће деценије ХХИ века, сасвим истрошена песничка парадигма, већ је само измењена, надограђена. Ако се у обзир узме то да се модернизам, између осталог, објављује силаском у митско искуство, и да ће бити стабилан док год је мит функционални обзор певања, док се не потисне спољашњим исказивањем логоса, онда ни сам модернизам није у потпуности иступио са књижевноисторијске позорнице, већ и дан данас траје, ослоњен на једну од својих основних духовних вертикала, на мит, и, у ширем смислу, на традицију. Када снага мита као директног духовног стуба српске поезије ослаби у тој мери да није више не може бити стабилни ослонац поетичких трагања за песничким изразом, већ понорна снага израза, тада ће се, можда, и сам песнички модернизам окончати. То време, чини се, полако долази. Треба указати и на то да се већ у седмој и осмој деценији двадесетог века, па чак и раније, модернистичка поетика, у својој учинковитости, и у броју њених следбеника, полако расипа, односно да њеној дезинтеграцији приступају песници који у односу традиције и садашњости не траже директну универзалност потегнутих тема, већ је траже управо у свом искуству, које и не мора бити у традицији посведочено. И сам Васко Попа ће се у каснијим збиркама, превасходно *Резу* и неким песмама из заоставштине, а делимично и у *Живом месу* и *Кући насред друма*, одвојити од митотворне и традицијско преиспитујуће визуре, и упутити се ка личном, биографском, па чак и политичком, које се огледа у слици и речима свакодневице, за разлику од тих истих параметара, и других, попут колективне, историјске, националне визуре, који су се огледали, у раним збиркама, у мититворном језику и окриљу космогоније. Свакако, и дан данас певају песници, упрошћено речено, елиотовске провенијенције, али су полако потиснути онима који сопствено искуство у савремености сматрају значајнијом потврдом универзалности искуства, од легитимизације искуства у традицијским оквирима. Повлачење мита из будућности српске поезије ће означити или да је она заснована на (другим) стабилним духовним обрасцима, или ће најавити (и књижевни и ванкњижевни) период владавине логоса након којег мора, по поновљивој митској и цикличној матрици, а и према Касиреровим, као и Адорновим и Хоркхајмеровим упутима, наићи нова духовна криза. Можемо претпоставити да ће, као након Првог и Другог светског рата, неко будуће, структурно и системско, активирање мита као поетичког тежишта бити јасни одговор поезије на будућу и претпостављену кризу логоса која ће изазвати предвидљиву кризу духовности.

2. λόγος / μῦθος

Када се сагледа развој светске књижевности, историје идеја, па и свеукупне историје човечанства, лако се може увидети да постоји одређени механизам који прераспоређује позицију, примат и утицај како логоса, тако и митоса, ако их, крајње уопштено и како то филозофи умеју почесто да чине, схватимо као два пола на граници између рационалног и ирационалног. Указали смо на то да се на почетку двадесетог века десила једна таква темељна измена, која ће директно утицати на развој и поетичко конституисање готово целокупне (пре свега европске) књижевности двадесетог века, па и у овој студији анализираног корпуса поезије српског модернизма након Другог светског рата. Пре свега, потребно је разумети механизам који доводи до оваквих измена, што ћемо представити уз помоћ Адорнових и Хоркхајмерових идеја из *Дијалектике просветитељства*. Потом је неопходно указати на оне тренутке у овом потресу које су обликовале *Weltanschauung* на почетку двадесетог века, као и идеје које су усмериле јачање снага митоса које је, с почетком прошлог века, врхунило у поетичким трагањима авангарде. Та сазнања ће нам бити од значаја да поставимо поетички и политички контекст који се обликовао непосредно пред и у одсудној декади коју истражујемо. На овај начин, доћи ћемо до најзначајнијих идејних и поетичких трансферзала које су утицале да се код песника које проучавамо кретање ка митском искуству појави као поетичка основица, или барем као поетичка могућност.

Дијалектика просветитељства коју испишују Макс Хоркхајмер и Теодор Адорно представља заправо својеврсни теоријски мит (у значењу приче) о насловном феномену, а самим тим и о његовој дијалектичкој супротности – миту. Немачки филозофи указују на то како се просветитељство, у својој основној тежњи, супроставља миту, формирајући се као епистемолошки апарат који се заснива на разуму и покушају да се спознајна досегнућа разума системски примене, кроз жељени опсег тоталитета, на читав појавни свет, односно на систематско одређење свих феномена који припадају човековој култури и свести:

„Просветитељство, схваћено у најобухватнијем смислу као напредујуће мишљење, одувек је слиједило циљ ослобађања људи од страха и постављања људи за господаре. [...] Програм просветитељства био је ослободити свијет од зачараности. Хтјело је докинути митове и побједити умишљање знањем” (Horkheimer, Adorno 1989: 17).

Адорно и Хоркхајмер разумеју просветитељство као системску и прогресивну творевину људске мисли која покушава да, уздајући се у досег разума, попише, каталогизује и дефинише све појавности света које резонују у човековој свести. Просветитељска мисао одбацује свако сазнање које није засновано на одабраном логичком и сазнајном апарату који користи, самим тим, визија света просветитељске праксе је ништа друго до тоталитарни опсег одобрених сазнања, истакнутих резултата развоја логоса, према којима се човек те парадигме мора у потпуности одредити, да би заиста и био просвећен. Мит – као првотни облик искуства који преводи појавност природе кроз апстракцију, архаичне степене логоса и маште и уобличује досегнуте појавности у свести у виду појмовног регистра; мит који представља почетни епистемолошки систем, самим тим и почетни степен и апстракције и рационализације односа човека и природе, самим тим и област духа у којој је остварена највећа приближеност човека природи, при чему је субјективност духа готово неспутана – тако схваћен мит, (односно, митско мишљење), који конструише сопствени опсег сазнања о свету, природи и човеку, јасно је одељив од типа сазнања које просветитељска парадигма жели не само да истакне потпунијим и веродостојнијим у односу на мит, већ и јединим цивилизацијски легитимним. Митско мишљење покушава да именује, обликује и разуме појавности у природи, да уобличи непознато, и у том процесу су и ирационално и рационално уједно употребљени у исту сврху. Тај покушај да се свет каталогизује и да се

његовим појавностима одреди квалитет, у сукобу је са просветитељском потребом и намером, која се ослања пре свега на разум, не признајући га елементом митске призме.

Просветитељство пре свега одбија оно што Адорно и Хоркхајмер називају *антропоморфизмом* у миту, односно, „пројекцијом субјективног на природу” (Horkheimer, Adorno 1989: 20). Просветитељска парадигма се исцрпљује у покушају да направи епистемолошки систем заснован на снази и развоју логоса који је способан да захвати појавност света у тоталитету рационалне призме, кроз идеални спознајни систем који објашњава и уређује све појавности у њиховој објективној представи заснованој на самом разуму. Сви други типови сазнања, посебно они својствени митском мишљењу, искључују се. Просветитељство се бави објективним категоријама које покушава да предложи као легитимни апарат човековог поимања, исказивања, понашања. Уплив субјективности само разрушава тај систем. Самим тим, просветитељство је тоталитарни епистемолошки систем што тежи ка тоталитету приказа. Опасност по такав дијалектички и епистемолошки систем се појављује када се „о дрву не говори само као о дрву него као о свједочанству нечег другог” (Horkheimer, Adorno 1989: 28). Због тога је основна мотивација просветитељске мисли изналази у *страху* пред могућношћу да ће се искуство засновано у логосу расплинути када када се суочи са било којим искуством што га обликује ирационално: „*Богови не могу људе ослободити страха, будући да су њихова имена скамењени звукови тога страха. Човјек мисли да се ослободио страха када нема више ничега непознатог. То одређује пут демитологизирања, просветитељства*” (Horkheimer, Adorno 1989: 29).

Када тај страх утиче на то да се основа просветитељства, потреба за спознајом, измени у намеру да се спознаја представи као дијалектички и епистемолошки апсолут, досегнута спознаја постаје затворени систем ограничен одбијањем да моделује опсег сазнања, самим тим, тај систем се урушава јер се спознаја не развија органски у окриљу развоја самог логоса, већ се репродукује, реплицира и примењује на све појаве како света тако и духа, на ступњу на којем се оспољио страх од непознатог (в. Horkheimer, Adorno 1989: 39). Тиме се просветитељска мисао зауставља на једној коначној слици света и човека, као ултимативном извору моћи и сазнања (моћ и сазнање су према немачким филозофима заправо исто, односно, сублимат једно другог). Потреба за новим сазнањем се премеће у аналитичку примену досегнутог сазнања и тада се „просветитељство [...] спрема ствари односи као диктатор спрема људи” (Horkheimer, Adorno 1989: 23). Просветитељска мисао постаје конвенционална и условљава човека да функционише у конвенционалним оквирима, у којима обликује сва кретања сопственог духа. У том смислу, сваки просветитељски подухват можда и започиње као ослобођење духа, али, на крају, неминовно се остварује као сужавање духовних оквира.

Када ослаби просветитељска парадигма, када се снага логоса ослаби страхом од непознатог, тада се ирационални слој људске мисли, обликован у митосу, поново исказује: „Митска језа просветитељства стријепи од мита. Не примењује га само у нејасним појмовима и ријечима [...] него у сваком људском испољавању које нема своје мјесто у сврховитој свези самоодржања” (Horkheimer, Adorno 1989: 41). (О сличним механизмима су писали и Касирер и Јунг, свако из своје изабране перспективе, а обојица се дотичући фашизма.) Свако ко се односи према свету, човеку или животу ван прописаних регулатива просветитељског апарата, представља човека чија је мисао остварила продор у простор ирационалног, у којем је већ одржање оптике просвећеног човека дискутабилно јер није дефинисано рационалним регулативама. Просветитељство тежи ка томе да се људи „морају душом и тјелом обликовати по техничкој апаратури” (Horkheimer, Adorno 1989: 42), тежи и ка објективности и стабилности представа, идеја и мисли, док се субјективност у расуђивању и просуђивању идеја, човека и света сматра непожељном јер подрива утврђени епистемолошки систем. Циљ зрелог просветитељства је да се дух подјарми у механизме и стеге, да би био у складу са прописаним логосом, (за разлику од раног просветитељства када је слобода духа предуслов развоју логоса). Самим тим, свака субјективност је покушај да се наметнута владавина логоса уруши. Субјективност је, према Хоркхајмеру и Адорну, пре свега пут ка ближем

познавању природе, ка разумевању односа човека и пророде, ка разумевању односа који нису само у власти логоса, ка и ирационалним и рационалним оквирима који облику људски дух и његову спознају. Међутим, за просветитељство, субјективност је, пре свега, извор страха (в. Horkheimer, Adorno 1989: 45). Просветитељски дух инсистира на логосу и стигмама које је око њега изградио – свако кретање ван логоса, ка природи, ка субјективности, ка миту, израз је страха да ће се вратити ирационална прошлост и поново осигурати пад духа. Иронично, јер баш због тог страха, свако просветитељство од себе прави догму, и системски се урушава.¹¹⁴

Детронизација просветитељске идеје се остварује у тренутку када она постане у тој мери тоталитарна да покушава цео свет да објасни, и да подреди разумевање природе изабраним и ригидно дефинисаним оквиром сазнања, јер тада постаје системска тековина, самим тим и редукутивна јер запоставља могућност да човек, било путем других облика кретања логоса, било митском или било којом другом имагинацијом, разуме или појми било које испољавање сопственог духа. Тоталност у испољавању просветитељске парадигме повређује њен теоријски апсолут и неминовно га урушава. У том смислу, пад сваке дотрајале просветитељске парадигме је изванредан, као и то да се људска мисао, у тренутку када се владајућа идејна парадигма заснована на логосу уздрма, окрене ка оним кретањима духа везаним за ирационално, а фундираним у миту. Потребно је на овом месту указати и на то да је супростављеност логоса и митоса у својој бити вештачка: нити је мит одвојен од логоса и рационалног испољавања човека (то је заправо једна од основних одредница мита), нити је

¹¹⁴ Амплитуде између тренутака доминације и осипања просветитељске мисли уочавају се у свим човековим културним делатностима, па и филозофској мисли. Хегел, као филозоф који је сопствени систем засновао, између осталог, на наслеђу Кантове просветитељске парадигме, митологију је посматрао искључиво као конститутивни (пра)елемент религије, и самим тим ју је поставио насупрот филозофији. Признавши да митологија јесте производ фантазије људског ума, и да носи могућност одређене мисли, Хегел је ипак, будући да јој је близак једино чулни начин представљања, тврдио како митологија није dostatна да садржину мисли уздигне на ниво форме мисли. Према томе, мит и митологија се не могу разматрати у оквиру историје филозофије, иако је Хегел дозвољавао да се у миту проналази оно што припада уму (*инстинкт умности*), те да се у најбољем случају у њему може приметити неки архаични облик проматрања о мисли. Од свих елемената митологије, немачки филозоф је сматрао да је за филозофију значајан само дуалистички однос, односно, дијалектички сукоб две опонираности, попут борбе светла и мрака. Такође, иако је истакао да митске приче могу да буду добро оруђе филозофа, као код, рецимо, Платона, Хегел их је изопштио из оквира филозофске мисли, закључивши да се митологијом/митом мисао не може у чистом облику изразити, односно, да је ту видљива немоћ мита да мисао човека уздигне на ниво форме, већ да мисао остаје на почетном стадијуму. На концу, Хегел је сматрао да митологија треба проучавати, ако ни због чега другог, а оно због саме уметности, на коју је оставила ипак непоречив траг (в. више у: Hegel 1975: 70–78).

Са друге стране, Шелинг, који је одбацио историцизам, односно, еухемеризам, (концепцију према којој су богови и хероји из мита били само значајне историјске фигуре које је касније машта преобликовала у митско и божанско обличје), као могућност тумачења мита, као и алегоријско тумачење мита (в. више у: Šeling 1989: 115–121), као типични представник филозофије романтизма, децидно је и упорно инсистирао на томе да мит представља независни и аутохтони израз човекове мисли. Према овом немачком филозофу „митологија уопште, и свака њена творевина посебно, не може се схватити ни схематски ни алегоријски, већ *симболички*” (Šeling 1989: 119), те да „код Хомера, као и у приказима ликовне уметности, митови нису, наравно, мишљени алегоријски, већ апсолутно поетски независно, као реалност за себе (Šeling 1989: 118). Наша студија се, мада је готово и излишно указати на то, ослања на таутегоријско разумевање мита, што подразумева, пратећи чврсто конципиране Шелингове упуте (в. више у: Šeling 1989: 115–129) према којима је мит аутохтона и независна област човековог искуства, независно поље стварања стварности које се и не може рационализовати другим тековинама људског духа, напрема и у оквиру којих опстаје (о Шелинговом таутегоријском тумачењу мита в. више у: Petrović 1995: 130–137). Такође, привлачним нам се, и не без утицаја на концепцију наше студије, чини Шелингова убеђеност у то да је мит, или митологија, уписан у основицу човековог уметничког стварања – „*Митологија је нужан услов и прва грађа сваке уметности*” (Šeling 1989: 115), што је идеја која ће свог одјека имати у научној мисли готово свих значајнијих проучавалаца мита којима се у овој студији обраћамо – у првом реду, на Касирера, Елијадеа, Фраја, Мелетинског.

На овом месту треба подсетити и на један значајни испис Рихарда Вагнера, још једног романтичарског парагона мита, који је у аутобиографској прози *Саопштење мојим пријатељима (Eine Mitteilung an meine Freunde / A Communication to My Friends)* записао: „мит је истинит у сваком времену, неискрпан за сва времена” (према: Борхмајер 1996: 56).

логос лишен имагинативне апстракције – обе релације је Леви-Строс децидно научно потврдио у *Дивљој мисли*. Сваки дијалектички просветитељски подухват је уједно и пројекат који одређује слику и представу света и човека засновану на изабраним одредницама сазнања и логоса. Све што се не уклапа у ту парадигму посматра се као архаично, а митско наслеђе, из којег се свака просветитељска парадигма развила, поставља се у апсолутни негативни контекст што се тиче вредности спознаје коју баштини:

„Као што се у митовима, већ збива просветитељство, тако се просветитељство сваким кораком саплиће дубље у митологију. Од митова добија сав материјал за њихово уништење, али просуђујући и уништавајући пада под чаролију мита” (Horkheimer, Adorno 1989: 25).¹¹⁵

У том смислу, у ироничном преокрету динамике идејних амплитуда између логоса и митоса, свака се просветитељска дијалектика на крају урушава пред митом и бива превазиђена новом визуром која подразумева поновно усклађивање логоса и митоса, и потрагу за новом просветитељском оптиком.

Кратке периоде између разрушења просветитељске парадигме и обликовања нове прати окретање ка ирационалном, при чему су могућа дубља кретања у митском искуству при покушају да се изрази однос човека и природе, барем док се не успостави нову просветитељски програм; а и тада је извесно да ће се целокупни образац поновити.¹¹⁶ У освит двадесетог века, десио се један такав расап између просветитељских парадигми, можда и најзначајнији у двадесетом веку, будући да је означио уплив митског искуства које ће обликовати идејни, филозофски, историјски и свакако уметнички и књижевни развој током тог века.¹¹⁷ Дијалектички систем односа митоса и логоса, сасвим условно речено – разума и

¹¹⁵ Свака просветитељска тенденција, у својој зрелој фази, захтева „једногласност” и „осиромашење и доживљаја и мишљења” (Horkheimer, Adorno 1989: 48), те када сама парадигма ослаби и постане недостатна за испољавање критичког духа код човека, она се неминовно урушава, а човек се поново окреће субјективности, природи, ирационалном и миту. У том смислу, просветитељство заиста постаје мит, и то онај облик мита каквог је је само конципирало – систем редукционих и ограничених сазнајних оквира – и као такво „просветитељство [се на крају – М. Г.] претвара у тоталну пријевару маса” (Horkheimer, Adorno 1989: 54)

¹¹⁶ Речима Гиљерма де Тореа: „закон промена постоји у књижевној и интелектуалној историји” (де Торе 2001: 33) и указује се кроз „смењивања периода [...] криза и равнотежа, периода акције и реакције” (де Торе 2001: 33). Шпански истакнути проучавалац авангардних књижевности, пишући о сменама књижевних генерација и епоха, указује на то да *закон поларитета* (де Тореов термин) јасно одређује књижевна еволутивна кретања, односно на то да се непрекинуте и очекиване смене вредности постављених на супростављеним половима културних и књижевних тенденција, како су и митос и логос у Адорновом и Хорхајмеровом моделу конципирани, стално дешавају. Свакако, де Торе говори о дијахронијском развоју књижевности, а не о цикличним амплитудама дијалектских сила које обликују човекову мисао, међутим, његово генеалошко разумевање развоја књижевности, у великој мери истакнуто у ширим књижевноисторијским проучавањима прошлога века, подложно је уклапању у шире дијалектичке моделе, попут поенутог који обликују немачки филозофи. Мит је, као облик културе, а са митом и његова присутност у целокупној култури, пре свега подложен и цикличним дијалектичким променама које су одређене сучељавањем са логосом, док ту, свеукупну измену вредности, прати и дијахрониски усмерено виђење историје књижевности, у оквиру које се мит самерава са узусима одређене епохе. Од малог значаја, али не сасвим незанимљиво је и то што ће, на другом месту, де Торе записати: „мит је како напредан, тако и назадан елемент. А, у уметности је, у сваком случају, само једна од тема” (де Торе 2001: 560).

¹¹⁷ Уп. са: „модерна научна открића пољуљала су антропоцентрички хуманизам, изграђиван од ренесансе преко рационализма и просветитељства до позитивизма XIX века, као и евроцентричку теорију културе развијену из просветитељско-рационалистичке философије и идеологије” (Радуловић 1989: 13). В. и: „Већ крајем прве деценије овог века јавља се нова опозиција западноевропском културном моделу. Делимично и тај нови културни пројекат долази у српску културу из западноевропске. Нова визија културе изграђена је у авангардном експресионистичком и футуристичком покрету. Класичну грађанску културу авангардни нараштај у Европи сматра догматичном и окамењеном, сувише рационалистичком и прагматичном. Проповеда се смрт и пропаст те културе. Њени почети виде се у ренесанси, врхунац у XVIII веку, у просветитељству и рационализму, њен наставак у позитивизму XIX века, а њен крај млади интелектуалци смештају на почетак нашег века” (Радуловић 1989: 21).

ирационалног, резултира смењивањем парадигми: историјски *Weltanschauung*, као и сам развој идеја су одређени јачањем или слабљењем логоса, као и митоса, у амплитудама које једна другу допуњују. Митско искуство је непорециво одређено односом према просветитељству, и обратно, те управо због тога, када једно ојача, друго слаби. Зато и постоје књижевни и културноисторијски периоди одређени, између осталог, и дистрибуцијом митоса и логоса, који стоје напоредо, попут класицизма и романтизма, или реализма/позитивизма и модернизма (свађеног у смислу књижевне периодизације англофоне књижевности) и авангарде. Искуство двадесетог века је обликовано потресом на његовим почецима, када се слика света заснована на досегнућима просветиелске парадигме деветнаестовековног човека и његовог баштињења логоса урушила, у том тренутку је постојала, и обистинила се, могућност да се човекова духовност (поново) значајније одреди према митском искуству.¹¹⁸ Представљена дијалектичка поставка односа између митоса и логоса је суштински разлог због чега је мит у двадесетом веку – веку у којем просветитељске парадигме не могу ни лако ни постојано да зацеле јаз између митоса и логоса – готово неспутано присутан.

¹¹⁸ Уп. са: „Под притиском трагичног искуства из рата, али и под утицајем нових духовних струјања у Европи, највише у Француској, млади српски писци после Првог светског рата порицали су хуманистички карактер грађанске културе, есхатолошки смисао нововековне цивилизације и телеолошки смисао прогресистичких концепција историје. Рационализму и картезијанској традицији супротставили су нови мистицизам и интуиционизам; класичној грађанској култури – примитивне цивилизације; идеји историјског прогреса – архаизам; прагматизму – утопијске визије; еволуционистичким представама – свеопшту духовну револуцију; духовности – инстинкт бивања и самоодржања; култивисаности – спонтаност; хармоничној уметности – интегралну и синкретичну уметност...” (Радуловић 1995: 84).

3. Митологизам двадесетог века

Јелеазар Мелетински указује на два типа релација, дијалектички супротних, које одређују однос културе напрема миту:

„Историја културе у целом свом току била је свакојако у вези са првобитним и древним митолошким наслеђем, тај се однос осетно мењао, али, све у свему, еволуција је текла у правцу 'демитологизације' (њеним врхунцима могу се сматрати просветитељство XVIII в. и позитивизам XIX в.), а у XX в. суочавамо се с наглом 'ремитологизацијом' (бар у оквиру западне културе), која знатно превазилази по свом захвату романтичарско одушевљење митом почетком XIX в. и супротставља се целом процесу демитологизације” (Meletinski 1983: 12).¹¹⁹

Свакако је овај тип односа одређен амплитудалним развојем односа човекове духовности на скали између митоса и логоса, који условљава значај и присутност митског искуства у одређеном историјском времену,¹²⁰ међутим, на овом месту је значајно указати на то да руски теоретичар културе двадесети век види не само као временски простор исцрпне ремитологизације, већ и као својеврсни век мита, односно, његове несумњиве реканонизације као истакнутог дуговог искуства. Рационалистичке, просветитељске и позитивистичке идејне потке су се концентрисале на сузбијање митског искуства као духовног и цивилизацијског искуства које се опире логосу, међутим, слом таквих тежњи се одиграо почетком двадесетог века, када је започело време реинтеграције, ревалоризације митског искуства, широко утемељене, по Мелетинском, ремитологизације човекове духовности која је дала најзначајније резултате у хуманистичким наукама, књижевности и идеологији. Адорновим и Хоркхајмеровим термилошким апаратом речено: урушеност темеља западноевропских просветитељских постулата дозволила је темељно оснаживање митолошке призме, која, систематски вековима потискивана у понорну позицију, испливава и као површинска, у смислу присутности и транспарентности, и као темељита вредност човековог духа. Привремени крах логоса, или барем његово темељно ослабљење свакако доводи до успона митоса. При том, овај преокрет не би требало посматрати као доследан и систематичан, јер није митска визура потпуно потиснула логос нити га је заменила (таква измена није могућа у савременом свету и подразумевала би широко засновани хуманистички преокрет условљен митском оптиком као темељом духовне и хуманистичке позиције човека), већ пре свега треба тај обрт посматрати као тренутак у којем је, због тренутног ослабљења цивилизацијског логоса направљен брисан простор у којем је мит, као облик духовног испољавања човека, могао да постане стабилан традицијски духовни обзор.¹²¹

¹¹⁹ Уп. са: „Свесни смо да наше доба [XX век – М. Г.] не престаје да карактерише митолошка свест присутна у политици, култури или друштвеним ритуалима, и тиме [...] наше се доба свакако не разликује од претходних: нити је митолошко мишљење икако и икада могуће потпуно укинути. Древност нам, дакле, може помоћи да схватимо себе данашње, нас овде и сада, и ми о ту могућност не треба да се оглушимо. Ма како покушавали да је укинемо, или преобликујемо, древност нам се враћа, понекад у отворено инволунтивном смеру, и нама не остаје ништа друго до само то да је стално тумачимо, како бисмо могли да прихватимо њене вредности а одбацимо њену редуванцу и све негативне конотације” (Kostić 1983: 11).

¹²⁰ Уп. са: „Митске снаге настављају живјети у повијесном свету и он не може бити без њих” (Jünger 1972: 440).

¹²¹ Т. С. Елиот је, у кратком и надахнутом критичком запису, из 1923. године, поводом Џојсовог *Уликса*, („*Ulysses, order, and myth*”), указао на то да је, како га је назвао, *mythical method* управо потупак који омогућава стваралачку спрегу прошлости и савремености из које се може указати перспектива којом је могуће исказати савремени свет и промене у њему; такође, готово профетски ће претпоставити да се велика европска проза, уз драматичне промене у разумевању самог романа као жанра, развити у спрези са митском оптиком: „In using the myth, in manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity, Mr. Joyce is pursuing a method which others must pursue after him. They will not be imitators, any more than the scientist who uses the discoveries of an Einstein in pursuing his own, independent, further investigations. It is simply a way of controlling, of

Тачније је рећи како су се у том тренутку ослабљени логос (основе нових просветитељских концепција) и митос (древна духовност) попунили основу на којој ће се градити духовна визура човека двадесетог века.¹²² Такође, Мелетински, иако види јачање мита као рефлекс романтичарских тежњи, указује на дубинске структурне културолошке измене које су довеле до појачане не толико реинтеграције митског искуства у духовни хоризонт епохе, будући да је мит увек био присутан, али и пригушен, већ до могућности да митско искуство постане темељ, или полазни аспект уметничког, филозофског или идеолошког испољавања:

„Као модернистичку појаву, митологизам је умногоме изазвало то што је криза буржоаске културе схваћена као криза целе цивилизације, што је водило разочарању у позитивистички рационализам и еволуционизам, у либералне концепције друштвеног напретка [...]. Упоредо са филозофским утицајем, који је на овај или онај начин допринео настајању неповерења према историји, и допунским утицајима разноразних неklasичних теорија у области егзактних наука, нових идеја у психологији и етнологији и сл., треба узети у обзир шок изазван првим светским ратом, који је појачао осећање несигурности друштвене основе савремене цивилизације и моћи сила хаоса које је подривају. [...] Друштвени потреси поткрепљивали су уверење многих представника западноевропске интелигенције да испод танког слоја културе делују вечне рушилачке и стваралачке снаге, које непосредно проистичу из човекове природе, из општељудских и метафизичких исходишта. Тежња да се напусте друштвено-историјски и просторно-временски оквири да би се испољила та општељудска садржина била је један од чинилаца преласка од реализма XIX в. ка модернизму, а митологија је због своје исконске симболичности (нарочито повезана са 'дубинском' психологијом) подесан језик за описивање вечних образаца личног и друштвеног понашања, неких суштинских закона друштвеног и природног космоса” (Meletinski 1983: 11).¹²³

Међутим, иако поставља основе историјских промена и идејних постулата који су довели до препорода мита у двадесетом веку, као и до темељних измена у духовном и књижевном исказивању на почетку века, Мелетински указује да је тај почетни плодотворни однос према миту, којег примећује почетно у ономе што назива модернизмом (а што за Мелетинског једноставно претпоставља сваки модерни књижевни говор настао на почетку двадесетог века, пре свега англоамерички модернизам и европска авангарда), прерастао оквири и постао одредница и оних писаца који не улазе у оквири тако конципираног

ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history. [...] Instead of narrative method, we may now use the mythical method. It is, I seriously believe, a step toward making the modern world possible for art [...]” (Eliot 2014: 478–479).

(„Кроз употребу мита, кроз манипулисање непрекинутих нити између садашњице и старине, г. Џојс се користи методом којег ће други морати да користе након њега. Они неће бити имитатори, ништа више но научници што користе Ајнштајнова открића у оквиру сопствених, независних, истраживања. То [митски метод – М. Г.] је просто начин контролисања, инструментализовања, обликовања гигантске панораме бескорисности и анархије која представља савремену историју. [...] Уместо наративног метода, сада можемо користити митски метод. Он је, заиста верујем у то, корак ка стварању модерног света који је могућ за уметност [...]” – прев. М. Г.).

Занимљиво је и то да се Миодраг Павловић, тумачећи Јејтсову поезију и њену митску фундираност, позвао на цитирани Елиотов став (в. Павловић 1958: 195).

¹²² О присуству мита и елемената митског мишљења у двадесетом веку и савременој цивилизацији у којој су постојани и бројни демитологизујући елементи в. више и у Kempel, Moјers 2004: 26–64, то јест у поглављу „Мит и савремени свет” обимног разговора, насловљеног са *Моћ мита*, који је Бил Мојерс обавио са једним од најзначајнијих прошлoвековних проучаваоца мита, Џозефом Кембелом. О својеврсној модернизацији митова у оквиру *социјалне свести*, односно, о стварању „нове митологије која одговара потребама глобалне свести” (Kembel, Воа 2002: 29) в. више у: Kempel, Воа 2002: 28–31.

¹²³ Сретен Марић, у есеју „Архајски човек и мит”, бележи како је интересовање за мит – „спецификум нашег доба” (Марић 1979: 69), што се не односи сасвим искључиво на Марићеву савременост, већ на целину двадесетог века.

модернизма, те, консеквентно, мит је постао једна од одсудних духовних одредница књижевног двадесетог века.¹²⁴ Самим тим, и оно што назива 'поетика мита', или 'поетика митотворства', или 'поетика митологизовања' – постаје темељна духовна одредница књижевности двадесетог века, у свој његовој сложености, почесто и противречности.¹²⁵

Стога, свеукупни митологизам који је у двадесетом веку усмерио развој епистемолошких перспектива, од науке све до уметности, разумемо као системски *коперникански преокрет мишљења* и темељно преорганизовање мишљења о стварности, па и као *коперниканско просвећивање*, у оном смислу у којем је ове друштвене процесе обликовао и представио Питер Слотердајк – као, преко разумевања мита и његове улоге у обликовању и исказивању (и архајског и савременог) човека, откривање дубинских слојева и процеса, скривених или скриваних механизма према којима функционише сам човек, његова мисао, свест, могућност сазнања, његово друштвено и стваралачко исказивање и, на концу, сама уметност и стварање (заправо, тоталитет човековог испољавања). Митологизам двадесетог века представља темељну измену промишљања о човеку и стварности, насупротив оним сазнајним структурама које су се чиниле вечно важећим и установљеним погледима на свет и човека, и условно видљивим и проверљивим истинама, заправо установљених попут привида који одржава одређену обманитељску слику света, могућу пре свега због системског незнања или кроз контролисање сазнања и самог процеса сазнавања (в. више у: Sloterdijk 1988: 40–44)

¹²⁴ У *Поетици мита* Мелетински доследно подвлачи значај мита за књижевност двадесетог века, пишући о њему, често на предлошку Манових романа или Џојсовог *Уликса*, као о структурном обрасцу, потом и о *митичности* као о „изразу универзалне поновљивости одређених улога и ситуација” (Meletinski 1983: 321), истичући симболичну прегнантност митских симбола „која одговара потребама за универзалном симболизацијом” (Meletinski 1983: 323).

¹²⁵ Полазећи од ставова Мелетинског и разрађујући многе његове идеје, Миливој Солар указује на значај изразите склоности романа двадесетог века према миту која се обликује „на тематској разини као изравно наглашена употреба митских мотива и/или одређених тематско-изражајних склопова који упућују на тзв. 'митски начин мишљења'” (Solar 1988: 108). Соларова исходишта тумачења датог проблема се пре свега тичу постављености романа двадесетог века између ремитологизације и успостављања наративних и тематских узуса митског мишљења и демитологизације, почесто пародије, а каткад чак и деструкције митских наратива (в. више у: Solar 1988: 90–116).

4. Духовна кретања на обзору века

4. 1. Препород мита

Низ је значајних домета хуманистике на крају деветнаестог века и у раним декадама двадесетог века што су предложили или усмерили нове концепције човека, света и духовности у истој мери у којој су директно подривале рационалистичке хуманистичке темеље на којима је заснована идеја човека и друштва у западноевропској духовности на почетку прошлог века. Од посебне важности су неколика антрополошка, психоаналитичка и филозофска проникнућа, због тога што су утицала на реактивацију мита у двадесетом веку, и на његово место и улогу у оквиру развоја духовних обзора двадесетог века. Пишући о овом културолошком процесу, Мелетински указује на то како се

„’препород’ мита у књижевности XX в. делимично [...] заснивао на новом апологетском односу према миту као вечно живом исходишту, који је прокламовала ’филозофија живота’ (Ф. Ниче, А. Бергсон), на Вагнерову стваралачком искуству, јединственем у својој врсти, на психоанализи С. Фројда и, нарочито, К. Г. Јунга, као и на новим етнолошким теоријама, које су и саме платиле данак помодним филозофским заносима и истовремено су умногоме продубиле схватање традиционалне митологије (Ц. Фрејзер, Б. Малиновски, Л. Леви-Брил, Е. Касирер и др.)” (Meletinski 1983: 10).¹²⁶

Овом, умногоме прецизном списку, додали бисмо само Ајнштајнову теорију релативитета, која је утицала на многа концепцјска трагања у оквиру разумевања књижевног времена, и времена уопште, као што је било Прустово, а од којих су се нека кретала и у правцу реактуелизације митске цикличности. Будући да је допринос психоанализе већ представљен, остаје да се, пратећи упуте Мелетинског, укаже на неколико антрополошких теорија и филозофских концепција које су од значаја за нашу проблематику.¹²⁷

¹²⁶ Уп. са: „Тек у доба великих антрополога, Малиновскога, Диркејма, Леви-Брила и других, постало је јасно: да је наша веза са памтивеком дубља, крвнија но што се то мисли” (Винавер 2012б: 391).

¹²⁷ Потребно је указати на једну развојну линију психоаналитичких учења о миту, значајну, пре свега, због (све)присутности њених рецидива у популарној култури друге половине двадесетог века. Већ 1909. године, Фројдов следбеник и ученик, Ото Ранк, написао је једну кратку студију у којој, примећујући обиље аналогија и дељених елемената сваке митске биографије, настоји да одговори на „питање порекла мита о јунаку” (Rank 2007: 11), и то, пратећи идеје свог швајцарског колеге, тражећи „опште подударности ових митова [...] у општим цртама људског душевног живота” (Rank 2007: 13), дакле, у оквиру, између осталог, „унутрашњих веза између сна и мита” (Rank 2007: 15, в. више у: Rank 2007: 7–20). Овај Ранкеов, у некој мери, и пионирски рад, иако настао у оквирима ране психоанализе, антиципира бројне касније систематизације подузете на ову тему, пре свега Кембелове концепције *херојевог путовања* и *хероја са хиљаду лица*, па чак и неке структуралистичке синтезе.

Основе концепције *мономита* Џозефа Кембела, (овај термин, којег је Кембел преузео из Џојсовог *Финигановог бдења*), обликоване, пре свега, на јунговској концепцији аргхетипа, подразумевају не (мотивску или какву другу) истоветност, али исти корен, па и структурну, а свакако симболичку увезаност свих митова, па и свих човекових прича, схему коју прате сва исказивања човека. *Нуклеус мономита* представља основну схему према којој се кретање хероја одиграва, а самим тим се, према моделу *одвајање – иницијацију – повратак*, обликују приче човечанства. Херојева потрага се обликује унутар структурираног кретања хероја којим се мит обликује и остварује, чиме постаје попут „универзалне митолошке формуле авантуре хероја” (Kembel 2018: 19) којом је (моно)мит исказан у свакој појединачној варијанти (в. више у: Kembel 2018: 7–47).

Ова концепција херојеве потраге (*hero's journey*), барем што се тиче сфере популарне културе, и то превасходно западне, можда је и најутицајнији елемент наслеђа мита у двадесетом веку, а свакако највидљивији. Наиме, још и пре успеха прве трилогије Џорџа Лукаса, чувених *Ратова звезда*, који су, по ауторовом признању, модловани напрема Кембеловој поменутој концепцији, а поготову након успеха Лукасових филмова, Кембелов модел херојеве потраге је постао један од конститутивних елемената обликовања јунака, структурирања филма и његових наративних елемената холивудских остварења. У том смислу, уџбеници који излажу елементе Кембеловог модела на примеру низа популарних филмских и

4. 2. 1. Буђење антропологије (I)

Изузетан је значај не само за развој антропологије и теорија о миту на прагу XX века, већ и за само постављање мита у фокус хуманистике, али и визуре многих писаца, рад Џ. Џ. Фрејзера, посебно његова чувена *Златна грана: студија о магији и религији*.¹²⁸ Неколико Фрејзерових идеја су, у том смислу, имале великог одјека у антрополошким, књижевним, и, уопште узев, хуманистичким круговима. Пре свега, шкотски антрополог је мит директно повезао са ритуалом, сам ритуал са религијом, и предложио системски приказ развоја људске културе, дефинишући и место мита у том процесу. Сам развој човекове културе подразумева напредак од *магије* (примитивне митске мисли), преко религије, до науке (Frejzer 1992: 69–84), која делује, при чему је јасно видљив утицај деветнаестовекових идеја о овом питању, као напредна и модерна контратежа митском архаичном мишљењу. Од великог значаја је и то што Фрејзер не сматра ову тријаду напредујућих по вредности културних форми монолитном, већ указује да постоји могућност регреса, односно враћања митског или религиозног мишљења у доминантну позицију, наоштрб научне супремације. Фрејзер замишља три ступња: први у којем митска (магична) мисао врхуни неспутана, други у којем је подређена ритуалу, и трећи, коначни, у којем су и мит (магија) и ритуал подређени религији (в. више у: Segal 2004: 23–24, 64–70, Чапо 2008: 70–77). Свакако, наука је изнад религије по својој сазнајној моћи и истинитости, међутим, Фрејзер сматра да и мит и наука функционишу у склопу логичког апарата. Одјеке ових Фрејзерових системских релација видимо разрађене у Касиреровим и Леви-Стросовим делима. Ипак, значајнији Фрејзеров допринос је описивање бројних ритуала, од којих се, готово прешавши у популарну културу, истиче фигура вегетативног бога (Фрејзер узима, пре свега, Адониса као модел) који, изнова се жртвујући, умирући и васкрсавајући, испуњавајући непрекинуту цикличну матрицу, обезбеђује својом жртвом обнову природе и вегетације (в. више у: Frejzer 1992: 353 – 377, 431 – 459, и на многим др. местима у *Златној грани*, Segal 2004: 64–70, Чапо 2008: 53–61). Фрејзер је овим концепцијама утицао, пре свега, на реактуелизирање привлачности архетипских ликова и представа за темељите примере обновљивости и поновљивости људских искустава и напора, који су, уз очигледну симболичку прегнантност тих мотива, ликова и представа, постали један од лако употребљивих структурних, композиционих и мотивских модела коришћених у књижевности двадесетог века. Сам Фрејзер је указивао да су ови митски наративи предлог за библијске приче, што је био јасан сигнал да су митски сижери од памтивека били подобни за литерарно уобличење. Свакако, и пре Фрејзера је однос митског структурног и семантичког потенцијала и књижевности која се користи њима била честа појава, али је Фрејзеров рад обезбедио научну основу, и што је још значајније, широко засновану културну видљивост и утицајност том односу, будући да је *Златна грана* била популарно штиво, што је, донекле, и данас. Фрејзерове идеје су имале ширу, не само научну рецепцију што се, сасвим слично слично, али са ужим одјеком, десило и са концепцијом Бронислава Малиновског о повратном циклусу живота (в. више у: Малиновски 1971: 113–121).¹²⁹ Затим, Фрејзерово тумачење је не само указало на то да је циклична обновљивост

телевизијских остварења, стандардан су део курикулума америчких, и многих других, уметничких и филмских академија (в. рецимо Vogler 2020: 376–382 и на др. местима). Према томе, холивудски и ини филмови представљају ново причање митова.

¹²⁸ О Фрејзеровом компаратвном приступу анализи мита и садржају његове велике студије в. више у: Чапо 2008: 46–64, Delijež 2012: 38–47, Segal 2004: 23–25, 64–70, Petrović 1995: 26–30.

¹²⁹ За центрирање мита унутар фокуса хуманистике велики значај имају радови антрополога Бронислава Малиновског, пре свега због његовог истицања практичне, утилитарне и друштвене функције мита унутар заједнице. Малиновски указује на то да је мит присутан у свакодневници архајског човека као норматив друштвене активности и регулативности, односно, да мит „оправдава друштвени поредак, његове институције, навике, обичаје и етичке норме” (Чапо 2008: 171), односно, да су митови „израз и начин ширења колективне свести” (Чапо 2008: 172), јер они оправдавају друштвене, социјалне, моралне, брачне, ратне и сваке друге норме и обичаје архајског колектива, стално повезујући старину из које долазе митови и садашњост у којој они

времена, заснована делимично и на цикличној и поновљивој судбини вегетативног краља, легитимни модел временског кретања у научном смислу, већ је и саму парадигму обновљивости истакло као основни принцип мита. Тиме је том моделу обезбеђена научна легитимност и шира популаризација, те је своју рецепцију лако пронашао у делима многих уметника. Свакако, ни цикличност времена ни стабилност митских ликова и прича нису били, па чак и у научном смислу, ново сазнање, али је Фрајзеров рад утицао да се на њих скрене фокус и хуманистике и шире јавности. Самим тим су могли да оставе јасан и важан траг како у науци, тако и литератури. Можда најзначајнији пример тог утицаја читује у Т. С. Елиотовом признању у којем јасно истиче како је, поред још једног, много мање данас битног и познатог антрополошког дела, био инспирисан Фрејзеровим написима о вегетативном краљу приликом састављања „Пусте земље” (в. Eliot 1978: 83). Сличан утицај попут Фрејзера, имала су дела америчког антрополога Франца Боаса (в. више у: Meletinski 1983: 32–33, 40–43, Чапо 2008: 163–170) и, посебно, француског социолога Емила Диркема.¹³⁰

4. 2. 2. Буђење антропологије (II)

Велики утицај на развој научног мишљења о миту на почетку века имале су и концепције Лисјена Леви-Брила (в. више у: Meletinski 1983: 43–46, Delijež 2012: 95–103, Segal 2004: 25–27, Petrović 1995: 34–36), који је тврдио да митско мишљење није, у својој основи, логичко, те да се разликује од логичког и научног размишљања модерног човека управо због тога јер је засновно на веровању, а не на логичком апарату (в. више у: Lévy-Bruhl 1998: 11–21). Ову претпоставку је касније, сасвим успешно, Леви-Строс оповргнуо. Ипак, Леви-Брилови ставови су имали велики одјек, а од посебног значаја је његова концепција колективних представа, односно система веровања који је омогућио примитивном човеку да посматра свет као јединствену целину, при чему француски антрополог указује на значајну монолитну структуру митске слике света, која је директно утицала на Јунгове радове везане за архетип и колективно несвесно. Значајни су и Леви-Брилови ставови везани за репрезентацију предмета и, уопште, феномена: један предмет у окриљу митског мишљења

потврђују и прописују вредност сваког чина и индивидуалца и колектива (в. више у: Малиновски 1971: 90–101, Чапо 2008: 170–175, Delijež 2012: 172–190, Segal 2004: 27–29, 126–127, Petrović 1995: 30–32). Суштинска вредност ових релација које дефинише Малиновски јесте управо у томе да су поставиле мит ван фокуса антропологије и етнологије, (слично као што су то учинили Фројдови и Јунгови радови), што ће бити одсудно за ширу научну, књижевну, па и популарну перцепцију мита у двадесетом веку (в. више у: Паноф 1979: 103–112).

Занимљива је и Винаверова новинска белешка о Малиновском, кога је лично упознао и касније сведочио о његовом живом интересовању за српски/југословенски фолклор. У фељтону „Малиновски о нашем фолклору”, објављеном у *Републици*, 18. 11. 1952. године, једном од бројних који су сабрани у *Београдском огледалу*, неуморни Винавер је забележио: „Малиновски је страшно тражио фолклор, који се није скаменио у мртве обредне обрасце; он је хтео у њему да нађе трагове прастарог знања, психологије, и дубљег искуства, које тек треба одгонетати. Код нас је наишао на живи фолклор и био њиме одушевљен” (Винавер 2012а: 89).

¹³⁰ Емил Диркем, социолог културе чија су дела и предавања била позната Растку Петровићу и Винаверу, значајно је својим проучавањима, која су понајчешће била експликација идеје да су се институције друштва развиле из религије, утицао и на фокусирање интереса хуманистике за мит. Његова, у том смислу, најзначајнија студија, *Елементарни облици религијског живота: Тотемистички систем у Аустралији*, из 1912. године, иако написана из светоназорске перспективе која посматра друштво као основицу културе, а религију као његов најзначајнији друштвени (и духовни) производ из којег су се остали друштвени облици развиле, значајна је вишеструко за проучавање мита, јер је у студији Диркем јасно одделио категорије *светог* и *профаног* (чему ће се касније посебно Мирча Елијаде враћати), и, кроз анализу примитивног религијског система, уочио принципе организовања самог друштва, религијског система, социјалних структура, и уопште слике света која је монолитна и чврсто пројектована – чиме је мапирао духовност примитивног човека, и назначио теоријске разлике између индивидуалног и колективног (религијског) искуства. Пошавши од идеје да је религија „изразито друштвена ствар” (Dirkem 1982: 11), француски социолог је тумачио и место ритуала, обреда, тотема у примитивним аустралијским заједницама, опцртавајући тако друштвене узусе по којем су оне обликоване, као и логички и апстрактни апарат примитивних људи који је учествовао у њиховом обликовању (в. више у: Dirkem 1982: 377–403, Чапо 2008: 163–170, Delijež 2012: 52–73, Petrović 1995: 12–13, 32–34).

може означавати и себе и неки други, потпуно различит појам који, припада свету духа, попут предака, односно духова умрлих, или духова, у најширем смислу схваћено, који могу означавати многе појаве попут предмета или географских појмова, а на крају и враџбина, односно злих кретања духа (в. Lévy-Bruhl 1998: 42–45). Те вредности које се везују и за појам и за његов духовни квалитет могу означавати и човека или неки његов квалитет, бога или неку његову особину. Коначно, свет испуњен таквим многозначним представама је свет чврсте увезаности у многоликост својих појава и алогичних, али аутентичних и уређених веза између њих. То је свет апстракције у којем су предмети и представе системски повезани разним семантичким нитима, свет којег треба дешифровати језиком мита, комуницирати са њим. Овако представљена симболичност појава као да претпоставља генетичку везу са симболичношћу и тропичношћу песничког језика, те није тешко увидети утицај, макар посредни, Леви-Брилових идеја на развој књижевности двадесетог века, која је, генерално, успела да оствари тешку везу са митским искуством.

4. 3. Филозофска реafirмација митских вредности

Можда најзначајнији посредни утицај на утемељеност мита у духовни хоризонт двадесетог века проистиче из бројних текстова Фридриха Ничеа. На овом месту није неопходно систематски представити било какву опсежнију апаратуру Ничеових филозофских концепција, али је потребно указати на неколико кључних тачака из обимног и распршеног корпуса његових идеја које указују на то да је мит био наоко неочигледни, али и значајни фактор у оквиру његових промишљања, што ће, сасвим очекивано, имајући у виду Ничеов утицај на развој филозофске и хуманистичке мисли, утицати и на реafirмацију одређених митских вредности у двадесетом веку.

Ниче је, пре свега у *Рођењу трагедије*, представио однос између *диониског* и *аполонског* креативног принципа (в. више у: Ниче 2001б: 51–58, и на др. местима). Уметничко, али и опште, испољавање човека постављено је између, са једне стране, неспутане енергије, поривања у несвесно, прихватања махнитости, лудила и оргијастичких чинова, што је све доводило до губитка свести и индивидуалности у чину неспутаног препуштања визијским искуствима који су обликовали колективне представе, и, са друге, ојачане и јасно дефинисане индивидуалности, освешћености, систематски обликоване уређености визуре и емотивног и уметничког испољавања. Другим речима, дионизијски уметнички занос огољава одређену, најчешће нежељену, истинитиност света и човекове позиције у њему, откривајући ужас, несталност и мучнину човековог постојања, али и одређена ирационална и метафизичка искуства која би иначе стала недоступна без поривања у зачараност и пијанство или наркоманију, и наслућивања нутрине нађене на самом прималном дну човековог бића. Аполонски уређени став представља неку врсту легитимисане заштићености, односно, покушаја да се свет и човек у њему прикажу уз меру обавезне уређености, логичности и обезбеђености која гарантује одређене фиксне законитости, и донекле поуздану уређеност света, спокој и ослобођеност од суровости света, због чега је функционисао као својеврсна уметничка, па готово и дијалектичка, брана од ужаса. Ниједан од ових принципа није функционалан самостално, јер би дионизијски принцип лако енергетски и духовно, а каткад и фатално исцрпео човека, док би га аполонски у одређеној мери и дехуманизовао, чинећи га цизелираним и очишћеним од дубљих и несталнијих емоција и простора духа, бранећи га мудрошћу и лепотом складне и симетријске уређености ликовних дела и пластике који су суспендовали немир бића изазван ирационалним ритмовима музике и игре. Стога је, у уметности, а она функционише као медијум који публику доводи до катарзе, неопходно прожимање оба принципа, што је, према Ничеу, досегнуто само у старогрчкој трагедији, и, много касније, у Вагнеровој музици. У функционалном смислу, однос два принципа подразумева јачање једне силе науштрб друге,

и константну динамику и измене у том односу снага.¹³¹ Када један прицип ојача, делује, управо кроз супремацију вредности које еманира, као негаторска сила по човеков дух. Због тога је потребна прожетост аполонијског и дионизијског, да би, суштински, био омогућен проток човековог искуства до катарзичног олакшања, без опасности да екстремне вредности једног или другог принципа угрозе тај плодотворни облик човекове перцепције уметничког дела. Ова Ничеова промишљања се указала не само на важност човекове перцепције уметничког дела, и значај грчке старине и трагедије, већ и самих принципа који су је обликовали, а који су, оба, засновани у митском мишљењу. Дионизијски и аполонски принцип уједно учествују у обликовању двостране визије човека, уметности и света, као и човековог духа, метафизичког обзора и креативног испољавања. Оба принципа уређују деловање и вољу како човека, тако и света, и нису, у смислу аксиолошки супростављени један другом, јер оба делују као облик исказивања човекове воље.

На многим местима у својим делима, а понајвише у *Вољи за моћ*, Ниче је покушао да представи основни принцип по коме функционише процес репрезентације света, замисливши га, на трагу Шопенхауерових филозофских концепција, као свеобухватан чин испољавања воље. Свет се исказује као поприште ничега другог до једне монолитне и неупитне силе која функционише само по једном принципу, кроз борбу за вољу која дефинише и уопште и омогућује прераспodelу моћи. Ниче је овај тип воље представио као дијалектички принцип који одређује било који облик испољавања човека, самим тим и света, који, уједно и са појединачним људским умом и колективним делањем, постаје поприште сталне борбе да се та моћ досегне. Дакле, воља за моћ је и детерминишућа одлика људског духа испољавања, али и општа сила на којој се темељи уређење света.¹³² У том смислу, то је сила која је и природна (физичка, фактуална, па чак и еволутивна) и метафизичка (духовна, трансцендентална, апстрактна и рационална уједно). Њен основни израз је непрестана борба људи, принципа, идеја и концепција. Целокупни процес тако замишљеног безграничног агона нема краја, те се, у оквиру цикличне представе временског протока, та борба стално понавља: „Све постаје и вечито опет се враћа, немогућно је томе умаћи” (Ниче 2015: 563). Тако постављени односи указују на то да је поновљивост стална матрица обликовања и постојања света, и човека, као и то да се сваки подузети труд, напор и тежња, по својој природи, обновљиви и поновљиви. У том смислу, непрекидно понављање исказивања воље за моћ заокупља и свеукупну физички и метафизички енергију која се троши на свету, и подразумева учешће свеукупних интелектуалних појавности које учествују у сталној борби и у сталном обнављању те борбе. Укратко, из представљених премиса, Ниче изводи модел модел *вечитог враћања*, односно вечног обнављања и понављања, један од наутицајнијих филозофских концепција чији темељи подразумевају активирани основне матрице митског мишљења (в. више у: Ниче 2015: 562–568).¹³³

Развијање ових идеја су довеле и до можда и најпознатије Ничеове филозофске концепције – обликовања натчовека (*Übermensch*) чије деловање је како израз воље за моћ,

¹³¹ Уп. са: „Он [Ниче – М. Г.] је сматрао да су човеку потребна два различита имагинативна становишта. С једне стране је аполинјски свет 'сна', оличен олимпијским боговима, у којем људи имају идеал спокоја и реда и све виде јасно и одређено. С друге стране је дионизијски свет 'опијености', узбуђења и заноса, којем нема мира и јасности, него чудно осећање снаге и наркотични утицај који подстиче човека да заборави сам себе и поистовети се са природом или људском гомилом у њеним мање рационалним и инстинктивним расположењима” (Вауга 1970: 247).

¹³² Уп. са: „Али шта је живот? [...] Моја формула за овај појам гласи: живот је воља за моћ” (Ниче 2001: 181); в. и: „Воља за моћ није биће, није постојање, него *патос* – то је елементарна чињеница, из које тек потиче постојање, дејство...” (Ниче 2001: 368). Немачки филозоф, на многим разасутим местима у оквиру својих истраживања, изналази како су бројни облици човековог испољавања (као што су облици сазнања, друштвеног деловања, уметничког стварања и други) заправо аспекти испољавања *воље за моћ*: „Моја теорија би била – да је *воља за моћ* првобитни афективни облик, да су сви други афекти разни облици воље за моћ” (Ниче 2001: 394). У том смислу, спектар испољавања воље за моћ окупља сва човекава исказивања, самим тим, обликује и сва испољавања на свету: „*Овај свет је воља за моћ – и ништа друго! И ви сами* сте та воља за моћ – и ништа друго!” (Ниче 2001: 568).

¹³³ В. и: „Моја је утеха да је све што је било вечито – море ће то опет избацити” (Ниче 2015: 566).

тако и свести да се човекови напори и чинови обликују кроз обновљиву матрицу догађаја. Представљен, превасходно у трећем и четвртом фрагменту „Заратустриног предговора” у спису *Тако је говорио Заратустра* (в. Ниће 2016: 9–13), натчовек је израз концентрисане воље која га поставља изнад и других људи, и усклађује са принципима испољавања света. Он је пре свега егземпларно биће које управља вољом за моћи, што је последица његове сопствене постављености у оквиру цикличког обнављања времена и догађаја (в. Ниће 2016: 138–142, „О привиђењу и загонетки”),¹³⁴ као и свести да се човекова основна улога остварује управо, и то као израз воље, кроз непрестану и обновљиву борбу са самим собом, другим људима, светом и временом (в. Ниће 2016: 51–53, 100–103 122–126; фрагменти „О хиљаду и једном циљу”, „О самопревладавању” и „О искупљењу”). У том смислу, воља за моћ недвосмислено представља и вољу за животом.¹³⁵

Наведене Ничеове концепције су на овом месту тек скициране, међутим, довољно да се стекне увид у то како су Ничеова најзначајнија промишљања која се тичу законитости по којима функционишу човек, свет, као и уметничко стварање, па и свако друго човеково испољавање, формирана уз подразумевану близину митских вредности и узуса. Ничеове идеје су имале огромног утицаја на обликоване западноевропске духовности у двадесетом веку, што ће се превасходно очитовати у филозофској и уметничкој мисли.

¹³⁴ Уп. са: „Није ли се уопште све што се може десити већ једном морало десити, свршити, прећи?” (Ниће 2016: 140); в. и: „[...] зар се не морамо вечно враћати?” (Ниће 2016: 141).

¹³⁵ О Ничеовој концепцији натчовка и идеји вечног повратка в. више у Хајдегеровом есеју „Ко је Ничеов Заратустра” (Хајдегер 1999: 79–98).

5. Авангарда

5. 1. Позиционирање авангарде напрема митологизму двадесетог века

Наведене филозофске, антрополошке и психоаналитичке теорије су имале значајног утицаја на књижевност двадесетог века. У другим културама, попут немачке, руске или француске, многе од тих веза су проучене, те се данас чињеничним признаје утицај митског искуства на дело Томаса Мана, Џејмса Џојса, Франца Кафке, Т. С. Елиота, да се зауставимо на само неколико имена, и то на онима која чије је стварање постављено превасходно у прву половину прошлог века.¹³⁶ У српској књижевној историји писало се и пише се, додуше ме толико често и неселективно, о посредном и непосредном утицају на дела српских аутора од стране набројаних хуманистичких досегнућа или књижевних дела великих аутора прве половине двадесетог века, на које су поменуте концепције и саме утицале. Истражују се оквирни утицај Ничеових филозофских идеја или психоанализе на српску књижевност, али и директније везе, попут односа Мановог и Андрићевог књижевног дела, значаја концепција Леви-Брила или Џојсовских поетичких замаха за опус Растка Петровића, или Бергсонових утицаја на Винавера и друге српске авангардне ствараоце, као и други плодотворни утицаји.¹³⁷ Тај аспект неће бити предмет посебне пажње у овој студији, будући да превазилази њене оквире, као и због тога што питање утицаја новооформљене западноевропске духовности на развој српске књижевности на почетку двадесетог века захтева засебно истраживање. Битно је указати на то да такви утицају постоје, да нису систематски, и да су често тек посредни, али да су присутни и непорециви. Што се тиче питања самог присуства митског искуства у српској књижевности, сам њен развој у двадесетом веку потврђује га, као и то да су многе, хипотетичке или доказане везе које између набројаних хуманистичких изналазака и књижевних дела европских писаца која баштине та сазнања и дела српских књижевника не само функционалне, него и постојане. Лако се може трасирати кретање спречицифичног уметничког односа према митском искуству које се креће од Џојса, преко Растка Петровића, све до Васка Попе; или од психоанализе,

¹³⁶ О овим утицајима, посебице о Џојсу, Ману и Кафки, в. више у: Meletinski 1983: 301–365; в. и: Armstrong 2005: 107–112. О тежњи писаца попут Џојса или Кафке који су, обременени цивилизацијским искуством своје савремености, покушали у свом писању допру до узуса мита, стварајући тиме, управо као бића неумитно одређена цивилизацијским наносом, *анти-митове* (термин Хермана Броха), в. више у: Broh 1979: 123–124. О генетичким везама мита и романа в. више у: Broh 1979: 19–25, а детаљније о том питању, и уопште о односу мита и књижевности в. есеј „Митско наслеђе књижевности” (Broh 1979: 194–203).

Од истакнутог значаја по ову тему је и један сегмент Долежалових тумачења фикцијских светова, према коме се, наспрот класичном обрасцу мита, у двадесетом веку појављују секуларне верзије *модерних* митова. Тумачећи дела Франца Кафке и Андреја Белог, Долежал указује на то да постоји неколико структурних елемената *класичног*, како га назива, мита, попут чврсте границе између *природног* и *натприродног домена*, које постају пропустљиве, при чему се стварају или *хибридни* светови или они у којима се видљиви и невидљиви преливају један у другог. Такви, на примеру дела поменутих писаца осведочени обрасци модерног мита једна су од основа каснијих модернистичких и посмодернистичких поетичких трагања (в. више у: Doležal 2008: 193–205).

¹³⁷ Милан Радуловић је, фокусирајући се пре свега на генерацију писаца модерне, истакао значај низа хуманистичких утицаја овог типа за формирање младе српске интелигенције почетком века, указујући на то да „филозофске спекулације Шопенхауера и Ничеа, Соловјева и руских модерних мистичара, Карлајла и Дилтаја, као и источњачких мистика, нарочито индијских философа, могу и треба да буду посматране не само у контексту историје филозофије него и као легитимна садржина симболистичке онтологије и космологије. Поменути мисаони светови били су познати младом нараштају српских уметника, они су се инспирисали идејама, доживљајима и визијама исказаним у модерној философији. После првог светског рата експресионисти су у филозофске темеље модерне ументости уградили идеје Бергсона и његових епихона, Шпенглерову мисао и медитације немачког круга познатог под именом *Lebensphilosophie*, сувремених теософа, али исто тако и модерних физичара, астронома и, нарочито, антрополога, етнолога и фолклориста. У томе смислу поменуте филозофске и научне идеје представљају духовну вертикалу српског модернизма” (Радуловић 1989: 12). Свакако се наведени утицаји односе и на генерацију авангардних стваралаца.

преко надреализма, поново до Попе. Да би се разумео српски песнички послератни модернизам, потребно је указати да овакве везе постоје, и да су оне, посредно или непосредно, преко превода, размена идеја, школовања српских књижевника у иностранству, па чак и формирања одређених школа или књижевних група, обликовале српску авангардну књижевност, на коју се, након Другог светског рата, поетички надовезао управо песнички модернизам. Јан Вјежбицки је прецизно указао на то да југословенску, а превходно српску књижевност педесетих година прошлог века одређује повратак „традицији 'старе' међуратне авангарде” (Вјежбицки 2003: 33), те да ће тај „поновни талас авангардизма” (Вјежбицки 2003: 33) такође „уједно повезан са стварањем нове врсте традиционализма [...] умногоме променити слику књижевне традиције” (Вјежбицки 2003: 34), и, у повратном процесу, обликовати и српску књижевност након поменутих традицијских измена.

Процес ремитологизације, како га Мелетински назива, односно свест да се митско искуство може указати „вечно живим исходиштем” (Meletinski 1983: 30) човековог духовног искуства, захватио је европску културу почетком двадесетог века, а то се становиште, посредовано низом књижевних, идејних и културолошких односа, лепо и добро примило и у српској књижевности. Пре него што представимо књижевноисторијски контекст који је и условио да митско искуство постане поетичка вредност поезије модернизма, потребно је приказати можда и најзначајнији утицај који је условио значајније присуство митског искуства. Тај утицај, којег је тешко преценити, припада српској и југословенској књижевној авангарди. Два историјска момента су, при том, битна. Прво, књижевна авангарда представља тренутак када је, на европском нивоу, искуство мита значајно продрло у књижевно стваралаштво. Друго, авангарда јесте онај моменат када се српска књижевност развојно, на кратко, и дијакхронијски, ускладила, према неким књижевним погледима, са европском.¹³⁸ Поетички и готово дијалектички узуси који формирају однос европских авангардних покрета према традицији, у пуној мери важе и за српску авангарду, уз, свакако, разумевање специфичности домаћег контекста. Будући да је послератни песнички модернизам умноме генетички, у поетичком смислу, повезан са авангардом, управо у искуству српске песничке авангарде се може пронаћи можда и најзначајнији подстицај интересовања за митско искуство који је видљив у послератној модернистичкој поезији. Тај однос утицаја суштински није посредан, као многи до сада поменути, већ је директан, развојни и генетички, и управо због тога је потребно указати неке оквирне амплитуде односа авангардне књижевности према традицији.

5. 2. Авангарда и традиција

5. 2. 1. Између негације и реактуелизације традиције

Питање односа два насловљена феномена је сложено, посебно због тога што се авангарда почесто описује као „радикално антитрадицијска теорија и пракса” (Marino 1998: 7), у којој је системски подузето „оспоравање свих облика 'старудија' и књижевних 'стереотипа'” (Marino 1998: 7).¹³⁹ Уз подразумевања уопштвања неопходна због синтетичких

¹³⁸ Винавер је, у новинској белешци, објављеној 1953. године, под насловом „Људи говоре од Растка Петровића”, поздравео Нопоково реиздање Петровићевог романа, уз констатацију која има снагу пресуде „Прошло је време када се мислило, тврдило и писало да су поједини истакнути писци између два рата само случајна и дегенерисана шкрабала. Данас се зна да су нам, поред других, Растко Петровић, Милош Црњански, Рака Драинац, Момчило Настасијевић (поред Тина Ујевића, Иве Андрића, Драгише Васића, Мирослава Крлеже) дали и текстове коначне, по којима и наш крепки говор, и наша крилата проза, и наш чипкасти стих могу, у пуном смислу те речи, да издрже мелодијско, смисаоно и структурно упоређење са Аполинером, Елиотом, Валеријем, Жидом и Прустом. То су тековине без којих ни наш стих ни наша проза не могу напред, не могу никуд, осим да тапкају у бескрилној баналности и грубој шкртости грча и муцања” (Винавер 2012а: 134–135)

¹³⁹ „Прошлост, извор свих традицијских начела, хијерархија и вредности, за авангарду је права црвена марама” (Marino 1998: 7).

закључака, може се приметити да „авангарда [...] одбацује конзервативни поредак у целини, старо друштво и стару културу, догме, мерила и каноне било ког садржаја и порекла” (Marino 1998: 10–11) и тиме побуну, и друштвену и књижевну, дакле испољену и у естетским и ванестетским оквирима, исказује као своје дијалектичко вјерују (в. више у: Marino 1998: 15–37).¹⁴⁰ Међутим, потпуно негирање традиције једноставно није изводљиво у друштву које је обликовано традицијом, као и у уметничким делима која су у њему створена, и стога и сама: „авангарда може да израсте само на одређеној традицији, као негација она управо зависи од ње, апсолутни прелом није могућ” (Žižek 2002: 112). Самим тим „ни традиције нема без авангарде, без новог, без прелома, свако доба ствара ’за унатраг’ своју сопствену традицију; традиција није нешто заувек дато, него је увек поново изборена, реактивно присвојена” (Žižek 2002: 112).¹⁴¹ Авангардни однос према традицији се исцрпљује између оспоравања традиције превасходно везане за западноевропску грађанску духовност са краја XIX и самог почетка XX века и реafirмације низа скрајнутих оквира традиције.¹⁴² Адријан Марино авангарду дефинише као уметнички/књижевни систем оксиморонских односа, односно одређује је кроз прожетост негативних тежњи, које се односе на деструирајуће намере подузете при оспоравању одређених духовних и поетичких намета, и позитивних, које формитају *credo* новопронађених модела стварања.¹⁴³ Они се, у у готово

¹⁴⁰ У шестој деценији прошлог века, ретко који југословенски књижевник је желео (или умео) да пише критички одмерено о наслеђу авангарде, што због тренутног идеолошког ангажмана, што због скучености знања или талента, а понајвише због свеопштих идеолошких намета. Мада се не може сматрати ни одмереним у начину исказивања ни поузданим при критичком процењивању традицијског контекста, Марко Ристић је у есеју „О модерном и модернизму, опет”, из 1955. године, успео да укаже на неке од најзначајнијих дијалектичких одредби авангарде, и као уметничке праксе, и као чина духовне побуне. Пишући о о расапу сензибилитета модерног човека и духовног хоризонта на почетку двадесетог века, који је и условио профилисање авангарде као реактивног израза напрема духовном обзору западне цивилизације, Ристић је прецизно описао осећај разочарења у цивилизацију који је и водио до духовне и естетске побуне и свеопштег негативног усмереног сентимента према цивилизацијским нормама Запада. Такође, прецизно је објаснио да је управо из чина уметничке побуне против овешталих и владајућих естетика и идеологија које су их поставиле, а које су, свакако, идеологије владајуће класе, произишло инетресовање уметника за примитивне народе, њихове уметности и митове, за проклете и одбачене европске песнике, за дечју визуру, за сан и остала стања незаснована у разуму, за искуство лудака, пијанца и за друге духовне аберације. Такво разумевање авангарде као не само уметничке, већ и друштвене и духовне побуне, и авангарде као револуционарног чина, може се пронаћи у многим теоријским образложењима дијалектике негације и афирмације као основе авангардне поетике, и, уопште, погледа на свет, које је условљавало реструктурирање мишљења о уметничком чину и уметничком делу. Такође, Ристић је, ма колико био неправедан према лику и делу неколико својих књижевних авангардних исписника, у првом реду, према Милошу Црњанском и Растку Петровићу, разумео да постоји директна генетичка веза између авангардне књижевности и поезије послератног модернизма (в. више у: Ристић 1962: 395–425).

¹⁴¹ В. и: „однос према традицији, ма какав био – позитиван (конструктиван) или негативан (деструктиван) – основно је мерило интензитета и динамике књижевне еволуције, промена, иновација и превредновања” (Gazda 2002: 247); уп. са: „Парадоксално је, али се авангарда, чистећи просторе књижевности од традиције, морала служити њом” (Gazda 2002: 276).

¹⁴² Традиција коју оспоравају авангардни ствараоци „јесте оно што је ’литерарно’, што се ’литерарним’ уопште сматра, што припада ’званичној’, ’високој’, прихваћеној култури, дакле све што је укоренењено, стабилизано, окамењено и конвенционално у њој, у складу са обавезујућим системом норми и вредности, створено низовима културних слојева. Тако схватаној и негираној традицији авангарда је супроставила сопствени поредак. Нивелишући слој по слој ’лажи’ ’званичне културе’, посезала је за слојевима прошлости којима је придала вредност аутентичности, односно првобитности у чистом, неисквареном виду. Отуд посезање за примитивним, како у језичким експериментима, у потрази за темама, у стилизацијама мотива, тако и у конструкцији јунака и представљању идеологије. Отуд и ’фолклорност’ многих праваца авангарде, ’сељачко’ и инспирација ’ниском’, анонимном књижевношћу. Идеја о аутентичности и увереност у деформисаност културе ’труле Европе’ усмеравали су авангарду ка ’не-културним’ вредностима егзотичног примитивизма” (Gazda 2002: 276–277).

¹⁴³ Исто ће учинити и Александар Флакер, у ужем теоријском опсегу, указавши на то да је *јединство супротности* изражена поетичка одредница авангарде (в. више у: Flaker 1976: 199–208), притом приметивши и значај неколиких одредби битних за статус мита у окриљу авангарде: „тежњу према примитивизму и праоблицима у уметности” „инфатилизам” „ирационално, подсвесно и ’аутоматичко’ начело” (в. Flaker 1976: 206), унутар свеопштег система преовладавања поетичких супротности у окриљу авангарде као једне целовите,

дијалектичком опсегу, базирају на идеји новине (в. више у: Marino 1998: 92–103), док се у вертикалном, дијахронијском смислу усмеравају ка исказивању садашњости и призивању будућности, па и ка опседнутости према будућем времену (в. више у: Marino 1998 113–115, де Торе 2001: 17–24). Међутим, управо због авангардне фиксације везане за пројектирање дијахронијских тежишта усмерених ка будућности, формира се један од парадокса које Марино описује: иако негацијски усмерени на традицију, авангардисти, у начелу, проналазе ипак одређене стајне тачке у њој, које постају темељи не само идеје новог човека, него и темељитих могућности његовог песничког исказивања.¹⁴⁴ Могућност новине песничког говора је постављена уз стабилну вредност новооткривених или реактуелизованих традицијских оквира, уз, почесто, активiranу свест да сама „традиција живи, пре свега, у сфери вредности” (Timčenko 2002: 72). Стога, авангардна негација у себи увек садржи потенцијал да се преорјентише у афирмацију.¹⁴⁵

Жеља за досезањем чистоте израза, потреба која надилази уметничке границе, и постаје готово дијалектичким, а свакако поетичким узусом авангарде, (па чак и цивилизацијским хтењем, будући да претпоставља духовну обнову како човека, па и друштва, тако и уметности), означава потребу да се успостави „повратак изворима, првобитном стању поезије, коју су друштво, култура и књижевност укаљали” (Marino 1998: 158), што ће резултирати „поновним проналажењем првобитне једноставности, првобитне истине и првобитне невиности” (Marino 1998: 159).¹⁴⁶ За наше проучавање је од највећег

у начелу и оквиру, а фрагментарне, у виду облика и начина испољавања, стилске тенденције. На другом месту, југословенски и хрватски теоретичар књижевности је указао на то да је циљ авангардних стваралаца био да текстове, или уопште уметничка дела, поставе „у функцију естетског превредновања затечених културних и социјалних структура” (Flaker 1982: 42) и то преко преко процеса „десемантизације затечених знаковних система” (Flaker 1982: 42) или преко „ресемантизације у новом контексту” (Flaker 1982: 43). Авангардни однос према миту се, као и према низу других скрајнутих традицијских оквира, управо обликује у процесу ресемантизације, који подразумева поновно превредновање митског наслеђа, као и (покушај) употребе митске оптике.

¹⁴⁴ В. више у: Pođoli 1975: 88–92, 102–110, 232–234. Италијански историчар књижевности указује на то да је „Одбацивање прошлости и традиције [...] појава истовремена са стварањем најранијих авангарди” (Pođoli 1975: 89) и да се „открива [...] у изненадном убеђењу да је сва претходна уметност, од класичне старине до предвечерја нашег доба, била просто траћење времена” (Pođoli 1975: 89). Пођоли признаје да „искрена полемика авангарде не концентрише своју ватру у толикој мери на удаљену прошлост колико на ближу прошлост, на културни свет старих и старовремених, на генерације својих очева и дедова” (Pođoli 1975: 91) и да „из реакције авангарде на традицију не треба извући закључак да је сваки облик конвенције стран авангарди. Као и свака уметничка традиција тако и авангарда, ма колико била антитрадиционална, има своје конвенције” (Pođoli 1975: 91). Међутим, „када авангардна уметност тражи да је одбрани меродавност или процена историје, [...], чак се и авангарда удостојава да потражи сопствени педигре у хроникама прошлости или породично стабло својих мање-више аутентичних предака, мање-више удаљених претеча” (Pođoli 1975: 103), те се, како Пођоли тврди, сагледавајући корпус којег данас називамо западним каноном, авангардни уметници, које због те тежње назива *декадентима*, „позивају [...] на изумрле цивилизације, на претходнике [...], александријски или византијски хеленизам, латински старог царства или сребрни латински, средњи век, те најмрачније, варварске и готске векове” (Pođoli 1975: 108). Ипак, пре свега због истицања антитрадиционалности као једне од основних тенденција авангарде, италијански историчар књижевности оставља ван фокуса могућност да се авангардне тежње за откривањем чистоте израза и досезањем непознатих оквира духа и израза остваре при откривању дубинских, историјски и културно скрајнутих традицијских оквира.

¹⁴⁵ Уп. са: „Наша култура не састоји се од помиренних прошлости, већ од непомирљивих делова прошлости” (Malraux 1972: 371). Авангардне тежње за превредновањем традиције увек су облик преобликовања прошлости, и трагања за оним активним њеним елементима чија се препозната *непомиреност* огледа у покушају уметника да искаже модерни дух свога времена и визију своје савремености.

¹⁴⁶ Авангардне поетике су почесто биле обликоване у оквиру поетичке потребе која је зазивала „позивање на почела” (Flaker 1982: 45), односно „оживљавање традиције антинормативне, антиконвенционалне, често на пучку културу ослоњене, *алтернативне* линије европске књижевности и умјетности” (Flaker 1982: 46), чија су дела потом била подвргнута процесу ресемантизације. В. и: „Позивање на почела карактеристично је за цјелокупну авангарду” (Flaker 2002: 33). Мит се уклапа у овај процес, јер је, између осталог, на почетку двадесетог века и потиснут логосом, рационалистичким и позитивистичким тенденцијама, те се испоставља прегнантним извором инспирације, сликовности, па и духовности за авангарду. Она је *ресемантизовала* (Флакерова одредба) мит, али и многе друге скрајнуте, алтернативне, егзотичне, понорне, неформалне, пучке, односно, народне и народске, традицијске токове.

значаја то што су неколики значајни песници српске авангарде, захватајући у дубине традицијског памћења, пронашли мит, као изабрани и валоризовани обзор искуства, (свакако, један од неколико таквих), као и то да су неколика авангардна књижевна испољавања одређена потребом да се песнички говор искаже подсвесним, алогичним, ониричним, лудистичким и другим сличним типовима искуства који су генетички повезани са митским мишљењем. У миту је пронађен традицијски оквир који је хранио потребу да се чистота језика и човека испоље кроз „поновно откривање пуноће првобитног језика, обнављање уметности путем свежине нецивилизованог виђења, одбацивање културе, бекство у егзотику и повратак пређашњем, неисквареном стању друштвеног развоја” (Marino 1998: 162) и кроз „жељу да се поново пронађе језик мита, магије, па чак и шаманизма” (Marino 1998: 163).

Од значаја је и то што је, будући да митско искуство предпоставља могућност урањања у невину, предцивилизацијску фазу људске мисли, у њено *детинство*, авангардна фиксираност на младост и дечје искуство се позиционира „на супротном полу од конвенција и условљености, од логике и здравог разума” (Marino 1998: 161, в. више и у: Pođoli: 73–76). Везе дечјег и митског искуства су, у генетичком смислу, нераскидиве, на шта су још Фројд и Јунг упорно указивали, па не чуди да се авангардна потреба да се досегне чистота искуства усмерила и ка дечјем искуству и ка миту, као типолошки сродним структурама мишљења, до којих је само требало направити аналогички скок. Исто тако се авангардна потрага за исказицањем исконског човековог искуства усмеравала и према сну, визијама и другим луцидним и лудистичким оквирима у којима су ствараоци авангарде откривали могућности новог израза.

Мит и сродна духовна искуства су за авангардног уметника били „директни и суштински извор поезије” (Marino 1988: 167), у којима су тражени „корен и тачка конвергенције архетипа, симбола, слике и поетске речи” (Marino 1988: 167). Оваква готово хипертрофирана (у обиму и интензитету) паслика романтичарске реafirмације мита није само омогућавала авангардним уметницима да продру до жељене језичке и искуствене чистоте, до дубинске могућности да се изрази човек неукаљан падом цивилизације, него и директну могућност да се песничко искуство, укорењено у митском, потврди у свевремености, те да буде и нормативни аспект прошлости и њених вредности, стабилни оквир садашњости и нада будућности, чиме су авангардне потребе да се истакне суштинско искуство човека биле осигуране на свим крајевима временске скале, као и потреба да се вредност човековог искуства, у аксиолошком, али још више и у духовном смислу, потврди и докаже у уметничкој пракси. На тај начин подузето „повезивање поезије са рађањем живота, дететом, дивљаком и митом представља готово универзалну тенденцију код авангарди” (Marino 1988: 167) и условљава потрагу за „успостављањем поезије у читавој њеној првобитној моћи” (Marino 1988: 169).¹⁴⁷ Значај авангарде је у томе што она представља књижевноисторијски тренутак неподељене пажње скренуте на скрајнуте традицијске оквире, међу њима и на мит, што је резултовало и делатнијим интегрисањем митског искуства у поетски говор. Нова традиција авангарде се обликовала кроз приступ миту, уз друге књижевне, историјске и цивилизацијске вредности, скрајнуте у деветнаестом веку и почетку деветнаестог, које су биле скрајнуте управо због супремације истакнутих позитивистичких, рационалних и просветитељских парадигми. Традиција авангарде обликује се у прошлости – у истој мери у којој је окренута зазивању будућности.¹⁴⁸ Оваква, генерализујућа, констелација односа унеколико важи за авангарду конципирану као свеобухватни скуп *изама*

¹⁴⁷ Уп. са: „дубоко антитрадиционални дух авангарде доводи до решења које представља замену јер успоставља нову традицију путем повратка на изворе. Свако враћање уназад представља нову полазну тачку, почетак нове серије: *повући се уназад да би се боље скочило*” (Marino 1998: 169).

¹⁴⁸ Уп. са: „Сваки дубљи раскид са традицијом и континуитетом може водити до васкрснућа прошлости, посебно онда када се након таквог раскида покуша нови почетак. Нови почетак, ренесанса, рестаурација увек су неки облик осврта на прошлост. У оној мери у којој су окренути будућности, они производе, реконструишу и откривају прошлост” (Asman 2011: 30–31).

који су се појавили на почетку прошлог века у низу европских књижевности. Исто се, унеколико, десило и у српској књижевности.

5. 2. 2. Трагања српске авангарде

Предраг Петровић дефинише авангарду, као и њен специфичан однос према традицији, као „феномен великог и далекосежног децентрирања европске културе у уметности у првим деценијама прошлог века” (Петровић 2008: 37), који подразумева неколико активираних измена у оквиру конституисања односа према традицији, а међу њима и:

„превазилажење евроцентризма у култури и уметности старог континента интересовањем за далеке (афричке, азијске или латиноамеричке) културе, али и занемарене или скрајнуте слојеве самог европског уметничког наслеђа (паганско, средњовековно, фолклорно); затим устукнуће логоцентризма пред продором интересовања за ирационално, подсвесно и инфантилно” (Петровић 2008: 37–38).

Ове три тенденције, усмереност ка непознатим традицијским оквирима, а посебно оним скрајнутим из европске и националне књижевне и културне прошлости, уз активирање интересовања за слојеве свести који функционишу ван узуса логоса – од највеће су важности и за питање постојаности митског искуства у авангарди, коју Петровић одређује као

„књижевни период који је у знаку далекосежног измештања уметности и културе из њихових конвенционалних, канонизованих и уравнотежених оквира, ка ономе што је периферно, неконвенционално, маргинализовано, односно, у дотадашњој званичној естетици, историји језика и књижевности непризнато и изопштено” (Петровић 2008: 38).¹⁴⁹

Могуће је да је о овом механизму „авангардног превазилажења евроцентризма као повратка примитивном, изворном и неканонизованом” (Петровић 2008: 58), најпрецизније сведочио нико други до Милош Црњански. У најзначајнијем, или барем најгласовитијем аутопоетичком документу српске авангарде, у „Објашњењу ’Суматре’”, одлучно је одбацио сваку утилитарну улогу књижевности, сваку њену пројектовану *хигијенску дужност*, била она педагошка, грађанска или политичка. Сав у апотези и одбрани песничке новине, и оштро полемички усмерен ка естетским и књижевним предратним идеалима, Црњански, будући свестан ширих цивилизацијских и културних узрока која су изазвала тектонску промену

¹⁴⁹ Петровић је прецизно указао на присуство и улогу митског искуства у делима српских авангардних писаца: „Окретање наших или [...] аутора фолклорном или митолошком наслеђу није значило само пуко преузимање мотива, ликова или заплета из прошлости, него понајпре ’усвајање језичких форми и компликоване приповедачке технике која је требало да наметне читаоцу представу о неогонетљивости живота, у чијим ритуалима се обнављају вечне истине и понављају човековом искуству неприступачни феномени’. Слика модерног града у поезији Момчила Настасијевића (циклус *Речи у камену*), Растка Петровића (рецимо у песми ’Фабрички димњак у пејзажу и канибалац чекајући новорођеног’) или Рада Драинца (на пример, у збирци *Улис*) увек су доведене у везу са митом, модерни живот на нови начин обнавља стара, архетипска искуства. Наравно, није нам циљ да докажујемо како се иза сваког авангардног иновативног поступка или мотива модерне цивилизације налази веза са одређеним обликом старе традиције и културе, већ да истакнемо да је на почетку авангардног ланца иновација ресемантизација и актуелизација неких у традицији присутних изражајних могућности” (Петровић 2008: 59, в. више у: Петровић 2008: 49–65). Уз напомену да сматрамо да је окретање митском искуству дозволило могућност да се изворно искуство ком су тежили многи авангардни ствараоци, у жељеној потпуности, и досегнутој фрагментарности, представи, као и могућност постављања стваралачког искуства уз обновљивост и механизме мита и омогућавања силаска низ дубину сећања, што је поетском говору обезбедило прегнантност да постане носилац осведочења вечних истина човековог искуства и постојања – Петровићево одређење односа авангардних поетичких начела и мита, и других традицијских оквира, у потпуности прихватамо.

поетичких оквира, у овом тексту подвлачи да је дошло време за измену грађанских, духовних и осталих цивилизацијских мерила која означавају супстрат духовне учмалости саме Европе, што је, у коначници, резултирало и великим ратом, као јасним историјским прогласом урушења европске духовности. У том смислу, позната парола – „Пале су идеје, форме, и, хвала богу, и канони!” (Црњански 1978: 254) – позива на детаљно превредновање не само естетских, већ и цивилизацијских и духовних парадигми. Тај процес подразумева не само строго вредновање, већ и изналагање нових књижевних оквира, будући да нов дух и сензибилитет, па и нова визија човека коју Црњански предлаже, ии барем прижељкује, потребује нову књижевност, која се противи увреженим догмама и нормама. Такође, отвара се простор ка неминовним изналагањем нових естетичких оквира који могу да изразе нов дух поезије, нов израз, нову, како је Црњански одређује, *осетљивост*. Потреба за превредновањем традицијских вредности не заобилази ни грађанске и друштвене оквири, јер је Црњански био свестан да се не само политичка ситуација у свету мењала, него и сам дух времена, као и закони, а и сам морал – укратко изменио се хуманистички поглед на човека и свет. „Објашњење 'Суматре'” указује се значајним не само као документ који изражава јасну потребу за децентрирањем како од овешталих домаћих естетских мерила, узуса и светоназора, тако и од посрнуле духовности западноевропске оптике. То је и позив на трагање за новом духовношћу која ће изразити новог човека, и према томе, може се, уз одређену дозу генерализовања, узети као репрезент многих како иностраних, тако и домаћих авангардних тежњи у овом погледу, а, у најужој перспективи, као репрезент авангардне потребе за променом и новином. Црњански прецизно увиђа да та новопронађена духовна позиционираност човека потребује новооткривене или реafirмисане темеље, и стога, у „Објашњењу 'Суматре'”, помиње и давно откривене *ритмове*, додуше готово узгредно и недотичући се детаљно оних тражених традицијских места на којима се ови, у поетичко-традицијском смислу, живототворни ритмови могу потражити. Међутим, то је учинио у тексту „Наша лирика”, објављеном девет година након „Објашњења 'Суматре'”, који и делује као нека врста закључног става Црњансковог авангардног односа према традицији:

„И наша лирика добиће тајанствену моћ, коју имају лирике источних народа, ако будемо умели везати најлепша и најстарија места Вишњића, преко Његоша и Бранка с нашом кубистичком сликом Карадага, Далмације и Срема, у којој су наши ликови. Ко зна, колико планина и манастира дува кроз наша тела, у ово столеће. Још једном нас чека огромном судбином наш 14. и 15. век. Сва су песништва једно море око земље и бог животворни таласа се по њему од народа до народа. Копајте, и на камену Херцеговине ено чекају речи, у старој Србији облици, а ванредне земље помоћи ће нам. Рађања и блуди, патње и поноси пропеваће. Бићемо давни и чудни играчи над висоравнима и морима, видни надалеко, до Азије и Африке и играћемо од љубави” (Црњански 1966: 63).

Могли би се пронаћи и други текстови Милоша Црњанског, како поетски, тако и дискурзивни, мада је та граница код њега често помућена, који сведоче о потреби да се превазиђу оквири друштвених и естетских норми, мерила и ограничења заснованих на урушавајућој западноевропској духовности с краја XIX и почетка XX века, али и о намери да се превреднује традиција, и у њој пронађу стајна места, камени темељци живе поетске и књижевне речи, која могу постати стуб како поетичких трагања низ традицијску скалу, тако и потребе да се пронађе нови говор којим ће моћи да се пева о новом човеку и новом свету, и да се њиме изрази нова *осетљивост*. Ипак, на овом месту није потребно настављати са примерима, којих нема мало, из записа других српских авангардиста чије су стваралачке тежње обликоване у смеру традицијског преиспитивања.¹⁵⁰ Ову тему је српска књижевна

¹⁵⁰ Јован Деретић је, у *Историји српске књижевности, фолклорним модернизмом* назвао једну од авангардних поетичких оријентација, и под тим називом објединио низ аутора који су трагали за синтезом традицијског наслеђа и модерног песничког говора (в. Деретић 2007: 1041–1049).

историја, ако не детаљно, онда барем доследно покрила. Аутопоетички наводи Милоша Црњанског су довољан егземплар по принципу *pars pro toto*.

Међутим, ипак потребно је указати на неколико аутора који су се у својим трагањима кроз традицију дотакли и митског искуства. То су пре свега Растко Петровић и Момчило Настасијевић, као и песници надреалистичке провенијенције. Пре свега, именом поменути аутори су најдубље захватили у мит, први најпре на плану аутопоетичког или дискурзивног израза, а потом и уметничког, а другопоменути подједнако интензивно на оба плана. Надреалисти су, са друге стране, значајни због генетичке везе њихове поетике са искуством мита. Такође, сви они су значајни и због тога што су оставили директан поетички утицај на поезију Васка Попе, који ће се, и по питању окретања ка митском искуству, и по многим другим, указати као централна фигура послератног модернизма. Свакако, одјек авангардних традицијских начела се може открити и у делу других песника модернизма, пре свега Миодрага Павловића. Овим скромним избором не желимо да кажемо како не постоје други аутори авангарде који су своја дела отварали ка митском искуству. Има их, и нема их мало. На овом месту се, рецимо, може писати о интертекстуалној уградњи елемената Одисејеве епопеје у *Лирици Итаке* Милоша Црњанског која је омогућила да се наротив о повратнику из рата разгради у својој митској семантици да би изразила дефетистичку нововековну визуру. О сличном се поступку, само у другом тематском регистру, и поетичком оквиру, може говорити и поводом збирке *Улис* Рада Драинца. Међутим, од већег значаја ће бити покушај да се аналитичка пажња усмери на неколика дискурзивна, и књижевним делом оправдана, преиспитивања митског искуства, која не само да могу да објасне значај мита у авангарди, већ и да осветле генетичку везу авангарде са послератним модернизмом, спону која се јасно обликује кроз однос према традицијском наслеђу.

5. 2. 3. Профет авангардног искуства

Једно од значајних промишљања традицијских односа подузетих од стране авангардних стваралаца, ако не и оно најзначајније за српску књижевну културу, када се у виду има његов утицај и значај, обликовао је Растко Петровић. Готово целокупни књижевни опус овог многостраног ствараоца сведочи не само о јасно исказаној и у књижевна дела имплементираној свести о културној и књижевној традицији и њеним вредностима, већ и о могућности да се такве тежње помире са хипермодерним и сензитивним погледом авангардних поетичких намета и резултују вредним књижевним делима. Гојко Тешић назива поетику Растка Петровића „поетиком прожимања и сагласности с оним што је интеркултурално и национално” (Тешић 2009: 249), а њега аутором „који је из модерне европске (превасходно француске!) традиције у српски модернитет укључио врхунске вредности; притом, никад није занемарио посебности и изузетности српске традиције (усмена лирска песма, мале форме, легенде, предања, митови, итд.)” (Тешић 2009: 249). Петровићева многолика заинтересованост за дубље историјске слојеве српске књижевне традиције, на првом месту за народну књижевност, оправдана је разумевањем њених културолошких условљености и вредносних тежишта:

„Скоро сваки морални, етички, чулни принцип може наћи свој већ изграђени еквивалент у нашој народној уметности. Све то представља једну огромну духовну архитектуру чија је база дубоко задрла у митолошке, или, дубље, у геолошке слојеве, а која се истовремено пење у страховите чисте висине и проткива најсуптилнијим, најспиритуалнијим орнаментима” (Петровић 1974: 314).

Народни дух, при чему се са Петровићем слажу многи савременени фолклористи, израста из мита, и, према српском песнику, представља основу *расне* књижевности, која се обликује око низа централних традицијских вредности који одређују како колективну идеју о националној књижевности, тако и индивидуално стварање онога који припада њеним

оквирима. Петровић је у низу есеја објављених превходно 1924. године, пишући о народним играма и везовима, рукотворинама, наслеђу народне књижевности, мистичким тренуцима, хришћанском златном покрову, словенској далекој прошлости, па и психичким одликама српског народа које произилазе из такве традицијске усковитланости, упорно указивао на значај управо *расне* основе једне уметности, одређене стаменим традицијским оквирима, као и на то да индивидуално стварање модерног уметника такође припада том низу, будући да он свој модерни сензибилитет достиже и исказује тек у саодносу са традицијским спектром.

Централно место међу поменутиим есејима припада тексту „Младићство народног генија” у којем је Петровић, желећи да укаже на дубинску структуру српске народне књижевности, представио геолошки поступак анализе текста на примеру песме „Женидба Милића Барјактара”. Анализирајући ову познату народну песму, Петровић је, проналазећи и уклањајући цивилизацијске, естетске и друге слојеве попут обруча које крију језгро песме, дошао до скривеног митског слоја, који је уграђен у њу, и то пре свега кроз прототипе старих словенских божанстава сунца, јутра и других, чиме је обликовано разумевање песме као цикличког приказа једнога дана, односно лирске представе кретања небеских тела. Према Петровићу, овај митски слој се не одбацује, у оквиру његовог трајања у дијахронији, али се семантички затамњује, будући да се у структуру песме инкорпорирају други цивилизацијски и историјски оквири и естетски облик песме се мења, али за несталим митским слојевима остаје логика митског мишљења, као и обрис концепције митског света, кроз наслућене односе у природи, међу људима, и људи према свету. Свакако, та логика се уплиће у даљу естетску и историјску еволуцију дела. Тим, и другим, примерима, Петровић је указао на постојаност одређених митских парадигми који се уграђују у основе књижевног говора. У овом моделу су приметни утицаји, посебно везани за разумевање односа логичких, предлогичких, стваралачких и апстрактних структура свести митског, или *примитивног* човека, идеја Леви-Брила и Диркема, са којима се Петровић директно упознао приликом студирања у Паризу. На концу, поменути митолошки слој се указује као репрезент традицијског оквира (мита) који учествује у стварању књижевног дела, самим тим и националне књижевности, као и то да моделује оквири психолошког, националног и историјског самопројектовања једног народа, кроз оно што Растко подразумева када говори о *расном*.

Петровићева готово опседнутост испољена у трагању за недовољно осветљеним местима српског културног памћења резултовала је тиме да је он чврсто позиционирао своје разумевање традиције: његова загладаност у традицију показала се као стваралачки репозиторијум његове модерне имагинације и сензибилитета.¹⁵¹ У том смислу, Петровић је један од ретких стваралаца српске авангарде, који је функционалну стваралачку спрегу традиционалног и модерног правдао и дискурзивним записима, али и довео до високе естетске обликованости у својим делима. Радован Вучковић указује на то да је Петровић истицао „универзалне архетипске обрасце који су успостављали мост између уметности далеке прошлости и блиске садашњости, и уједно су били пример новог типа уметности што га је његова генерација покушавакла створити” (Вучковић 2011: 252), и да је, промишљајући о вредностима традиције, и налазећи њена потентна места, заправо трагао за „генералном морфолошком схемом, на коју би се могла свести сва духовна и песничка надградња, а која би чувала поједине изражајне моменте као геолошке слојеве у структури духовног бића” (Вучковић 2011: 265). Растко Петровић је, тражећи стабилне и традицијске оквири, и морфолошке облике, и психолошке вредности, трагао за темељитим духовним вредностима српске културне традиције, као и *морфолошким* облицима који могу послужити као плодотворно тле за обликовање модерног израза, као и семантиком потентни извор

¹⁵¹ В. и: „Растко је својим утварама из историје, које га нису напуштале ни за часак, као безмерне војске вапијућих, – хтео да помогне: и речју, и делом, и стихом, шапатам, песмом, чаролијом, басмом и врацбином. [...] Растко је, чаробним штапићем и водом са целебних извора, хтео да оживи, ето, те наше окамењене људе и њихове заборављене мегдане. [...] Оживети их за који боравак, и где? За нас. За који језик и стих? За садашњи” (Винавер 1975: 394).

архетипских тема које резонирају са наметима модерног сензибилитета и могу учествовати у обликовању садржаја које авангардни стваралац покушава да искаже. Наоко парадоксално, на трагу Маринових схватања, али сасвим у складу са основним авангардним тежњама у односу на традицију и новину, Петровић се указује уједно и као носилац модерних авангардних тежњи и уметничких сензибилитета, и као аутор који је подузео можда и најпродорнији захват у разумевање традицијских вредности.

У есеју „Да наша књига буде уистину наша”, из 1930. године, Петровић је дефинисао идеју расне књижевности, засноване на темељитим традицијским вредностима једног народа, *расе*, која највредније, односно најуниверзалније производе своје савремене књижевне праксе може дати управо кроз разумевање тог расног традицијског контекста и његових особености.¹⁵² Указавши да стваралац може стварати на универзалној разини тек онда када разуме традицију којој припада и самог човека те традиције, Петровић је широм отворио врата идеји да модерни стваралац може стварати тек у окриљу традиције, разумевајући њена чиста, односно највреднија места. Парадоксалност усаглашавања традиције и модерног сензибилитета авангарде се, у Петровићевом случају, заправо преобликује, кроз виспрено разумевање и спрега традицијских утицаја и веза и сензибилитета модерног израза којим је било потребно певати о човеку и свету након духовне кризе која је објављена Првим светским ратом, у поетичку доследност. Јован Деретић, постављајући Растко Петровића у вибрирајући књижевноисторијски мозаик српске авангарде, указује на то да

„имеђу архаичног и модерног постоји, у ствари, најдубља сродност, јер модерно тежи да постигне ону првобитну чистоту и једноставност форме која је у архаичном остварена непосредно, спонтано, с интуитивним осећањем о постојању дубоке и трагичне аналогije између оног што се дешава у човеку и збивања у природи, између поезије и космоса. Зато је Растко, у повратку архаичном, видео једну од великих шанси модерне уметности, а у нашој фолклорној традицији и у мотивима српске средњовековне уметности и књижевности, тражио је изворе за нашу аутохтону песничку обнову” (Деретић 2007: 1037).

Једно од изабраних традицијских Петровићевих оквира, поред народне речи и хришћанске мистике, свакако је и мит, коме је прилазио, путем геолошке методе, у чистом виду. Такође, мит је проналазио и у његовим разноликим преобликовањима, будући да се митско мишљење налази у темељу других изабраних традицијских оквира, којима се бавио, као што су народна и средњовековна књижевност. Растко Петровић се често користио архетипском постојаношћу митских и сижеа и мотива, што у поезији, што у својим романима или путописима,¹⁵³ не би ли управо исказао природу и свест модерног човека и његовог сензибилитета, односно доживљај савременог света, постављеног на други, *митски*, крај (или тачније почетак) дијахронијске скале српског традицијског искуства.¹⁵⁴ Ова

¹⁵² В. и: „Подвлачимо да ће нараснији писац на језику нашег народа бити не онај писац који у своје дело нагомилава све по чему се наш човек разликује од других људи, већ онај који да све оно што је у нашем човеку општељудско, али што је особеније, јаче и замашније него код других. А најпунија, најсадржајнија мисао јест, и увек, и најраснија” (Петровић 1974: 190).

¹⁵³ О *митопоетизацији*, односно о поступку који се исцрпљује кроз обнављање митског модела света, како кроз коришћење лако уочљивих митских матрица и архетипова, тако и мање видљивих, најчешће и у потпуности преобликованих, симбола и мотива који условно припадају митском начину гледања на свет, као и о иронијском отклону и другим стратегијама које је Растко Петровић употребљавао не би ли се каткад дистанцирао од монолитне слике света мита, а каткад не би ли је детронизирао или уметнички преобликовао, в. више у детаљној анализи Бојана Јовића, значајној и због тога што обухвата аналитички поглед на присуство митског искуства у целини Петровићевог дела (Јовић 2005а: 128–213, и на др. местима).

¹⁵⁴ Зоран Мишић је прецизно указао на централне митске наративе који су били привлачни Растку Петровићу, као и на споне између митског искуства и његовог модерног израза. Пишући о Петровићевом разумевању традиције, Мишић је указао и на изузетно „осећање историјског континуитета” (Мишић 1976: 239) које се указује као прихватање судбоносног косовског опредељења као „најсветлијег домета нашег историјског искуства” (Мишић 1976: 239) у који је Петровић уградио своје дело управо анализама српске духовности и

Петровићева намера да своја хипермодерна поетичка трагања успостави на темељном промишљању и вредновању традиције није прошао без одјека. За тим упутима ће кренути, обликовавши поетичка трагања у оквиру традицијских оквира у сопственоме руху, неки од најистакнутијих авангардних стваралаца, попут Момчила Настасијевића. Такође, Петровићева, као и Настасијевићева традицијска и поетичка трагања ће свој значај потврдити и са доласком прве послератне генерације модерниста након Другог свестског рата, јер ће међу првима Попа и Павловић подузети још једно, обновљено исказивање модерног сензибилитета, заснованог, узмеђу осталог, и на новом читању традиције.

5. 2. 4. *Светац* авангардног израза

Када је Растко Петровић, при крају есеја „Младићство народног генија” назвавши „далеким рударима из песка” (Петровић 1974: 367) све оне неименоване прегаоце који су у архајским временима везивали живу реч за искуство које је ипак допрло до садашњице, зазивао живи дијалог савременика са општечовечанским и поетским вредностима сакривеним у дубини временског искуства и трајања културе српског народа, можда није антиципирао како се већ тада у српској култури развија креативни дух који ће можда и најдаље ићи путем препознавања и преобликовања архаичне духовности српског народа. Момчило Настасијевић, *светац српског језика и српскога књижевнога израза*, како га је Винавер назвао, творац је једног тамног и неистраженог опуса који готово сваким својим делом сведочи о потреби да се препозна језичка, прозодијска, мелодијска, синтаксична нутрина српскога језика, и да се, кроз призивање духовних темеља српске традиције, пева о искуству модерног човека. Васко Попа, што је од великог значаја за наше проучавање, учествовао је у својеврсном поетичком рехабилитивању Настасијевићевом, именовавши га светским песником, који је „*Ископао [...] фрулу која је од столетног ћутања у земљи процветала*” (Попа 1963а: 5).¹⁵⁵

У свом најзначајнијем аутопоетичком тексту, „За матерњу мелодију”, Настасијевић бележи: „Матерњом мелодијом називам ону звучну линију која, долазећи из дубљих слојева духа, везује појмове у тајанствену целину живог израза” (Настасијевић 1991: 40),¹⁵⁶ а тај жељени музички квалитет, постављен у језички оквир, могући је начин да се обликује поетски израз као не дефинитивни, али као пунокрвни израз афективног исказивања човековог духа, и искуства које се позиционира на скали између најдубљег традицијског сећања и модерног говора. Другим речима, да се човеково искуство потврди на оба краја традицијске скале у виду универзалног говора о човеку.

Већ је Касирер писао о језику као првобитном, или једном од првобитних, поред мита, носилаца духовног искуства; а свакако се може замислити архајски човек који првобитним језичким искуством обликује не толико скучене, колико аргументним апаратом неисказиве

историјских уметничких исказивања, и још више тежњом да разумевање српске традиције искаже у делима, за разлику од многих својих савременика. Тиме се он заправо се исказао не само као тумач, и онај који вреднује традицију, већ и као онај који је свесно гради, имајући на уму духовне вредности њене прошлости (в. више у: Мишић 1976: 229–240).

¹⁵⁵ На Попине ставове, како експлицитне, тако и имплицитне, о традицији, усмерићемо се при тумачењу његове поезије. На овом месту је ипак значајно истаћи да су кроз Попину лирику Настасијевићево књижевно дело, као и његови ставови о традицији, добили и поетичку валидацију и историјскокњижевну потврду. Тиме је, између осталог, осигуран континуитет Настасијевићевих аутопоетичких и књижевних ставова, који ће се, у поезији након Другог светског рата, у раду неколиких значајних песника, у првом реду Попе, додатно потврдити. Своје место у том процесу има и песнички однос према митском искуству, као један од скрајнутих традицијских оквира српске књижевности и духовности.

¹⁵⁶ Уп. са: „У трагању за матерњом мелодијом песник прониче с ону страну појава и долази у непосредан додир с оним што је неизрециво, тајанствено, мистично, што сам Настасијевић назива 'тајном' или просто 'тамо'. Матерња мелодија јесте пре свега звук првобитног, изворног, архаичног језика [...]. Она је специфичан облик тежње к непосредном и праисконском [...]. Настасијевић је ту мелодију тражио у језику наше народне песме као и у средњовековним књижевним текстовима. С тих извора он је црпао не само израз и мелодију него и мотиве, теме, песничке слике, схватање света” (Деретић 2007: 1044).

духовне садржаје. Настасијевић је управо тежио да кроз мелодијску, па и све друге квалитативне вредности које језик у себи сабира још из најстаријих времена, пронађе и оживи ону поетску вредност која није изгубила своју духовну фактографију, односно која може да се обрати и модерном човеку, и да говори о њему.¹⁵⁷ Ту дубинску заснованост у архајском, неисторијском говору подвлачи и сам Настасијевић: „Матерњу мелодију најјасније чујемо код примитивца. Казивање му је већ упола поезија. И код детета. Оно се другше не изражава него поетски. Одатле па до тренутка кад глас запева у правом смислу само је ступањ или два” (Настасијевић 1991: 42).

Није потребно на овом месту утврдити да ли су Настасијевићу, зналцу и немачког и, посебно, француског језика, биле познате Леви-Брилове и Диркемове теорије о предлогичном исказивању *примитивца*, или психоаналитичка повезивања искуства неуротичара, деце и архајских људи, као што су биле познате, рецимо, Растку Петровићу и Станиславу Винаверу. Од већег је значаја то што је Настасијевић сопствено аутопоетичко *вјерују* одредио око потребе да се препозна мелодијска вредност језика која отвара песничко искуство према у старини традиције српског народа похрањена искуства. У том смислу, потпуно је оправдана оцена Миодрага Павловића: „Момчило Настасијевић је један од гласова којим је наше тле проговорило” (Павловић 1992: 457).¹⁵⁸ Традицијски оквири које је тим поступком откривао песник нису само фолклорни или хришћански, већ посежу све до митске артикулације.¹⁵⁹ Настасијевић је доследно, што у драми, што у прози, а поготово у поезији, стварао призивајући мелодијске и језичке вредности из старине којима је обликовао своју модерну поетску визију, не поричући свом делу „сродство с књижевним текстовима из старе, традиционалне културе, који још чувају сродство с митском подлогом” (Петковић 1999: 124). У том смислу, није неважно ни то што Настасијевић, попут Петровића, поставља тезу о универзалности песничког говора убокороног у разумевање и исказивање традиције: „општечовечанско у уметности колико је цветом изнад толико је кореном испод националног” (Настасијевић 1991: 44).

Попут Растка Петровића, и Настасијевић указује на то да је књижевни говор који допире до универзалних духовних вредности увек заснован на националном, што ће рећи на разумевању вредности и стабилних места домаће, *родне*, књижевне и културне традиције.¹⁶⁰ А, имајући на уму ту аутопоетичку опоруку, односно хтење, Настасијевић је дубље захватио но готово сви његови авангардни исписници, оставивши не само књижевно дело чврсте, на моменте и највише, естетске вредности, остварено управо на темељима језичких и мелодијских вредности укореењених у традицију српског народа, него и један плодотворан поетички упут, који ће плода дати већ са генерацијом послератних модерниста.

¹⁵⁷ В: и: „Спас је за нас Настасијевић видео у духовноме и душевноме животу, у откривању наглог и готово избезумљеном његових потеза кроз целу прошлост, чак и ону прадалеку, митску, а коју није стављао само у почетке, него јој давао да блуди, узаврела или увела, око свих решења судбинских, тако да смо се осетили ухваћени у све четири у мит” (Винавер 1975: 215).

¹⁵⁸ У овом Павловићевом тексту („Момчило Настасијевић”) налази се још једно вредновање, које свој значај потврђује управо кроз утицај Настасијевићев дела на послератне модернисте и конституисање њиховог односа према традицији: „он [Настасијевић – М. Г.] из тла свог говори ствари које то тло још није рекло. [...] Храњећи се стваралачком снагом и говором свога тла, он је сам постао једно ново песничко тле, за даље растење” (Павловић 1992: 460).

¹⁵⁹ Новица Петковић указује на то да „две линије у Настасијевићевој лирици – она кроз која кроз усмену поезију води у митско (паганско) и она која кроз стару књижевност води у хришћанско (мистичко) – не теку вазда одвојено, него се сустичу, укрштају и сједињују” (Петковић 1999: 145).

¹⁶⁰ У Винаверовом тексту „Раздобље експеримената и синтеза: Наша књижевност између два рата”, пронађеном у заоставштини, забележено је: „У нашој књижевности између два рата јавља се ново и чудесно интересовање за фолклор у који смо огрезли, и за наш давни језик, који нисмо дотле искористили за уметничке сврхе, јер смо се задржавали углавном на плитком опису и на несхваћеном обреду из памтивека. Јавља се продубљени и преображени фолклор наш код Иве Андрића, Растка Петровића, Момчила Настасијевића. То су велика имена. То су писци који су заронили у дубине наших прадоживљаја. То су писци који су се могли и очекивати из нашег фолклорног вулкана (а не фолклорног шаренила) и из наших дубина (а не из наше егзотике)” (Винавер 2012б: 391).

5. 3. Авангарда и послератни модернизам

Ако се посматра поетичка генеза српске књижевности двадесетог века, и ако се авангарда и послератни модернизам посматрају напоре, уз подразумевање поетичких и идеолошких намета социјалистичког реализма који раздваја ова два значајна књижевноисторијска развојна момента, није тешко указати на значај авангарде за развој послератног модернизма. Авангарда је својеврсни репозиторијум књижевних облика и жанрова, песничких поступака, стиха, песничких слика, симболике, метафорике, тема и мотива и, што је од највећег значаја, поетичких тежњи које ће, измењене, али и препознатљиве, бити уобличене и у поезији послератних модерниста. Многе развојне линије се могу лако пратити, но то није тема ове студије. Однос према миту, и уопште однос према традицији, ипак је оквир у коме су послератни модернисти много више подузели, него њихови авангардни претходници. Представили смо два значајна аутопоетичка програма, Петровићев и Настасијевићев, која јесу била заснована на живом дослуху традицијског и модерног, међутим, такви су програмска и аутопоетичка схватања и књижевност која их доследно потврђује ипак били реткост у српској авангарди. Она је, као и свуда у Европи, пре свега одређена поетиком оспоравања канонских, традицијских, цивилизацијских и грађанских вредности, те се однос према традицији кретао пре свега ка оспоравању, а не ка превредновању, или барем ка посредном превредновању. Међутим, управо због тога се Петровићев и Настасијевићев напори показују значајним јер представљају неку врсту протопоступка, или барем протонамера послератних модерниста, који су се здушно окренули ка превредновању традицијских вредности, и ка обликовању сопствених поетичких светоназора уз формирање сопственог схватања традиције.¹⁶¹ Модернисте можемо, пре свега Попу и Павловића, па и критичара Зорана Мишића, међу првима, назвати доследним настављачима оних упута које је поменути авангардни двојац оставио у свом делу.¹⁶² Послератни песнички модернизам је по много чему одсудни књижевни тренутак у развоју српског књижевног двадесетог века, а умногоме и по томе што је то тренутак можда и најзначајнијег, готово реформаторског односа српске књижевности према традицији. Што се тиче онога што је за ову тезу најзначајније, а то је однос митског и песничког искуства – неколико авангардних песника јесте отворило простор у својој поезији за уплив митског искуства, али је тек генерација послератних модерниста, у склопу свеопштег превредновања поетске традиције коју су подузели, широм отворило рецептивна врата својих поетских радионица за мит. Међутим, пре него што приступимо анализи удела митског у њиховој поезији, неопходно је представити контекст који је омогућио да са првом генерацијом послератних модерниста, мит заузме значајно место међу традицијским оквирима који су постављани за темељ модерне поезије.

На овом месту је потребно указати и на значај надреалиста у овом процесу. Њихово интересовање за мит и уопште традицију није било у истој мери програмско или аутопоетичко као код Петровића и Настасијевића, већ хотимично, у оним случајевима када је тај однос био заснован на делимичној афирмацији. Ипак је најчешће тај однос био заснован на негацији, и, у том смислу, познат је однос надреалиста према традицији, крот поетичку

¹⁶¹ Уп. са: „Лежерност песничке дикције Растка Петровића [...], бравурозна језичка авантура Станислава Винавера и, нарочито, кондензована поетска фраза Момчила Настасијевића, олакшавале су послератним песницима непосредније стапање с песничком традицијом што се преко Владислава Петковића Даса и Лазе Костића протезала још даље у прошлост, у богата изворишта непресушних поетских вредности народног предања све до реторичних дискурзивних стихова средњовековних метафизичких песника” (Палавестра 2012: 210).

¹⁶² Уп. са: „Авангардни пјесници су, за модернисте, значајан, чак повлашћен дио те изабране традиције” (Делић 2013б: 272). Јован Делић је, у тексту „Међуратна авангарда као генератор модернизације послератне српске поезије”, дао преглед најзначајнијих утицаја авангардне поезије на развој поетике и поезије послератних модерниста, указујући на многобројне традицијске споне и тумачећи поетику песника модерниста као типолошки блиску поетици оспоравања авангардних књижевника (в. више у: Делић 2013б: 263–276).

потребу за раскидом са свим формама традицијског певања коју су (привидно) доследно пратили Такође, истиче се и њихова критика рационализма, као и било каквог рационалног репрезентовања стварности. Управо због тога, надреалистички поетички намети захтевали су предвесно поетско казивање које је довођено у везу са неколико духовних позиција које су пре свега генетички блиске миту. Сви аутопоетички позиви који су зазивали искуство *надстварности*, попут сна, визије, ирационалног, подсвесног, луцидности, лудизма, душевних болести приближавање искуству детета, лудака или примитивца (в. више у: Новаковић 2002: 28–33, 38–53, 81–86 и на др. местима), поетски говор надреалиста су приближавали искуству мита, које је, према психоанализи, садржано у свим поменутих облицима човековог испољавања. То је, свакако, не мање важан, (не толико у поетичком колико у типолошком смислу), приступ митском искуству од Настасијевићевих мелодијских и језичких трагања или Петровићевог геолошких откривања, али је за нашу тезу од мањег значаја, и то превасходно због тога што је такав тип понирања у митско искуство у мањој мери потврђен у поезији послератног модернизма, за разлику од Петровићевог и Настасијевићевог. У другим оквирима, поезија надреализма има велики значај за развој послератног модернизма, било као плодотворно тле за почетне поетске радове Васка Попе и, у мањој мери, Миодрага Павловића, а касније и Борислава Радовића, Бранка Миљковића и других песника, било кроз истрајну реafirмацију надреалистичких стилских и, генерално, поетичких реквизита, било кроз присуство претструктурираних надреалистичких начела који су захтевали идеолошку акцију што је присутно у књижевности соцреализма, одређеној идеолошким и политичким узусима, која је деловала као контрапункт модерној, пруживши тако значајан импулс за развитак послератног модернизма као својеврсне естетске побуне. Ипак, ако се посматра порекло митског искуства у поезији послератних модернистичких песника, његово место је готово увек обезбеђено свесним трагањем по традицијској дубини и реafirмацијом митског универзалног фондуса у поезији модернизма. Надреалистички, подсвесни и алогички принцип посезања у дубине митског има своје рефлексе и у поезији након Другог светског рата, али су они, и по резултатима, и по дубини захвата, и по озбиљности схватања оквира искуства које се призива у поетском тексту, од мањег значаја и за формирање разумевања традиције од стране модернизма, и, уопште, за обликовање њихових поетика. Такође, треба напоменути и то да су надреалисти, док год су активно покушавали да своје поетичке залоге који су инсистирали на одбацивању традиције, све традицијске оквири, па и мит, захватили хотимично и посредно. Веза са митским искуством је била могућа кроз пропустљивост поетског говора ослоњеног на лудистичке, ониричке, сомбуналне, подсвесне и алогичке исказе који су могли да се усмере и у искуство мита. Надреалистички дијалектички однос према идеологији, као и према негирању традиције није била поетичка позиција коју су послератни модернисти могли да преузму, будући да су њихова поетичка преиспитивања традиције била директно у колизији са тим темељитим надреалистичким одређењима.¹⁶³ Готово парадигматично, надреалисти су се искуству мита више приближавали управо онда када би зауздавали или сасвим заобилазили своје ригидно обликоване поетичке налоге. Са друге стране, када би се данас правиле две упоредне антологије поезије српског надреализма, засноване искључиво на начелу естетске вредности песама, обимнија би свакако била она у којој су изворни надреалистички аутопоетички намети спутани било каквом рационалном песничком стратегијом, од оне у којој би били пописани изворно и неспутано обликовани песнички надреалистички текстови.

¹⁶³ Уп. са: „Одбацујући надреалистичко искуство, штавише апсорбујући га, мада на један рационалан и критички начин, они [послератни песници модернисти – М. Г.] су у послератну српску поезију увели нешто од оних својстава модерне поезије за коју надреализам није имао ни слуха ни разумевања. Увели су, пре свега, мисаону пренапрегнутост и интелектуалну концентрацију што је на тематском плану олакшавало да се стекне потпунији доживљај историје и духовног континуитета, а у области форме омогућавало да се, насупрот неконтролисаној и распомамљеној бујници речи, изгради један сажет, концизан и синтетичан израз” (Палавестра 2012: 211).

Међутим, значај надреализма за конституисање поетике песничког послератног модернизма је ипак истакнут. Надреализам представља, у својој зрелој фази, као врхунац тежњи авангарде, „почетак њене преобразбе у супротан модел литературе, покушај да се песничка револуција доведе у везу са друштвеном револуцијом и да се, у крајњем исходу, стави у њену службу” (Деретић 2007: 1098) и наговештава „напуштање естетизма и прелаз на ангажовану литературу” (Деретић 2007: 1098). У том смислу, надреалисти су свој поетички захтев за револуцијом у изразу, односно песничком револуцијом која се огледа у раскиду са овешталним формама и изразом претходних песничких парадигми () прекодирали у поетичку потребу подређену друштвеним актом, односно, поезију су подредили утилитарно одређеној потреби да искаже друштвену револуцију.¹⁶⁴ Надреалисти су, у годинама после Другог светског рата, били, сасвим условно, подељени на оне који су сматрали да је револуција у језику и изразу довољан чин да се подржи друштвена револуција (односно, чисти израз духа достигнут у поезији, ван разума, морала и естетског мерила – израз је и чистог живота и искуства и као такав погодан за човека револуције), док су други децидно тематизовали своју поезију према стварносним одредницама друштвене револуције. Самим тим, поезију су ангажовали „у акцији за ослобођење човека” (Деретић 2007: 1100) и његовог духа, али и његовог социјалног, класног и друштвеног статуса,¹⁶⁵ у оквиру процеса, који је још пре Другог светског рата отпочео, и којем је Милан Богдановић наденуо назив *социјализација надреализма*.¹⁶⁶ Сви значајни српски надреалисти, који су се после Другог светског рата не само књижевно оглашавали, већ и заузимали значајне позиције у култури (Милан Дединац, Душан Матић, Александар Вучо, Оскар Давичо, Марко Ристић) самерили су, свако у одређеној мери, сопствено разумевање надреалистичке поетике са тежњама социјалистичке литературе, односно, са потребом да књижевност буде обликована као израз социјалистичке акције, (понекад чак и агенде). Њихова модернистичка (у авангардном смислу) поетика интегрисана је у тежње социјалистичке литературе и акције, притом не губећи пуно од њихових првотних авангардних тежњи, уз неодрицање од препознатљивог надреалистичког стилског и језичког проседеа. Тачна је иако не сасвим и прецизна оцена Свете Лукића да су „надреалисти [...] у свој, како им се чинио, апстрактан фројдовско-бретоновски сан убацили будан сан о социјализму” (Lukić 1968: 71). Ипак, надреалисти су се, упоредо са својим поетичким и, унеколико, идеолошким, књижевним пројектима, посебно након 1952. године, нашли „на челу живе културне борбе за слободу стваралаштва, посебно, за право модерног израза на постојање” (Lukić 1968: 72) – самим тим, утицали су, свакако и кроз сопствене новоистакнуте тежње за тргагањем у оквиру модернистичког израза, на младе модернисте, попут Попе, Павловића и других да се, са једне стране, директно и смело определе за модерни израз, а са друге да експериментишу у оквиру изабраног проседеа или да га

¹⁶⁴ Односно, према оним облицима књижевности коју су одређивали грађанском, сентименталном, памфлетском, утилитарном, испразно родољубивом. Српски надреалисти нису ипак били сасвим негаторски определени према песницима и песничким појавама из прошлости, будући да су проналазили своје истакнуте претече међу романтичарима и предромантичарима, међу уклетим песницима, попут, Лотреамона и Аполинера, или Јакшића, Костића, Диса, па чак и неких савремених исписника, попут Ујевића и, за неко време, Растка Петровића.

¹⁶⁵ Уп. са: „Иако у почетку окренут скоро искључиво унутрашњим пејзажима духа, надреализам је касније еволуирао према радничком покрету, марксизму и комунистичкој партији, прихвативши револуционарну акцију, јер је у револуцији видео пут ослобођења, и то не само ослобођења угњетених класа, него и људског духа у целини” (Деретић 2007: 1100).

¹⁶⁶ У есеју „Социјализација надреализма” из 1933. године, Милан Богдановић је забележио: „надреалистичко ’ослобођење човека’ одговарало би у свему социјалистичком ’ослобођењу друштва’: један паралелна и по истим принципима револуција, само на два разна плана, социјални микрокосмос и социјални макрокосмос” (Bogdanović 1961: 471). Богдановић је већ 1933. године прецизно одредио дијалектичке одредбе и надреализма и марксизма, њихову природну везу и привлачност, те и разлоге зашто се надреалистички песнички манир, заснован на аутоматском писању, истраживању сна и ирационалног, и у крајњој истанци, потреби да се човек духовно, индивидуално, односно заправо свеукупно ослободи, предодредио ка социјалном ослобођењу (уједно, барем у концепцији, и духовном). Тиме је и антиципирао пут надреализма у југословенском социјализму, односно покушај будуће синтезе са идеологијом.

дискурзивно бране. Поменуте песнике су, у том послу, посебно након стишавања сукоба модернизам–реализам пратили многи. Будући да је делимично преобразена надреалистичка поезија, сачувавши своју поетичку нутрину и унутар прихваћене социјалистичке акције, била је један од истакнутих облика песничког говора у шестој декади двадесетог века, била је савршено позиционирана да обликује и мотивише прве песничке записе послератних модерниста, и да се, кроз употребљиване песничке поступке, имагинаторијум, лексику и друге поетске компоненте, преобликује и угради у основе послератне модернистичке поезије. Тиме је, готово органски, једном значајном крилу песничког искуства српске авангарде било омогућено да претраје у оквиру српске поезије, упркос снажним спољним, превасходно идеолошким утицајима, а почесто и упркос отворено комуницираној политичкој неблагонаклоности.¹⁶⁷

¹⁶⁷ Утицај надреалистичке поетике је био, барем у оним најистакнутијим примерима, врло брзо примећен и артикулисан. Уп. са: „Колико се баш ту могло – и морало – нешто учинити, показао је после овог рата касни надреалистички ученик Васко Попа – како својом поезијом, тако и антологијама *Од злата јабука*, *Урнебесник* и *Паноћно сунце*. Други надреалистички ђак, Зоран Мишић, покушао је 1956, својом *Антологијом српске поезије*, да изврши ревизију вредности српске поезије са авангардног, надреализму прилично блиског становишта” (Lukić 1968: 70).

6. Модернизам – политички контекст

6. 1. Терминолошки проблеми

Термин *послератни модернизам*, чак ни кроз варијацију *поезија послератног модернизма*, не представља најсрећније теоријско и периодизацијско решење. Осим што, оквирно указује на поетички контекст (поетичку усмереност ка модерним искуствима европске књижевности) и подразумевану временску ситуираност након Другог светског рата, сама одредница не открива много, а разлог је пре свега семантичка поливалентност термина *модерно*, *модерност* и *модерна* у српској књижевној историји, којима су додељивани многи, почесто неподударни, поетички и сваки други књижевни оквири.¹⁶⁸ Проблем је и у томе што се појам модерног користи, у својим алтернацијама, и као књижевноисторијски термин (*модерна*, *друга* и *трећа модерна*, *модернизам између два рата*, *послератни модернизам*, *постмодерна* и *постмодернизам*), али и као свеопшта тенденција, која, неодвојива од књижевноисторијског контекста, одређује генералне тежње и кретања на пољу књижевности, како у тренутачном историјском смислу, тако и у свевремености.¹⁶⁹ Ситуацију компликују и аутопоетичака промишљења: низ је авангардних аутора, као и оних који су се појавили после Другог светског рата, који су себе, из разних поетичких потреба, називали модерним. Још је Тодор Манојловић тридесетих година прошлога века приметио, како око термина модерно „код нас влада једна чудна збрка појмова” (Манојловић 1987: 18), док о истој одредници Адријан Марино, који се посебно бавио овом темом, указује како она представља једну од „најнебулознијих и најконтрадикторнијих из целокупног поља књижевних идеја” (Marino 1997: 9).¹⁷⁰ Дакле, осим ако се не приклонимо неком ингениозном и сажимајућем решењу, попут оног које је, прецизан и тачан и при том одређењу, Станислав Винавер понудио – „Сви су прави песници били модерни песници свога доба” (Винавер 2012б: 60) – морамо ипак поближе, имајући на уму сва поменута ограничења, одредити појам *модерности* и *модерног* у корелацији са анализом коју смо у овој студији подузели, и

¹⁶⁸ При приступу овој проблематици треба имати на уму упозорење Пола де Мана, који указује на то како је „неизвесно [...] да ли су књижевност и модерност у било ком виду сагласни појмови” (de Man 1975: 285), али и његов став према којем се питање односа модерности и књижевности, као и еволутивне промене у развоју разумевања модерности, најпре могу уочити у поезији (в. de Man 1975: 316). Пол де Ман ипак, помало и хумористички, указује и на то да „Питање модерности [...] од лирске поезије ствара енигму” (de Man 1975: 335), те да модерност поезије овог или оног песника зависи понекад и од нераздевања или непрецизних анализа тумача, и то не само његових савременика: „Што мање разумемо песника, тим га више неминовно погрешно тумачимо и превише упрошћавамо приписујући му да говори супрото од онога што је у ствари рекао, па су тиме за њега повољније околности да остане модеран” (de Man 1975: 335).

¹⁶⁹ Уп. са: „Сви уметнички правци, све песничке школе осећају се и проглашавају се у тренутку своје појаве, своје актуелности као 'модерни' [...] Супротно том релативно условљеном модернизму, стоји, међутим, онај начелни, садржајни модернизам: модернизам суштине, става и тежње, који није везан за једно одређено доба, већ који се јавља и обистињује сваки пут када год дух једним генијалним подвигом напушта конвенционални колосек да би се, тако рећи, поново уронио у своју сопствену дубљу свест и да би, на тај начин, повукао једну светлију, нову brazду кроз још неосвојене и неиспитане области мисли и живота” (Манојловић 1987: 21 – 22).

¹⁷⁰ О неодредивости термина модерно и модернизам сведочи и Хуго Фридрих, аутор једне од најзначајнијих теоријских студија о европској лирици и њеним модерним оквирима – *Структура модерне лирике: Од средине 19. до средине 20. века*. Цела ова студија се исцрпљује у описивању модерне поезије, не дефинишући прецизно терминолошке одреднице, уз наду да ће саме контекстуалне и поетичке анализе указати на одређење модерног, које се не одређује концизније након почетне премисе према којој се односи на „целокупну епоху од Бодлера до данас” (Фридрих 2003: 7). Од значаја за подузету расправу о модерности је и Фридрихово разумевање двојаког односа модерне поезије према наслеђу прошлости, који се позиционира на опозитним потребама за уједно и раскидом са традицијом (и цивилизацијом која је баштини) и интересовањем за низ поново или новооткривених њених оквира. Фридрих, међутим, афирмативни пол оваквог односа према традицији разуме као хаотични и неискрени, а не трагички, и, у поетичком слислу, детерминишући поступак модерне лирике, у чему није у праву, што може сведочити већ Елиотова поезија коју Фридрих истиче као пример својих тврдњи (в. више у: Фридрих 2003 178–182).

књижевноисторијским одређењем *послератни модернизам*, које не можемо да заобиђемо или избегнемо. Наша је намера да појам послератни модернизам, онако како га користимо у овој студији, па и у самом наслову, повежемо са две одреднице: традицијом и побуном, те да преко њих, опцртамо контекст, тицао се он политичких или поетичких оквира, а најчешће упоредо, који нам је потребан за разумевање улоге мита у конституисању тако схваћеног модернизма.

Моменат побуне јесте инхерентан појму модерног, и Марино упућује на то да је „свако нагризање и кршење књижевних начела представља тријумф 'модерног'” (Marino 1997: 13). При том се дух побуне, пратећи Маринове упуте, може разумети и као друштвени и институционални порив: „Свако ослобађање од догми и традиционалних стандарда, свако одвајање од датих идеја и облика представља у суштини модернистичке гестове” (Marino 1997: 97), али и у ужим, чисто књижевним оквирима, при чему моменат побуне у модерном подразумева „афирмисање новог естетског полета, ослобађање од стваралачког инстинкта од свих инхибиција, комплекса и конзервативних предрасуда и притисака” (Marino 1997: 28). На генералном плану уопштавања које је представио румунски књижевни теоретичар – „књижевност која луцидно схвата своју епоху, која је интегрално истражује, која је суштински изражава, дакле са тачношћу, у свој њеној специфичној комплексности, не може бити ништа друго него модерна” (Marino 1997: 50). Наведена Маринова одређења, иако у великој мери генерализујућа, односе се и на поезију послератног модернизма, која је себе обликовала у сусрету са низом како унутаркњижевних, тако и ванкњижевних опрека.

Разумевање статуса модерности тик уз појам традиције захтева подантније појашњење. Марино сагледава термине *модерно* и *модернизам* као разапете између наоко супростављених категорија (пређашњег и садашњег, канонског и иноваторског, античког и авангардног, традиционалног и револуционарног, синтетичког и критичког). Семантичка отвореност и прегнантност ових термина зависи од критичке пројекције свих поменутих и иних одредница у одређеном временском тренутку и одређеном друштвеном контексту.¹⁷¹ Међутим, Марино признаје како су традиција и модерно увек наоко супростављени, и да се у таквом односу крије њихова сушта комплементарност: „Старо и ново јесу међузависне реалности, које комуницирају и настављају једна другу, кроз дијалектику размене слика, утисака, дефиниција и концепата” (Marino 1997: 82), односно: „алтернатива: *старо–ново*, *класично–модерно* представља лажну дилему. [...] Стваралаштво није могуће без неког модерног коефицијента диференцијације, изузма, који ће да реструктурира *другачије* већ постојеће, традиционалне, преносиве елементе” (Marino 1997: 82).¹⁷² Овакво одређење односа традиције и модерног директно евоцира на једну поетску дефиницију Шарла Бодлера, једног од првих који је покушао да дефинише термин *модерно*, сматрајући да осећај модерног директно одређује могућност да се „из присутног извуче оно што би могло бити поетско у историјском смислу, да из пролазног изнедри вечно” (Бодлер 2013: 23), односно да је „Модерност [...] оно пролазно, краткотрајно, неизвесно у уметности чија је друга половина вечно и непроменљиво” (Бодлер 2013: 24). Ова синтеза временских планова која се огледа у књижевном делу, а рачуна и на савременост, и на свевременост, али и на прожимање садашњости са прошлошћу, (у неизговореном антиципирању будућности) антиципира познате ставове Т. С. Елиота, исказане у чувеном есеју „Традиција и индивидуални таленат”,

¹⁷¹ Уп. са: „Свака епоха долази са сопственом формулом 'модерног', коју треба поставити у времену и простору, искључујући, при том, сва површна уопштавања. *Модерно* представља оквирни појам, чија је садржина историјски одређена, географски лоцирана и специфично изнијансирана. Још једном, ради се о књижевној пројекцији историјског времена, одређене културе, одређене националне заједнице” (Marino 1997: 48).

¹⁷² Зоран Мишић ће, у есеју „Певање и мишљење” из 1953. године, забележити: „Свака аутентична поезија је модерна, или није поезија” (Мишић 1976: 143), и указати на то како „убичајена подела наше поезије на модерну и, рецимо, традиционалистичку, конзервативну, 'фрулашку', и томе слично, мање-више [је – М. Г.] беспредметна” (Мишић 1976: 143), долазећи тако, као и румунски теоретичар, до истог закључка према ком су модерност и традиција преплићуће, готово огледалски постављене, категорије. Уп. и са: „Ново је подвргнуто пресији Старог, које има потребу за Новим да би се остварило” (Adorno 1979: 58).

у којима је представљена идеја да су и најбољи и најиндивидуалнији ствараачки тренуци једног песника они „у којима су мртви песници, његови претходници, најснажније потврдили своју бесмртност” (Eliot 1963: 33). Према енглеском теоретичару и песнику традиција подразумева *осећање историје* (Елиотова конструкција) које рачуна на прожимање два плана – не само оног „што је прошло у прошлости, већ и што је садашње у прошлости” (Eliot 1963: 34). Најделатнији књижевноисторијски рефлекс овог вишеструко утицајног Елиотовог става је Курцијусов гигантски експеримент рекреирања наслеђа латинитета у средњем веку, подузет при уверењу да: „’Безвремена садашњост’, коју књижевност поседује по својој суштини, значи да књижевност прошлости стално може да суделује у књижевности сваке дате садашњости” (Курцијус 1996: 31–32).¹⁷³

Такво разумевање традиције и временског тока који је обликује подразумева „смисао за ванвременско као и за временско” (Eliot 1963: 33), што чини писца традиционалним, али у истој мери у којој га чини и модерним.¹⁷⁴ Јован Христић је, надахнут овим Елиотовим теоријским ставовима, можда и најпрецизније, у домаћем контексту, писао о спреси традиције и модерног:

„За мене, модерно је једно специфично осећање прошлости, један објектив кроз који ми посматрамо прошлост, и тај однос према песницима прошлих времена изгледа ми да је права *diferentia specifica* модерног. Не верујем да је модерно само оно што је непсоредно савремено, већ се оно састоји у једном специфичном осећању традиције које свако време ствара за себе. Ако се може говорити поводом модерног о синтези онда је оно у сваком случају синтеза историјског осећања и осећања традиције” (Hristić 1957: 255).

Ова Христићева уопштавања су од значаја јер не само да представљају једно индивидуално разумевање односа традиционалног и модерног, већ и сам коментар на књижевна збивања у тадашњем југословенском и српском културном контексту, будући да су дата у сарајевском часопису *Израз*, 1957. године, и то као одговор на „Анкету о модерном”, у тренутку када је, за нашу тему унеколико значајан, сукоб између такозваних *реалиста* и *модерниста* јењавао, и када су се одређене књижевне парадигме, попут послератног модернизма, стабилизовале, и у поетским, и у друштвеним оквирима.¹⁷⁵ Послератни песнички модернизам јесте био једним својим значајним оквиром упућен на разумевање, не толико испрва тематски, колико поетички, обликотворно, језички и стилски, саме традиције из које је, као песнички правац и поникао. Таквим односом према традицији песници послератног модернизма су потврдили још једну Христићеву мисао:

¹⁷³ В: и: „Тако Хомер делује у Вергилију, Вергилије у Дантеу, Плутарх и Сенека у Шекспиру, Шекспир у Гетеовом Гецу од Берлихингена, Еурипид у Расиновој и Гетеовој Ифигенији. Или у наше време: Хиљаду и једна ноћ и Калдерон у Хофмансталу; Одисеја у Џојсу; Есхил, Петроније, Данте, Тристан Корбијер (Tristan Corbière), шпанска мистика у Т. С. Елиоту. Овде постоји неисцрпно обиље могућих међусобних односа” (Курцијус 1996: 37).

¹⁷⁴ Уп. са: „На југословенском књижевном терену, [...], он [утицај Елиотове концепције традиције – М. Г.] постаје значајан чинилац у време ренесансе модерне уметности и књижевности, након дефинитивног разлаза – не без озбиљних отпора – са догматском ревизијом марксизма, почетком педесетих година” (Петров 1983: 47); Елиотов утицај се очитује у „супростављању nihilističkom односу према културној и књижевној традицији” (Петров 1983: 47) – што је била одлика како надреалистичке оптике, тако и свакако, у догматски опкроејеним границама, и званичне идеологије.

¹⁷⁵ Уп. са: „Али споменуо сам био као једну од битних карактеристика сваке уметности њен однос према традицији, и изгледа ми да је то место на коме морамо тражити модерно. Тај однос према традицији може да буде историјски и неисторијски: ми можемо да будемо свесни прошлости као прошлости, али исто тако можемо да будемо свесни прошлости као стално присутне у садашњости, како примећује Т. С. Елиот. [...] Ту може да нам помогне само наше историјско осећање, које нам даје прошлост у њеној целини (релативној, разуме се) док наше осећање традиције – како бих ја назвао неисторијско осећање прошлости – узима од прошлости само оно што нам је потребно” (Hristić 1957: 254)

„Свако време ствара, у уметности бар, једну своју прошлост и једну своју традицију, негује своје осећање традиције. Ако ми успемо да једно такво осећање традиције постигнемо значи да смо успели да постигнемо модерно у своме времену, да будемо савремени” (Hristić 1957: 255).¹⁷⁶

Овако описани поступак подразумева не негаторски, већ преиспитивачки однос према традицији:

„Традиција се не може негирати на апстрактан начин; треба је критиковати на ненаиван начин према садашњој ситуацији: тако садашње конституише прошло. Ништа се не може примити без пробе под искључивим изговором да је ту и да је некад нешто значило, али ништа не треба ни да буде елиминисано под изговором да то припада прошлости. Само вријеме није критериј” (Adorno 1979: 87).

Критеријуми су, према Адорну, *квалитативне разлике*, односно, они елементи уметничког дела који не кореспондирају сасвим или уопште са модернитетом епохе у којем су обликовани, али кореспондирају са модернитетом неке будуће епохе.

Покушавајући да изразе модерни сензибилитет времена у којем стварају, све у дослуху са традицијом којој припадају, песници послератног модернизма су тражили и обликовали, према речима Миодрага Павловића, „модерну субјективност” (Pavlović 1978a: 34), активирајући „могућност памћења и способност обнављања” (Pavlović 1978a: 32), прожимајући модерност својих поетских исказа разумевањем и реинтерпретацијом српске и европске песничке прошлости. Два значајна одређења овако схваћене модерности, инстинкт побуне и осећање, било критичко, било афирмативно, традиције – представљају, не случајно, два одређења поезије послератног модернизма, и два значајна, ако не и одсудна, импулса која су ту поезију покренули ка миту.

У том смислу, сасвим је индикативан низ ставова Миодрага Павловића записаних у есеју „Модерност и песништво”, састављеним од готово памфлетских опоруха. Павловић указује на то да је „модерна уметност она која ствара антислику свога друштва” (Pavlović 1972: 10)¹⁷⁷ којом „критикује психолошку, политичку, вредносну фасаду једног друштва” (Pavlović 1972: 10), односно, која јесте „критика прихваћене уметности једног друштва” (Pavlović 1972: 10). Према томе, ако се преиспитивање традиције подузето од стране послератних модерниста, као и њихово кретање ка миту разуме као чин и етичке и естетичке побуне, јасно је да је таква побуна подузета, са једне стране, против ригидних идеолошких светоназора који су редуковали и саму традицију и оквире самог уметничког чина, али је, са друге стране, чин револта представља предуслов за исказивање *модерне субјективности*, односно (по)етичку потребу песника да конституишу модерни песнички говор којим ће моћи, упркос етичким, идеолошким и поетичким орјентирима, да искажу искуство човека у модерном свету, односно искуство *модерности*. Самим тим су, и чин побуне и чин преиспитивања традиције, као чиновни вредновања и преобликовања традиције, дакле и

¹⁷⁶ Уп. са: „у историји књижевности наступио је час када модерна књижевност – као и књижевност било ког другог раздобља – мора бити просуђивана и нешто озбиљнијим мерилима, и питање више није у томе колико се она разликује од од књижевности коју називамо традиционалном или класичном, већ у томе колико је она у стању да заузме своје место у великом низу стилских раздобља која почињу са антиком. То је низ у коме свака књижевност мора да нађе своје место; и дела чије стварање данас посматрамо имаће вредности уколико се покаже да их можемо сматрати вредним из истих разлога из којих говоримо да су Пиндар, Есхил, Вергилије, Данте или Шекспир велики писци” (Hristić 1968: 13–14).

¹⁷⁷ В. и: „Антислика: оно што је супротно текућој митологији једног друштва, што оспорава прилагођену психологију свакодневице, навикнуте облике осећања, устаљене реакције па и устаљене идеале” (Pavlović 1972: 10).

њеног инкорпорирања у модерну осећајност, били управо они орјентирали који су песнике послератног модернизма приближили искуству мита.¹⁷⁸

6. 2. Општи контекст

6. 2. 1. П(р)ојављивање модернистичких тежњи

Место и улога мита у поезији послератног модернизма се не могу разумети без ширег погледа на поетичке оквире српске поезије у педесетим годинама двадесетог века, а они се не могу разумети без барем летимично опцртаног политичког контекста који је умногоме обликовао поетичко сазревање генерације коју смо одредили послератним модернистима, самим тим утичући и на њихове поетичке обзоре.¹⁷⁹ По завршетку Другог светског рата, целокупно испољавање југословенског друштва стављено је пред директну политичку и идеолошку контролу. КПЈ је одређивала оквире новоствореног друштвеног поретка, те ни уметност није заборављена у том процесу. Заправо, ка одређивању положаја и улоге уметности у социјалистичком државном систему је усмерена значајна пажња идеолошких светоназора. Свакако, узуси стварања су, под притиском владајућег центра моћи, стављени на веома јасно опцртану идеолошку позицију, те је држава директно захтевала да оно што се у старијим приручницима теорије књижевности звало *идејни слој* управу према шире заснованим интересима обликовања новог послератног друштва.¹⁸⁰ По узору на стаљинистичку револуцију, у домаћим оквирима је циљ усклађивања идеолошких намера државног система и улоге уметности у њему било обликовање тежње за „складном синтезом уметности и револуције” (Lasić 1970: 30), при чему је „принцип те револуције и те литературе [...] уски догматски утилитаризам и прагматизам” (Lasić 1970: 30). Другим речима, „социјалистички реализам постао је темељна синтеза уметности и револуције, синтеза у којој је стаљинистичка визија револуције добила своју пуну потврду и свој најјаснији израз” (Lasić 1970: 33). Тако су многи поетички узуси предратног покрета социјалистичке литературе преузети и преобликовани у складу са унутарњом и спољнополитичком идеолошком позицијом државе:

¹⁷⁸ Покушај да доведемо појмове модернитета и традиције у тешњу везу, самим тим да поставимо модерно и митско у оквире истог хоризонта, није лишен одређеног готово иронијског отклона; наиме, појам модернитета припада дијакхронији и историји; он не постоји у миту, нити је уопште замислив у оквиру митотворних дијалектичких одредби. То је приметио и Матеј Калинеску: „Модернитет као појам био би посве без значења у друштву које нема предодбе о временско-слиједном појму повијести а категорије времена организира према митском и постојаном моделу [...] идеја модернитета [...] очито не постоји у свијету паганске старине” (Calinescu 1988: 23).

Међутим, другачије је када се изводи веза између модернитета и поетског трагања за митским искуством, јер митопеја, као и свака поезија, остварује се, попут модернитета, у дијакхронији, рачунајући, како у историјским, тако и у митским оквирима, на победу у окршају са ходом времена, на трајност, и у крајњој истанци, на вечност, којој најчешће не успева да приђе.

¹⁷⁹ Представљајући историјске и, пре свега, политичке и идеолошке условности које су унеколико и одредиле поетику поезије послератног модернизма, на уму имамо мисао Октавија Паза, који је упозорио на то да је историјски поглед склон или поједностављивању или дописивању, односно, тумачењу: „Сваки језик и свака нација рађају поезију коју им диктирају тренутак и њима својствен стваралачки дух. Међутим, историјски критеријум не разрешава, него умножава проблеме” (Paz 1990: 33).

¹⁸⁰ Уп. са: „Применом механистичког принципа у тумачењу односа уметности и друштвене стварности негирана је самосвојност уметничког феномена као продукта 'новог', дата предност колективној визији над индивидуалним изразом и омогућена даља поједностављивања, схематизам и подређивање духовног стваралаштва тактичко-политичким потребама револуције. Апсолутизован је класни карактер уметности, њена историја сведена је на борбу између 'реализма' и антиреализма' а корени те борбе тражени су у деловању 'прогресивног' и 'регресивног' деловања на свет – материјалистичког и идеалистичког” (Пековић 1986: 6); в. и: „Совјетски теоретичари стављају знак једнакости између идеолошко-политичких и естетских појава па уметничко стварање постаје класно-социјални чин, односно саставни део револуционарне акције” (Пековић 1986: 7).

„Философску основу поетике социјалне литературе чини дијалектички материјализам и марксистички поглед на развој људског друштва. [...] Опредељење за револуцију схваћено је као апсолут, као тотално ангажовање које обухвата све снаге и средства, укључујући и уметничко стварање. Права уметност мора бити ангажована у борби радничке класе и свих напредних снага за револуционарни преображај друштва – то је полазна тачка поетике социјалне литературе” (Деретић 2007: 1120).

Два основна постулата овако схваћене улоге уметности, као и књижевности, свакако, били су (псеудо)реалистички приказ и ангажованост при представљању.¹⁸¹ Социјалистички реализам је потраживао формулативност и схематичност, и сводио је књижевност на узак круг тема и поступака који су одговарали управо идеолошки одговарајућим оквирима социјалистичког друштва. Акцијом комунистичке власти, књижевност је сведена на безбедне идеолошке оквире, односно на познате и прописане теме и поступке, уз укидање аутономије стварања, и подређивање уметности циљевима револуције, односно кроз позиционирање уметности напрема вулгарној транспозицији друштва у идеолошки пројектовану позицију и контролисану грађанској и културној трансценденцији човека у положај у којем прихвата постулате света који су му понуђени.¹⁸² Књижевност је, свакако, у таквој констелацији идеолошких тенденција, имала уско сведену, регулисану и прописану функцију.¹⁸³ Тежња ка реалистичком приказу, и потреба за ангажованим обликовањем такве псеудореалистичке визуре усмерени су ка потражењу слике света која је одражавала жељене и пројектоване циљеве идеологије којој је књижевност требала да служи, попримивши посве тенденциозну и утилитарну функцију:

„Партија као водећа идејна снага заступа једну ширу културну платформу према којој је књижевности била додељена просветитељска и револуционарна улога. Као облик 'идејне надградње' и медиј путем кога се, поред филма и позоришта, најефикасније може утицати, она се третира као средство за подизање културног нивоа и свести маса и помагач у пропагирању новог друштвеног поретка” (Пековић 1986: 31).¹⁸⁴

¹⁸¹ Уп. са: „У тој су концепцији умјетничко стваралаштво и револуционарни преображај проматрани искључиво из система догми и непосредне прагматике. Умјетност постаје тражење у познатом, то значи: укида своју властиту бит. Додијељене су јој границе које се могу изменити, али тада их неће она мијењати, већ ће јој оне поново бити назначене” (Lasić 1970: 23). Самим тим што су оквири уметности и револуције стриктно одређени, укинута је слобода коју обе подразумевају, а уметност и револуција су институционализоване и догматизоване, и служиле су, иронично, интересима новоформиране владајуће класе, иако транспарентно усмерене на релативизовање грађанских, сталешких и других драстичних друштвених разлика.

¹⁸² Уп. са: „Фронт социјалне литературе, која делује под директним утицајем Партије, истиче своје схватање и намеће га, као једино исправно, целом покрету. Он прихвата књижевност као идеологију која има класни карактер и служи једној класи и онда када то не жели. Уметност не изражава само глобалне историјске интересе радничке класе, већ служи и њеним тактичким циљевима и непосредним задацима, ове задатке најбоље извршава пролетерска књижевност, која је тенденциозна и антиларпурлартистички усмерена. Једини исправан метод којим се ова књижевност служи јесте 'борбени реализам' јер он најбоље изражава рационалну слику света и прогресивне тенденције будућности” (Пековић 1986: 8); в. и: „Пишчево идеолошко опредељење добија предност над његовим талентом, колективна визија мад индивидуалним изразом, а 'борбена линија' над естетским моментом. Створен је нови тип књижевника: у истој личности сједињени су писац, револуционарни практичар и партијски активиста” (Пековић 1986: 8)

¹⁸³ Уп. са: „У овом периоду била је, ипак, доминантна тенденција да се доврши и средствима власти учврсти радикална ревалоризација културе и естетичких критеријума, започета још тридесетих година. Савремена литература скренута је у корито социјалистичког реализма, а борбена романтика и реализам, тумачени на основу фамозне 'теорије одраза', постајали су критеријуми (није ту била реч о правцима и методима) сваколиког стваралаштва” (Петров 1983: 107).

¹⁸⁴ Можда је и најистакнутији пример оваквог догматског односа према поетском стварању сачуван у зборнику *Поезија младих* из 1948. године (в. више у: *ПМ* 1948), у којем је, поред неколико значајних имена југословенске послератне књижевности, попут Радомира Константиновића или Весне Парун, стихове објавио и Бранко Радичевић (тада још увек без средњг слова, и изостављеног надимка Мачиста). У том зборнику сабрана поезија је писана непосредно после рата и директно је одређена наметима социјалистичке литературе: „То је

Тако је захтев за ангажованошћу нагризао реалистички проседе у оној мери у којој је он морао да буде одраз не стварносне, већ утопистичке слике света и позиције човека у њему.¹⁸⁵ Јасно је да је овакав државотворни приступ уметности резултовао низом генеричких књижевних урадака, писаних по зготовљеном рецепту, без значајне естетске вредности.¹⁸⁶

„Идеолошка ускост и идејни схематизам обележили су многа дела из првих послератних година, а трајаће и у наредним етапама наше послератне књижевности. Истовремено, као отпор тој оријентацији, јавиће се тежња за одбацивање функционализма, прагматизма и утилитаризма, против робовања идеолошким прописима и стегам, а за слободни, аутономни развој књижевности као уметности, што ће убрзо довести до поновног оживљавања предратне авангарде” (Деретић 2007: 1128–1129).

У том отпору одсудно је обликована српска књижевност која ће се јавити након 1950. године. Може се сасвим прецизно тврдити да је стога модернизам настао под подједнаким притиском ванкњижевних оквира, као реакција на наметнути догматизам, и из књижевних разлога, као естетска и идејна контратежа соцреалистичкој уметности и као чврста поетичка карика са традицијом на коју се поетички наслањао – авангардом.

Међутим, у првим годинама након Другог светског рата, идеологијом обликовани књижевни модел социјалистичког реализма је био стабилан, барем у оној мери у којој је то био и идеолошки државотворни модел који га је прописао. Промену, како у свим оквирима друштва, тако и у статусу књижевности, иницира политика, тачније идеолошки сукоб југословенског комунистичког естаблишмента са совјетским Коминформом 1948. године, што, након резолуције Информбироа, резултира чувеним Титовим *не* упућеним Стаљину, као и преформулацијом целокупног домаћег социјалистичког поретка. На књижевном плану, поред доминантног модела соцреализма, појављује се, испрва сасвим стидљиво, и друго виђење улоге и позиције уметности и књижевности, чије је конституисање омогућено попуштањем идеолошких стега. Тај други модел је, најчешће у теоријском смислу

поезија борбеног заноса, поезија ’ратника и пругаша’, ’пругаша и кубикаша’, прожета патетичним романтичарским заносом, прагматична, натуралистична, народска, сва у тежњи да буде на разини захтева стварности, да пружи брз и ’правилаан’ одговор на изазове живота, да буде поетска хроника епохе” (Деретић 2007: 1167–1168). Овај зборник транспарентно показује како поетско стваралаштво, настало одговарајући на идеолошки и догматски установљене регулативе, доводи до разине „на којој се песма неповратно губи у својој функцији” (Деретић 2007: 1168).

¹⁸⁵ Уп. са: „Из тематских и идеолошких ограничења произилазила су и друга што су се тицала приступа, технике, стила, форме. Стварност је захтевала истинит, веран, реалистички одраз, који ипак није смео бити неутралан, објективан, него борбено ангажован. Предратни ставови социјалне литературе доводе се до крајњих консеквенци. Истовремено говори се о потреби обнове ’традиције наше борбене и реалистичне књижевности’ прошлога века, а одбојност се показује према предратним авангардним, модернистичким књижевним истраживањима” (Деретић 2007: 1147).

¹⁸⁶ Уп. са: „Њихови уметнички резултати не превазилазе тренутак у којем су се јавили” (Лукић 1968: 77) – свакако се може успешно бранити теза да је оваква литература краткорочно потпомогла друштвеном циљу којем је била подређена, али да је, истовремено, учинила пуно да се уметнички израз, тематски распон и уопште, аутономна природа књижевног израза уруше. Тек понешто су учинили, у тој тој плими индоктринираних текстова, писци попут Бранка Ђопића, Скендера Куленовића и Михајла Лалића, који се тек условно могу сматрати писцима ове оријентације, барем када се узме у обзир спектар тема којем су посветили своја дела. Међутим, за Лалића се мора рећи да његова најбоља дела, иако писана наоко доминантним реалистичким проседеом, одређује мајсторска, почесто суштинско назначена и изведена, примена модернистичког израза, док су Ђопић и Куленовић поникли из живе фолклорне традиције, те да су њихови поетички простори били фиксирани ван намета социјалистичке литературе, које су, попут Лалића, почесто тематски пратили. Готово сва српска, па и југословенска књижевност, што је написана у условно схваћеним оквирима литературе одређене догматизованом визијом државног апарата, а која је од некакве књижевне вредности, заснована је на другим поетичким и традицијским изворима, далеко потентнијим од уско схваћене и директно инструментализоване тематике и оптике соцреализма.

непрецизно, назван *модернизмом*. На овом месту не можемо детаљније улазити у целокупну проблематику рађања послератне модернистичке књижевности, књижевног сукоба између традиционалиста и модерниста, као и постављеног питања наслеђа међуратне авангардне као пређутане и цензурисане књижевне традицијске вредности. Довољно је указати на то да је са попуштањем идеолошких баријера, и преформулисањем спољнополитичких циљева комунистичке Југославије отворен простор за формирање једне књижевне тенденције, модернизма, који није био правац, у строгом књижевноисторијском смислу, већ више платформа заснована на потреби да укаже на одређене књижевне стваралачке могућности и да освоји одређени друштвени статус везан за институцију слободе књижевног стварања и израза. Другим речима: „Ствара се нов модел књижевности, супротан оном из претходног раздобља, његова су основна обележја: естетизам, формализам и авангардизам, узори су му у међуратном експресионизму и надреализму, те у страним писцима” (Деретић 2007: 1148) Модернизам, као широко постављена уметничка појава, не само књижевна, условљава „диференцирање књижевних гласова и обликованих поступака, промена угла гледања на свет, настојање да се традиционалне вредности интегришу у модерну књижевну структуру, да се ова тим путем изнутра обнови и учини способним да изрази нову, другчију слику света” (Деретић 2007: 1150), и, у том смислу, постаје прекретница у развоју целокупне српске књижевности друге половине двадесетог века. Ова Деретићева оцена је од значаја и када се разматра улога и место мита у поезији послертног модернизма, узимајући у обзир генетичку поетичку везу између авангардне и послератне поезије.

Модернизам је био директна уметничка реакција усмерена на „социјалистички реализам као збир свемоћних формула о уметности и монолитну уметничку праксу” (Лукић 1968: 24). У процесу прекомпоновања спољнополитичких потреба и позиције комунистичке Југославије, идеолошко размимоилажење са Стаљиновим политичком визијом и диктатуром, и, у некој мери и привидно, отварање ка западу и његовим вредностима, културним, капиталистичким и другим, понајпре, идеолошким – соцреализам је након 1948. године суптилно и у етапама напуштен као доминантна и свеобавезујућа уметничка парадигма у Југославији. Међутим, инерција темељних идеолошких императива који су поетичке намете соцреализма и установили у српској књижевности је чинила своје, те је до 1950. године у Југославији пре свега актуелна догматска књижевност, са идеолошком и друштвеном функцијом; унисоно исказана, са мало аутентичних књижевних вредности:

„Уско и конфузно схваћен, реализам је проглашен за саму суштину уметности. Оно што се није могло подвести под ту категорију олако је крштено амбивалентним називом формализам и оцењено као безвредно, чак штетно, реакционарно и, у крајњој линији (која никад није изостајала), као непријатељска работа” (Лукић 1968: 25).¹⁸⁷

Све до 1958. године, па и касније у мање транспарентном виду, српску и југословенску књижевност одликоваће низ полемика, расправа, сукоба који су вођени на линији модернизам–реализам, и који су заправо означили „прелазак са идејног монизма на књижевно-идејни дуализам” (Тимченко 1975: 475).¹⁸⁸ Тенденције овог (изван)књижевног

¹⁸⁷ Што, ублаженим идеолошким речником исказано, заправо значи да „нормативни смисао ‘реализма’ [схваћеног у оквиру друштвеног ангажмана социјалистичког реализма – М. Г.] каткад значи захтев уметнику да изрази у свом делу (позитиван) однос према постојећој (социјалистичкој) реалности” (Вошковић 1981: 74).

¹⁸⁸ О овом сукобу је на много места опширно и са разних идеолошких позиција писано, али су до и исцрпног информативног оквира и ширих објективних синтетичких увида најпре доспели Ратко Пековић, у студији *Ни рат ни мир: Панорама књижевних полемика 1945–1965*, и Драган Бошковић, у студији *Становишта у спору: Становишта и спорови о слободи духовног стваралаштва у српско-хрватској периодици 1950–1960*. Не треба заборавити ни познату студију Станка Ласића, *Сукоб на књижевној љевици 1928–1952*, која, осим што прецизно, и донекле идеолошки оптирајући за једну од представљених опција, може служити и као прелудијум за идеолошке и културне спорове представљене у првопоменуте две књиге.

Критички текстови у којима је вођена полемика око Попине *Коре* и *Непочин-поља*, и, у ширем смислу, око концепције модернистичке књижевности у социјалистичком друштву, сабрани су у две хрестоматије – *Кора*

сукоба, барем са становишта модернистичке стране, обликован је борбом против свеприсутности и обавезности соцреалистичких топоса и узуса, што подразумева борбу против догматизма (како домаћег соцреализма, тако и стаљинстичког, са тенденцијом, разумљиво каткад и стидљивом и неартикулисаном, ослобађања од догматизма и на општем нивоу), самим тим и борбу за аутономију уметности и слободу стваралаштва које је попримило генерализујући вид тежње за укључивањем модерних искустава српске (и југословенске), пре свега имајући на уму међуратне пређутане писце, и светске књижевности у савремену. Чини се да је књижевноисториска валоризација овог конфликта једнострано упутила на победнике самог спора: „Историјску победу [...] однела је струја која се залагала за слободу стваралаштва, за тражење нових форми казивања, за постојање различитих књижевних поступака, токова и струја – од популарне до авангардне уметности” (Lukić 1968: 29). Међутим, иако је целокупни сукоб привидно имао артикулацију унутар уметничких и књижевних кругова, заправо је био пројекат власти која га је искористила не би ли се позиционирала према сопственим политичким интересима, и тако оптирала за бољу међународну репрезентацију, будући да је целокупна та завада

„била [...] шифра којом се – под видом тога дуела око књижевних форми и проседеа – решавало и општије питање нормалне културне везе Југославије са светом, несметане флукуације модерних стремљења, питање слободне размене мишљења и критике, па и шира питања везана за осетљив процес демократизације у социјализму. У извесном смислу, уметност тих година, нарочито литература, представљала је један од најважнијих идеолошких терена. Рекао бих чак – важно експериментално поље” (Lukić 1968: 29).

Југословенска власт, тоталитарна по својој природи, дозволила је одређене уметничке слободе, док је друге суспендовала, под привидом компензације већ дозвољених слобода. Тиме је покушала да позиционира сопствено политичко место у свету – и према западу и према истоку. Књижевницима су дате одређене слободе везане за књижевни израз и теме, док су и даље санкционисана она књижевна дела која су подривала идеолошку устројеност система.

За нашу тему је значајно то што је модернизам постепено прихваћен као легитимни уметнички проседе, што је отворило путеве за многе тематске и формалне оквири књижевности, од којих је кретање ка миту било једно од многих, а за наше проучавање од одсудне важности. Потребно је указати, пре него што се представи поетички оквир послератног модернизма, на неколике битне тенденције, које се пре свега тичу положаја мита у соцреализму, али и теоријских импликација које произилазе из идеолопоклоничког и утопијског приступа стварносној грађи, која, транспонована у књижевну, посредством механизма митологизације, која неретко прелази у митомахију, моделује и стварносни оквир у којем је настајала поезија модернизма, као и њене поетичке оквири.

6. 2. 2. Улога културе у соцреализму

Циљ инструментализације културе у друштвеним оквирима социјалистичког система заснованог на марксистичким учењима није ништа друго до идеолошки заснован поступак трансценденције субјекта, односно човека, у ону духовну (превасходно идеолошку) позицију у којој ће постати пријемчиви материјал за прихватање наметнутих фиксних оквири света. Односно, у позицију у којој ће постати идеологијом формиран субјект. Култура, у тој констелацији односа, као истакнуто „питање вредности” (Iglton 2017: 17), јесте пре свега

Васка Попе: критике и полемике (1951–1955) и Непочин-поље Васка Попе: критике и полемике (1956–1963) – приређене трудом Гојка Тешића (в. више у: Тешић 1997, Тешић 1999).

проводник идеолошког супстрата усмереног на обликовање популације, пре свега радничке класе:

„Социјализам се мора идентификовати са слободним стваралаштвом и културном акцијом који су окренути *свестраном преображају радног човека, хуманизацији свих његових односа*, општем културном успону самоуправљача који развијају активан однос према својим културним потребама; сталном ширењу друштвено-материјалних могућности да радни човек присваја културне вредности као властиту тековину и начин људскијег живљења” (Hadži Vasiljev 1968: 262).

Циљ ове, као и сваке друге идеологије је, према већ поменутиим бартовским одредницама везаним за идеолошко моделовање говора, неприродно (у историјско-позитивном смислу) преобликовање стварности у складу са жељеним параметрима. Другим речима, „идеологија означава оне вредности и симболичке навике које су увек уплетене у бизнис одржавања политичке моћи” (Iglton 2017: 47). У случају који се одиграо у Југославији на половини прошлог века, та стварност је била обликована и самом културом која је морала да буде усклађена са марксистичком визијом света и социјалистичком пројекцијом друштва и човекове позиције и улоге у њему, са императивом да тако конципирана култура учествује у преображају друштва и човека. Самим тим, култура је морала бити усклађена са тежњама осталих огранака социјалистичког друштва и генералног производног процеса, самим тим, и у складу са потребама социјалистичког човека и унапређивања његове друштвене позиције. Када није била усклађена, постајала је опасност за идеолошки друштвени пројекат који је покушавао да је контролише, у чему се огледа и основни разлог због чега се, у овом или у сваком другом случају, идеологија уопште и бави културом. Тоталитарни системи власти разумеју да „Није све у култури идеолошко, мада било шта у њој може такво да постане” (Iglton 2017: 47), те се старају да се *све* у култури буде подређено већ пројектованим идеолошким интересима, или да, у најмању руку, постоји систем присмотре који бележи и реагује на све нежељене појаве.

Поступак инструментализације саме сврхе културе је свакако и поступак монополизације културних вредности: „владајући агенс производње [заједнице у социјализму, најчешће радничке – М. Г.] одређује друштвену суштину и правац општег развоја у складу с властитим бићем” (Hadži Vasiljev 1968: 267). При том је од суштинске важности да се „агенс производње [...] експонира као историјски тумач и главни носилац прогреса целог друштва” (Hadži Vasiljev 1968: 267), што значи да култура не сме да стане, на теоријском, а свакако ни на практичном плану, на пут тежње радника да постане самоуправљач – што је материјалистичка флоскула којом је формулисано већ поменуто трансцендентирање човека у идеолошког субјекта – и то у свим делатностима, а свакако и у култури. Другим речима, културна делатност треба да буде проводник идеолошке транспозиције човека у идеолошког субјекта, али и да буде производ стварања тако замишљеног човека; да уједно буде и темељ и циљ идеолошког пројекта, који ће у антиципираној коначници досегнути могућност да целокупни процес доведе до ослобађања рада, утопијске циљне вредности југословенског, као и сваког другог, социјализма. Овакав теоријски оквир подразумева да све што угрожава сам процес производње и саму идеју ослобађања рада, дакле, целокупни социјалистички пројекат, буде санкционисано, измењено, или, у крајњој мери, укоњено, при чему је, природно, и аутономија уметности била стриктно контролисана од стране центра идеолошке и партијске моћи. На тај начин је и засновано оправдање ригидне друштвене контроле, управо утопијским заснивањем вере у могуће достизање замишљеног социјалистичког златног доба, у којем владају разрешени људски односи, како међу самим људима, тако и по питањима друштва, производње, природе, технике, односно, механике и коначно ослобођеног рада. Све што води до *дехуманизације културе* (термин Хаџи Васиљева) у функцији проводника идеолошког супстрата, као и до одвајања културне акције од потреба радне масе и пролетеријата – означивано је

ретроградним, друштвено и идеолошки опасним, јер је водило ка идејној дезинтеграцији социјализма. Слобода стваралаштва, у таквом систему, није била дозвољена, већ је свеукупна стваралачка енергија била усмеривана ка активном учешћу у изграђивању социјалистичког друштва, али и идеје слободе која је у њему била јасно дефинисана. Оно што је од одређеног значаја за тезу подузету у овој студији јесте управо то што, конципирајући овакав друштвени поредак и место културе у њему, владајући систем неретко потеже ка структурним оквирима и тематским одредницама мита.

6. 2. 3. Мито/гигантомахија соцреализма

Будући да је социјализам транснационални идеолошки покрет са (барем у замисли) јединственим идеолошким језгром и диференцираним изведбама, уз подразумевање специфичности југословенског контекста, неколике тезе Бориса Гројса, забележених у студији *Стил Стаљин* поводом совјетске ситуације, могу осветлити и оквире митомахије коју је југословенска власт здружено охрабривала као један од значајних поетичких постулата соцреалистичке литературе. Превходно, митског карактера је основица идеје о завршености историјског процеса у виду стања које је постигнуто револуционарном борбом. Историјски ход се зауставља – тренутно досегнуто стање постаје утопијско чвориште идеја које се пројектује ка жељеном златном добу. Слика света је монолитна, непроменљива из перспективе човека у постављеног у њене оквире, а промењива само уз делатност надљудских бића, оних којима су додељене особине које их чине кадрим да мењају свет. У том смислу, у југословенској литератури је свакако истакнут лик Јосипа Броза Тита, у мањој мери и неких његових доглавника, исказаних у читавом низу панегирика скромне естетске вредности. Будући да је, као у миту, свет оштро поларизован на силе добра и силе зла, често се тематизује борба за достигнуте домете револуције као вечита борба снага добра и зла, којом се одржава достигнути духовни и идеолошки *status quo* и омогућује у будућност пројектована победа револуције. Управо због тога су исписана многа упозорења како процес социјалистичке борбе у Југославији самим ратом није довршен, и како се тек наставком борбе, и тежње човека ка донетима социјалистичке акције, може достићи пројектовано златно доба. У том смислу, обликоване су и централне и пратеће фигуре свих актера те борбе, често као фигуре демијурга, или позитивних, или негативних. У тим, посебно пратећим фигурама митомахије се огледају све оне фигуре партизана, бораца, радника, револуционара, са једне стране, и Немаца, Италијана, четника и усташа, са друге стране, који се у читавом фигуралном обиљу, а заправо у типолошкој оскудности, појављују у уметности соцреализма, од књижевности до филма. Код ових фигура је значајно то што немају „никакву уобичајену 'реалистичку мотивацију'” (Гројс 2009: 91) – „Као ни позитивне, тако ни негативне личности стаљинске [као и литературе југословенског соцреализма – М. Г.] културе, према томе, не припадају стварности у којој делују, нису повезане с њом системом уобичајених психолошких мотивација карактеристичних за реалистичну књижевност и уметност” (Гројс 2009: 92). Транспозиција свих јунака и њихових деловања је, као што се ти чини и у миту, издвојена у својеврсни надпростор, судбински везан за судбину простора у којем обитава човек: „Борба између њих [позитивних и негативних јунака – М. Г.] одвија се такође изван граница стварности, а сама стварност се у тој борби показује само као улог” (Гројс 2009: 92). Гројс користи термине *градитељи* и *рушитељи*, у митском облику градитеља и рушитеља света, и представља читав низ елемената утопијских, митолошких и хришћанских, почетсто обликованих хагиографском или демонолошком симболиком, а очигледених у обликовању стаљинистичких јунака (в. више у: Гројс 2009: 84–110). Идеолошка тенденција таквог поступка је јасно уочљива: потребно је обликовати човека према лику позитивног демијурга, оличеног у вођи („Пинки је видео Тита”), или његовим значајем умањеним фигуралним заменама – у рату борцима, у миру радницима. Тиме се биће човека транспонује у *лик новог човека*, заправо, лик савршено моделованог субјекта идеолошке воље која га обликује. Целокупна замисао оваквог књижевног инжењеринга, а

заправо и културног, и, уопште гледавши, и самог устројства социјалистичке, комунистичке, па и марксистичке идеолошке пројекције света је да се успостави слика света, *новог* света, кроз строго прикривену, али неизбежну алузију с хришћанским Божјим царством, у којем је из историјског процеса избачено све негативно, а у тој апокалиптичкој обради и засновано све позитивно (в. Гројс 2009: 107). Та слика новог света је најчешће замишљена као жељена, а тренутно недочувана представа *aurea aetas*, док је целокупна тежња ових идеолошки упослених пројекција заправо утопијска. Успостављање тако пројциране слике света, барем на теоријском нивоу, омогућава настајање света, друштва и човека у оквирима у којима је пројектован. Наравно, овакво обликовање стварности у књижевности је огледалска вредност жељене пројекције обликовања света у самој стварности, и најдиректније објашњава разлоге због којих соцреалистички проседе има тек оквирне везе са реалистичким: *квазимиметски карактер* (Гројсов термин) уметности у соцреализму настаје са циљем „да 'одрази', учини видљивом борбу за судбину света” (Гројс 2009: 93), што иницира да је због тога:

„реалистичност’ социјалистичког реализма толико варљива и показује се само као средство указивања на савременост, новину и актуелност демијуршког праксиса који се, у суштини, остварује с оне стране видљивог света и који мења његову природу иако процеси те трансформације попримају видљиву симболизацију” (Гројс 2009: 172).

Јасно је, када се узме у корпус литература југословенског соцреализма да су свет и јунаци који делују у њему обликовани у складу са архетипским митским вредностима које је у смеру свог интереса модификовала идеолошка призма владајућег система. У том смислу, пре се може говорити о архетипологији, но о типологији тог корпуса српске књижевности.¹⁸⁹

Дакле, непорецива истинитост света, фиксна пројекција света, усмереност на будућност у виду златног доба, идеја изласка из историје, поларизација актаната борбе, демијуршке и саботерске фигуре, моделовање књижевних ликова према успостављеним митским фигурама, самоидентификација са циљевима борбе, односно одржање фиксне слике света као репрезента наде за достигнућем златног доба, сукобљавање реалистичке стварности и надстварности, дијалектичка етика описаног сукоба – све су то директне одлике мита као културне форме и изведене су из њега, потом надогређене у правцу жељене идеолошке акције. Оне су, свакако, инкорпориране у идеолошку призму и обликовање жељене слике света, самим тим представљају ону одлику гигантомахије идеолошке форме која почиње да хипертрофира у оквиру митолошке надградње сопствене идеолошке базе. Бартова идеја о крађи природног говора и покушају да се неприродно стање света (идеолошка пројекција, неистина, циљ идеолошке акције) учини надисторијским (утемељеним у природи, у стварности и на тај начин лажно вечним будући постоји од почетака времена, односно да је његова поставка неупитни сегмент природе и њеног трајања и испољавања), своју пуну важност и применљивост очитује у оквиру описане идеолошке префигурације света. Комунизам се може разумети, ако се дијалектички сагледају његове тежње, и као просветитељска идеологија, тачније као просветитељска митологија која обухвата и прописује духовне вредности и епистемолошке границе, будући да претендује на тоталитет сазнања и светоназора. Свакако је, у утопијској аутопројекцији, комунизам претендовао да буде просветитељска парадигма. Међутим, према Адорну и Хоркхајмеру, када се један просветитељски апарат постави као доминантан и чак и апсолутан, људски дух креће у његово лагано деструирање и декомпоновање, а песничко кретање у мит је управо то,

¹⁸⁹ Индикативно је, посебно ако се посматра у контексту књижевноидеолошких превирања које су и саму српску и југословенску књижевност, па и шире културне оквире, одредиле у педесетим и шездесетим годинама прошлог века, Павловићево упозорење што садржи не тако скривену позорност која открива свест да се мит може сасвим лако злоупотребити: „Мит је вишезначан, прилагодљив, еластичнији од институција које га понекад носе и заступају. Мит се, као симбол, може прилагођавати различитим друштвеним структурама” (Pavlović 1972: 41).

тражење дубље, и не нужно просветитељске парадигме, јасније и истинитијег облика духа и проматрања човека и света. Мит је ипак говор који у истој мери јесте и основна алатка идеологије, и средство којим се она најлакше подрива.

7. Модернизам и слобода

7. 1. Почетне артикулације

Први позиви на слободу уметничког говора појавили су се у тренутку када је југословенски модел социјалистичког друштва који подразумева догматску примену уметности у циљу изградње друштвено-идеолошког апарата и идеолошку обраду митских матрица био, како смо навели, постављен у нестабилну и несигурну, пре свега спољнополитичку, позицију.¹⁹⁰ Са једне стране, још увек је друштвени систем био чврсто обликован према совјетском археобрасцу, док је, са друге стране, покушавао да се углавном идеолошки и, у мањој мери, структурно, одмакне од истог. Савим је индикативно што су неке од првих захтева у којима се истицала тежња ка аутономији уметничког стварања и књижевног говора истакли писци који су се оформили у оквиру међуратног београдског надреалистичког литерарног круга, а који су, у мањој или већој мери, пре свега због учешћа у предратном покрету социјалне литературе или у оквиру народне борбе, завредили висока друштвена места у новооформљеној држави. Свакако, њихови иступи, иако у себи садрже одређене рецидиве изворног авангардног, односно измењеног надреалистичког односа према стварању и слободи стварања, морају се посматрати у оквиру свеопштег преформатирања југословенског социјализма у друштвени модел који се уједно и удаљава од совјетског и покушава да се представи чистијом, ако не изворнијом, а оно идејно напреднијом његовом верзијом. Стога су пароле посвећене слободи уметничког говора биле уперене пре свега ка деструирању односа совјетског социјализма према слободи стварања, који је био успостављен у Југославији након рата, чиме су не само учествовале у изградњи идејног еталона југословенске верзије социјализма, него су и, прећутно, истицале и многе спорне моменте у његовим оквирима. Оскар Давичо је први значајно иступио по том питању, донекле сасвим очекивано, када се узме у обзир његов песнички педигре, али и неочекивано, имајући у виду његову потоња друштвена иступања која су, већином, била на линији оснажења догматске стеге слободе стварања и говора. У значајном тексту, „Поезија и отпори”, који је прочитан јавно 1949. године, а потом и штампан у часопису *Младост*, 1951. године, Давичо је јасно разграничио просторе исказивања политике, односно идеологије, и уметности, и указао на то да сама уметност, подређена утилитарним тежњама политике, губи своје суштинске одлике и, пре свега, могућност да буде *истина* и *откровење* (в. Давичо 1969: 32, 50), чиме постаје политички аргумент: „Према схватањима на снази у ’социјалистичким’ земљама, уметност сме да каже ’својим средствима’ само оно што је већ негде на примарном плану политике и економије ауторитативно изражено” (Давичо 1969: 58).¹⁹¹ Овај Давичов текст, којег тек на спољашњем нивоу треба разумети као критику совјетског модела, заправо предлаже да се однос између социјалистичког друштва и уметности створене у његовим оквирима, уз подразумевање слободе артикулације – обликује

¹⁹⁰ Напомињемо, на овом месту, да је, готово центлменска, али сасвим прецизна, констатација Петера Биргера, према којој „Хтео то он или не, историчар, тј. интерпретатор заузима став у друштвеним сукобима свога времена. Перспектива из које посматра свој предмет одређена је ставом који он заузима међу друштвеним силама своје епохе” (Birger 1998: 12), важећа и када се у обзир узму актери југословенских књижевних спорова вођених у шестој декади прошлог века, с том назнаком да су и *друштвени сукоби* и воља *друштвених сила епохе* и књижевне *перспективе* у овом периоду били, свакако због удела идеолошке самовоље у самом процесу концептуализације улоге културе у социјалистичком друштву, заострени у, на моменте готово лудистичком, а на моменте сасвим прагматичном, али увек сасвим појачаном интензитету који се никада није, ни пре ни након ових идеолошких и културних сукоба, поново обликовао у југословенском и српском књижевном оквиру.

¹⁹¹ Уп. са: „Но у уметности, која је стално проналажење и асимптотно прилажење некаквој апсолутној истини, принуде су, док се њима покушавало да делује, остајале увек без дејства и кад су биле релативно врло непретенциозне. Али тамо где још принуда у уметности егзистира у пуној бестидности, она се јавља захтевом за егзалтирањем државне политике, свдећи и поезију, и музику, и мисао и остало на силовану анцилу сваког њеног тактичког дипломатског полудневног потеза” (Давичо 1969: 56).

усмеравањем и система и уметности ка служењу слободи и истини, као категоријама духовног и друштвеног, самим тим и револуционарног прогреса. Давичо, у кључном тренутку за развој социјалистичког југословенског друштва, обликује идеју, од које ће се у потоњим годинама донекле и дистанцирати, да тек песник који није притиснут стегама догме ствара под окриљем слободе и истине, односно, ствара поезију, и, консеквентно, револуционарно ствара, служећи ширем друштву.¹⁹² Тако конципиран модел песника и стварања функционише као снага прогреса, те се аутономија уметности, ослобођеност од догме, слобода теме и поступка – подразумевају међусобно, као што антиципирају и новог, будућег човека, и будуће време за које се треба борити у садашњости. Блажи и сталоженији од Давича у приступу и тону, Душан Матић је забележио у то време често спомињану крилатицу: „Поезија је инструмент слободе, или није ништа” (Матић 1974: 172), записану у гласовитом есеју „Поезија – непрекидна свежина света”, објављеном 1950. године. У једном другом есеју, „Догма и стваралаштво”, из 1951. године, критиковао је постулате *догматске критике*, за коју је директно указао да функционише према назорима „апсолутног посматрача” (Матић 1974: 175) којем су на располагању „таблице апсолутних естетских вредности” (Матић 1974: 175), чиме је истакао захтев за формирањем естетске критике. Давичови и Матићеви захтеви су имали знатног одјека и представљали су ефектну артикулацију одбране аутономије уметничког стварања у оквирима социјалистичког друштва, те, осим испрва, никако нису били усамљени.¹⁹³

Јављале су се и другачије артикулисани гласови који су пледирали за аутономију уметности.¹⁹⁴ Марко Ристић, чији однос према спреси догме, дневне политике, идеологије и

¹⁹² О Давичовом односу према кретањима у тадашњој поезији, понајпре о његовом амбивалентном, прво покровитељском, а касније критичком односу према модернистичкој послератној поезији, о негативном односу према елиотовском преиспитивању традиције и обликовању поетике у догласју са традицијским превредновањима и утицајима, и уопште о Давичу као непомирљивом авангардном духу који је увек баштинио идеју новог и порицања старог, уз појачану идеолошку транспозицију тих идеја – в. више у: Хамовић, 2016: 207–220.

¹⁹³ О синхронизитету тежњи књижевних и ликовних модерниста сведоче многи исписи како књижевника, тако и ликовних уметника, а истакнутије место припада Мићи Поповићу, који се већ 1950. године, поводом своје изложбе, у тексту објављеном у пратећем штампаном материјалу, дотакао и неколико горућих питања која су била детаљно претресана у оквиру сукоба модернизам–реализам, и у оквиру процеса конституисања системске државне стратегије у односу према уметности. Поповић је писао о стваралачком приступу већ познатим ликовним формама и изналажењу нових на основу старих – његово разумевање традиције подразумева да се *једно ново сликарство* не може „направити без ослонаца на искуства из прошлости” (Поповић 1950: 39). Такође, у једном од уопште првих исписа који су потраживали аутономију уметничког дела, српски сликар је забележио: „Свака творевина која је учињена због неког другог разлога: политичке шпекулације, насилног одржавања стеченог угледа, зараде или нечег сличног, може да буде корисна за њеног творца, или чак привидно и за друштво, али таква творевина није уметност” (Поповић 1950: 41). Оваква уметничка потраживања су била још увек ретка почетком те деценије, те су Поповићеви ставови самим тим значајнији. У овом тексту је, такође, прецизно дефинисана, и уметничка и друштвена, улога ствараоца: „тражити израз за себе и своје доба, то није ствар само талента, него ствар напора и морала” (Поповић 1950: 44). О *новој форми* и односу према садржају ликовне уметности, о „неспоразуму поводом разумљивости и неразумљивости” (Поповић 1950: 46), о онима који су „погрешно схватили задатке социјалистичке уметности” (Поповић 1950: 38), и о делима ликовног социјалистичког реализма као резултатима „рђавог схватања задатка социјалистичке уметности” (Поповић 1950: 44) – в. више у: Поповић 1950: 37–47.

¹⁹⁴ Међу неколиким, не толико бројним, критичарима који су се заузели за аутономију песничке речи, истакао се, у многим приликама, Петар Цацић. Коментаришући неколике познате негативне критичке оцене Попине поезије, а посебно познату критику модернистичке поезије објављене у часопису *Младост* од стране Милана Богдановића, и његов идеолошки неспоразум са познатом песничком сликом коња од осам ногу, Цацић је, додајући готово комичну ноту озбиљној дискусији, бранио модернистичку поезију у тексту „О послератном модернизму”: „Реалистичког коња са четири ноге заиста не треба бранити четвороножном логиком” (Цацић 1996а: 24). Цацић јесте доследно био на страни модернистичког књижевног израза, али није био, како се то у историји српске књижевности прелако прихватило, једнострано парагон тог песничког израза. Он је био, за разлику од многих својих критичарских исписника, мудар и далекопогледан критичар, који је доследно указивао не предности, али каткад и на мане или неуспехе модернистичке поезије. Међутим, доследно је указивао на значај и вредност неоспораване и нецензуриране књижевне артикулације, као у већ поменутом чланку, и поводом већ поменуте песничке слике, науштрб „четвороножној” логици тенденциозне и догматске

уметности завређује, због своје како комплексности, тако и инцидентности, барем посебан научни рад, формулисао је сопствено виђење аутономије уметности у социјалистичком систему кроз читав систем есеја, критичких текстова и студија, понајбоље у познатом есеју из 1955. године: „О модерном и модернизму, опет”. Децидно одбацивши позицију и *модернисте* и *реалисте*, и изопштивши се (макар привидно) из њиховог сукоба, Ристић је радије конципирао *апсолутно модерно* као релевантну категорију у промишљању о књижевности. *Апсолутна модерност* је присутна у сваком уметничком делу које је „део нашег модерног света, елемент наших асоцијација, један од фактора који условљавају нашу визију света, наше субјективно доживљавање, дакле даље мењање спољног света” (Ристић 1962: 386), без обзира на употребљени израз тог дела, који може бити ближи концепту модернистичког или реалистичког, и без обзира на прерасподелу ирационалног, фантастике и реалистичног. Развијајући такву методолошку оптику, Ристић је увидео да се уметност двадесетог века одликује *синтетичношћу* (в. Ристић 1962: 393), односно *могућношћу* да погледом у све претходне епохе, пронађе дух модерности и да се одреди према њему, и угради га у свој модерни хоризонт. Самим тим, представио је једну ширу слику модерности, која надилази расправу модернизам–реализам, тако што прави категорију која прихвата дела и тенденције из оба табора, само ако они својом духовном и естетском вредношћу, независно од употребљеног проседа и израза, достижу разину апсолутно модерног које мења и дограђује човеково разумевање света и човека у његовим оквирима. Тако конципирану књижевност Ристић је замислио позиционирану у социјалистичко друштво, оптирајући за то да, под тим условима, она не може представљати опасност по систем. Тек књижевност, и, у ширем опсегу, целокупна уметност, која није одређена стегама идеолошке догме, може бити револуционарна.¹⁹⁵ Ристић не пледира толико за синтезу уметности и идеологије, колико на истовремено егзистирање обе, из чега оне могу извући бенефит; међутим, у том односу идеологија не би смела да догматски дефинише уметност, ни у ком оквиру. Самим тим, његов захтев се такође управља ка конституисању аутономије уметности која „када није директно утилитарна, *и баш онда када то није*, има једну стварну хуманистичку функцију, функцију катализатора” (Ристић 1962: 433) – односно, катализатора слободе и хуманости, што је ништа друго до, марксистичким речником говорећи, функција друштвеног и социјалног прогреса, тековина револуције и њен наставак. Ристићево гледиште, као и Давичови и Матићеви ставови, само су неколики у не баш мноштву, али ипак у значајном корпусу гласова које су се у тој деценији огласили на тему аутономије стваралаштва у социјалистичком државном систему.¹⁹⁶ Међутим, ипак су то гласови који су нешто јаче

књижевне критике: „Не улазим у то колико је та слика ‘песничка’: али, има ли права песник да се поиграва са стварношћу и име маште, сна, фантазије? Има ли права да једну ћудљиву асоцијацију замрзне тренутком стиха који нас води некуд даље од убиствених захтева критичара – не толико реалиста колико буквалиста – по којој би сто у најгорем случају смео да буде астал, а дрво стабло” (Цацић 1996а: 25).

¹⁹⁵ Уп. са: „То Ристићево схватање полази од претпоставке да стваралачки и песнички чин, својим суштинским неприхватањем психолошке цензуре и природним опредељењем за слободу изражавања, садржи у себи револуционарне импулсе и да се истински уметник зато самом аутентичношћу свога дела нужно и неизбежно ангажује у одбрани људскости, на моралном и социјалном плану, немајући потребе да се подвргава никаким спољним прагматичним захтевима идеолошке принуде или идејне тенденције” (Палавестра 2012: 118–119).

¹⁹⁶ Треба скренути пажњу и на ставове Владана Деснице, који се, далеко од београдских политичких и поетичких сукоба, усамљен и заокупљен идеолошким нападима изазваним догматским читањима *Зимског љетовања*, бескомпромисно залагао за аутономију уметничког израза. У тексту „Записи о уметности (искуства и рефлексије)” из 1952. године забележио је: „И доиста, још није било историјске епохе у којој је гушена слобода, а да се уједно није гушила и права, истинска умјетност и на њено мјесто декетирала лажна, диригирана и службена. То нам објашњава зашто су у историји епохе без слободе уједно и епохе без умјетности; и, обрнуто, сами факат што је једна историјска епоха без умјетности пружа нам поуздан и несумњив индициј да је то била епоха без слободе” (Desnica 1975: 57–58), као и „Умјетност се бори за истину (а, тиме и за слободу) и не спомињући је, и не мислећи на њу, ма што третираше, ма о чему говорила; она то врши успут, и већ самим тим остварује своје умјетничке циљеве, а престаје их вршити чим то постави себи за циљ; свака свјесна интенционалност парализира и убија умјетничку дјелатност, а тиме и истину коју она у себи доноси” (Desnica 1975: 58). Цитиране реченице јасно потцртавају један од централних Десничиних експлицитних поетичких

одјекнули, и најавили привидну победу аутономије стваралаштва и израза и, уједно, привидну победу модернизма, (будући да се захтев та слободом књижевне артикулације јасније везивао за модернистички пол расправе), над реализмом.

7. 2. Модернизам и социјализам

Луј Алтисер идеологију посматра као вид реалности (в. Altiser 2009: 14–16), тачније као „имагинарну деформацију реалних односа” (Altiser 2009: 57). Постоји читав низ „државних идеолошких апарата” (в. више у: Altiser 2009: 26–34) у виду институција, попут система образовања или културе, који репресију не врше директно, попут полиције или правног система, већ „функционишу путем *’идеологије’*” (Altiser 2009: 30) на подржавајућем нивоу, обликујући свест грађанства на основу постулата идеолошких тежњи владајућег апарата. Идеологија, као „систем идеја и представа које доминирају умом човека или друштвене групе” (Altiser 2009: 47) делује са намером да постане *омниисторијска реалност* (в. Altiser 2009: 51), односно, као форма чије је присуство надисторијско и недоводиво у питање; будући да се представља „свеприсутном у својој непроменљивој форми кроз целокупну историју” (Altiser 2009: 52), што директно корелира са Бартовом тезом да идеолошки третман мита иде ка томе да сопствени језик представи као природан (део природног поретка), а не историјски (резултат историјског процеса). Свака идеологија подразумева „имагинарни однос појединаца према њиховим реалним условима егзистенције” (Altiser 2009: 53) и претпоставља „имагинарну транспозицију реалних услова егзистенције” (Altiser 2009: 54). Самим тим, идеологија је *поглед на свет* (в. Altiser 2009: 53), представља утопију (Алтисер избегава овај појам), и *илузију* (в. Altiser 2009: 53) која се односи искључиво на стварност будући да идеологија захтева *интерпретацију* света, да би се прихватиле „имагинарне представе тог света” (Altiser 2009: 54) са намером да све „оно што је одражено у имагинарној представи света, која се налази у идеологији, [постане – М. Г.] услов људске егзистенције, то јест, њихов реални свет” (Altiser 2009: 55). Цитирани аксиоми функционисања идеологије као система могу, у теоријском смислу, да послуже као појашњење много чега што се у поратном времену десило на идеолошком плану у Југославији, а пре свега, партијску контролу уметности са циљем да уметност са једне стране легитимизује идеолошки апарат, а са друге да га не подрива.¹⁹⁷

Инкорпорирање српског културног обрасца у југословенски, будући да је „културни образац у блиској [...] вези са владајућом идеологијом” (Пијановић 2014: 501), било је праћено изразитим идеолошким реструктурирањем, изведених низом директива проистеклих „из политичке воље владара и његових културтрегера, а не из бића саме културе и културних потреба људи” (Пијановић 2014: 501).¹⁹⁸ Догматски и идеолошки приступ литератури који је практикован у Југославији крајем четрдесетих и почетком педесетих

принципа, забележен у оквирно време када су објављени и поменути „Записи о уметностности (искуства и рефлексije”, након неколико оштрих, у бити идеолошких, реакција на Десничине ставове око аутономије уметности и идеје примењене уметности, а објављених тек неких шездесет година касније: „неуспјело умјетничко дјело не само што није умјетнички вриједно, већ најчешће није вриједно ни као било шта друго” (Desnica 2011: 66); „умјетничко дјело, које није умјетничко дјело – није напросто ништа” (Desnica 2011: 66).

¹⁹⁷ Уп. са: „Ни код нас ни у СССР-у социјалистички реализам није произишао као резултат доминантне, легитимне ликовне и уметничке пријентације. [...] Соцреализам је резултат политичке интервенције. он следи из одређене политичке, а не уметничке логике. У тој политичкој логици, соцреализам је имао сасвим одређену улогу. Био је – [...] *средство владања над људима*, моћан инструмент друштвене контроле” (Bošković 1981: 96–97).

¹⁹⁸ Уп. са: „Нови културни образац у Југославији нужно је морао имати предзнаке *југословенски и социјалистички*. То је био идеолошки систем вредности у чијем су стварању битног удела имали државни органи у образовању, науци, и култури, партијски утицаји и смернице у овим областима, као и институције. На тај начин је, посебно у првој поратној деценији, системски провођена ментална дресура у култури и друштву. Стварано је једноумље које је потпомогао и озваничени културни образац. Но, у разним областима стваралаштва, одустајањем од догми социјалистичког реализма током педесетих година XX stoleћа, настају дела велике уметничке вредности” (Пијановић 2014: 27–28).

година прошлог века обликован је ставовима раних теоретичара покрета социјалистичке културе (совјетских и домаћих), који су били круто и ригидно профилисани током револуције и уобличењем друштва непосредно након њеног успеха, док су касније не увек и суптилно мењани у оквиру књижевних обрачуна попут оног између агитатора КП и књижевника окупљених око часописа *Печат* (Крлежа, Ристић). Елементи социјалистичког реализма узетог по совјетском моделу су непосредно после рата представљали друштвену и поетичку акредитовану, дозвољену вредност.¹⁹⁹ За разлику од СССР-а, где је све што је одређено непожељним ликвидирано пре рата, ситуација у Југославији је сложенија, јер су књижевно активни остали многи предратни поетички проседеи, попут старијих традиционалних поетика, авангардних настојања, реакционарских деловања неких писаца из покрета социјалистичке литературе и других књижевних појава, па је, самим тим, у поетичким оквирима, што се одразило и на идеолошке, ситуација била компликованија. КПЈ је, након рата, прокламовала модел измене совјетског социјалреализма у неки вид народног реализма (свакако у границама прихваћених совјетских светоназора), чиме је устројен и општи модел књижевности и њени задаци – и границе прихватљивог стварања.²⁰⁰ Проблем уметничког стварања и слободе је подређено потребама система: „Партија има најпрече право на 'слободоумље' и иницијативу [те се – М. Г.] питање слободе стварања не поставља се принципијелно, већ у складу са практичним политичким потребама” (Пековић 1986: 87). Агитпроп се бринуо пре свега о цензури и идеолошкој критици, чиме је праћен модел совјетског друштва. Створене су институције, и у грађанским и у политичким оквирима, које су вршиле цензуру и утицале на аутоцензуру, обликујући књижевност у жељеном догматском правцу (в. више у: Лукић 1968: 115–117). Свакако, ова кретања су јасно уочљива у свим сегментима југословенског друштва.²⁰¹

Међутим, уследио је, по политику и идеологију поратне Југославије одсудни тренутак – спољнополитички разлаз са совјетском политиком, и резолуција Информбироа, праћена Крлежиним и иним позивима за нову књижевност. Требало је да прође четири године, од 1948. године када се однос са СССР-ом урушио, да отпочне темељнија дискусија о удаљавању од стаљинистичког односа према уметничком стварању, и шест да се она постави на чврсте основе, односно да совјетски модел изнутра почне да се разграђује. Јасан је утицај државне воље на том плану, будући да су, између осталих мера, постојале идеолошке комисије које су покретале или забрањивале културне акције, што је можда најочигледније

¹⁹⁹ Уп. са: „Критичка пракса потпуно је занемарила све оне могућности критике које нису непосредно биле усмерене ка проналажењу такозване идејно-уметничке тенденције и поруке дела или ка утврђивању односа између 'базе' и 'надградње', на чему је почивала владајућа павловљевска 'теорија одраза', као теоријска разрада доктрине социјалистичког реализма” (Палавистра 2012: 93). Захтеви соцреалистичког интерпретирања идеолошких тенденција у основе теорије одраза утицале су на то да „таква књижевност потпуно занемарује човека као реалност сваке уметности, подређујући га друштвеној стварности, па чак и тенденцијама које ту друштвену стварност идеолошки и историјски одређују” (Палавистра 2012: 98).

²⁰⁰ У друштвима у којима се покреће проблем институционализовања књижевности, односно уметности у оквиру пројектовања идејних, моралних, идеалистичких и иних тежњи друштвеног система, владајући идеолошки систем се труди да дође до остварења следеће премисе: „Естетички суд и историјски суд теже дакле да срасту” (Ambrož 1979: 142). Самим тим, и питање адекватности одређеног поетског говора, схваћеног у смислу поетског проседеа, постављено је у свеобухватне оквире идеолошке пројекције владајућег система.

²⁰¹ Уп. са: „Тотално потчињавање целокупног економског, социјалног и једноставно свакидашњег живота земље јединственој планској инстанци позваној да регулише чак и најситније детаље, да их хармонизује и створи од њих јединствену целину, претворило је ту инстанцу – партијско руководство – у својеврсног уметника којем читав свет служи као материјал и притом је његов циљ – 'савладати отпор материјала', учинити га податним, пластичним, способним да прихвати било који облик” (Гројс 2009: 7). Власт је обликовала елементе стварности у правцу своје пројекције утопијског модела друштва. Стога су сви поступци власти у оквиру инструментализовања културе представљали моделовање стварности које се поклапало са унутрашњим и спољнополитичким тежњама, и директно утицало на то да се, у крајњем оквиру, опцртају жељени оквири ствараног утопијског система. Уп. и: „Монизам не доминира само у књижевнотеоријској мисли већ у укупном духовном животу југословенског друштва. [...] Јединствен поглед на свет је предуслов за успешну револуционарну акцију, а борба за један концепт уметности значи радикалну негацију свега онога што тај концепт не садржи” (Пековић 1986: 43).

на примеру књижевних часописа, који су, условно речено, сви били државни, односно, функционисали су и били објављивани у оквирима очитог идеолошког монопола уз финансијско финансирање од стране државе које је директно утицало на сав садржај који је у тим часописима објављиван. Другим речима, будући да су педесетих година излазили часописи који су у оквиру опште дебате око улоге књижевности у социјализму окупљали или модернисте или реалисте, држава је финансирала и једне и друге (као и, наравно, све издавачке куће).²⁰² Са становишта и унутарње и спољне политике то је био интелигентан и лукав потез:

„Политичарима и идеолозима потребан је у том тренутку аргумент о постојању такве борбе мишљења у литератури и култури, борбе мишљења која разбија догматизам. Тај аргумент је превасходно окренут према Совјетском Савезу и донекле се чини ефикасним. Али превелика слободоумност литературе на унутрашњем плану превазилази званичне 'капацитете'" (Lukić 1968: 117).

Сасвим сигурно, КПЈ „је у том тренутку више стало до спољне политике него до стварне унутрашње слободе у југословенској култури" (Lukić 1968: 118), што упућује на то да је КПЈ инсценирала ту расправу, да би је искористила у спољнополитичке сврхе, самим тим, искористивши и писце и књижевност. КПЈ јесте иницирала ове књижевне разговоре и полемике, али не са идејом да дозволи слободу уметничког испољавања, већ да представи њену друштвену могућност као идеолошки поен на пољу спољнополитичке борбе и да утиче на оквире слободе књижевне артикулације. Државном естаблишменту је било стало да укаже како је као идеологијом вођено друштво слободније од совјетског, и да је изворније социјалистичко, те је рекламирала те „успехе" самим постојањем полемике.²⁰³ У стварности,

²⁰² Уп. са: „Природа културног тржишта у комунизму – које је мање или више видљиво и директно подређено идеологији и политичкој моћи владајуће партије – проузроковало је политичку зависност и идеолошку подређеност свих културних оријентација различитим фракцијама унутар комунистичке партије; и авангардисти и традиционалисти, и модернисти и реалисти, настојали су да своје књижевне теорије и практичне поетике представе као највиши израз и резултат нове, тзв. социјалистичке културе" (Радуловић 2007: 163). В. и: „И једни и други [модернисти и реалисти – М. Г.] су тежили да обезбеде политичку подршку својим културним оријентацијама" (Радуловић 2007: 162)

²⁰³ Интересантно је посматрати неке од познатијих тренутака полемике, и филтрирати, у њиховим оквирима, идеолошку мотивацију. Можда и најпознатији појединачни случај тог процеса – тирада Милана Богдановића у тексту „О поезији у једном броју 'Младости'" из 1952. године – задобија у том светлу неке интересантније ноте. Тај критички напад, када се узме у обзир идеолошки профил Милана Богдановића, и његово активно учешће у полемици на страни реалиста, сасвим је очекиван. Такође, његов повишен патетични прокламаторски тон над „рецидивима у степену врућице" (Bogdanović 1960: 139) или „футуристичко-надреалистичким бунцањима" (Bogdanović 1960: 139), па и чувено место где се Богдановић саблазнио пред осмономим коњем из Попине песме – сасвим су очигледне и очекиване, са становишта Богдановићеве тренутке књижевне и идеолошке позиционисаности. Слично је и са, претходном тексту по усмерењу блиским, чланком названим „Васко Попа: 'Препреке'", у којем је Богдановић не само одрекао сваки смисао Попиним песмама и одредио их антипоетским, већ је, сасвим индикативно, записао на почетку једне реченице: „Код Васка Поче, и код свих његових садругова који ору без плуга и граде без точкова [...]" (Bogdanović 1960: 148). Овај цитат је вишеструко занимљив. Наиме, Богдановић је показао изузетан критички дар, када је у трећој деценији двадесетог века пажљиво и врло прецизно проналазио и истицао вредности у авангардним делима српских писаца, разумевајући модерност тих текстова и таквих поетика. Он је сасвим сигурно познавао авангардну поетику српске књижевности, на шта упућује низ његових раних текстова, те је, опет сасвим сигурно, могао да примети да се у Попиним и Павловићевим почетним поетским остварењима провлачи јасна авангардна поетичка жица. Ипак, Богдановић је одабрао да не истакне ту генетичку повезаност, већ да, у складу са прихваћеним идеолошким и поетичким светоназором соцреализма, не само негира естетску вредност поезије послератног модернизма, већ и да негира њену традицијску утемељеност. Свакако, поставши у једном тренутку готово критичар из крила социјалне литературе (1934.), а након рата се преформиравши у бранитеља реалистичке прозе на трагу револуционарних и других друштвених циљева, Богдановић се, са појављивањем модернистичке поезије, поново сусрео са развојним, и сазрелим, исписима авангардних поетичких линија. Богдановић свакако није могао да зна да ће се авангарда, у рефлексима, вратити да га мори педесетих година прошлог века, те да ће нови песници, испунити записане фатуме авангарде, и тиме створити понешто од најбољег у српској поезији, и трасирати њен развој – управо јер ће на таласу протумачених поука и примера авангарде стварати не директно пратећи авангардне узусе, већ колико их стваралачки измењујући,

полемика је била дозвољена, све док она, али и сам књижевност која се ствара у њеним оквирима и на њеним маргинама, не дирну, на ширем друштвеном плану, у идеолошке постулате којих се КПЈ стриктно држала.²⁰⁴ Дакле, КПЈ је директно утицала да се одреде реални оквири слободе разговора, мишљења и стварања – оно што би се уплело у материју која обликује идеолошке постулате комунистичке државе и стварности или што би захтевало растезање или пробијање тих граница, било је санкционисано. Међутим, сама полемика је, барем са становишта модерниста, резултовала делатнијим одвајањем од намета социјалистичке литературе, и то у ширим оквирима, и кроз снажније уметничке реакције, него што је то, вероватно, КПЈ очекивала. Из тих је реакција, управо, рођена савремена српска и југословенска књижевност. Треба указати и на то да су многи писци сасвим лако прихватили дозвољене оквири слободе стварања, који су упућивали на заобилажење одређених, јасно маркираних, друштвених и идеолошких тема. КПЈ је, свакако, јасно маркирала поље слободе, што се огледало на политичком и културном плану. Рецимо, постоје директне везе Кардељевог говора о слободи стварања из 1954. године, где је овај високи комунистички функционер прокламовао како се партија неће мешати у питања уметности (в. више у: Пековић 1986: 190–193), са резолуцијама ЦК-а и оснивањем *Савременика* и *Дела* 1955. године – односно гласила која су представљали таборе модерниста и реалиста. Примера таквих „поклапања” има заиста пуно у тој декади, и на њима се нећемо задржавати.²⁰⁵ КПЈ је режирала цео процес, и тиме, можда нехотично, учествовала у томе да

продубљујући и модернизујући. Богдановић, тада већ соцреалистички прокламатор ждановљевских амбиција, неће се либити да нападне из све снаге ове рецидиве сопствене критичке прошлости, коју је умео и да прогласи као непотентну књижевну историју, а који су и политички и поетички, били актуелнији но икад. Случај *Богдановић* се може разумети као један од капиталних иронијских обрта историје српске књижевне критике, и на тужан начин илуструје шта прихватање идеолошких светоназора и постављање под интересну сферу догматског размишљања чини од изузетно образованог, даровитог, и, као што то илуструју старији Богдановићеви афирмативни ставови о авангардној књижевности, далековидог критичара. Други Богдановићеви текстови, попут реферата на четвртном Конгресу СКЈ-а, „Општи осврт на развој југословенске књижевности од 1945 до 1955”, из 1958. године, заправо ће указати на заокружену фигуру соцреалистичког и режимског агитатора, који са говорнице прокламује дозвољене и забрањене књижевне вредности и теме (в. Bogdanović 1960: 498).

²⁰⁴ Уп. са: „Две међусобно привидно супротстављене стваралачке тенденције кондензоване у 'модернизам' и 'реализам', односно авангардизам и традиционализам, представљале су два основна тока уметничког стварања, али и покретаче ширег културног развоја. Да је било који од њих био политичким путем онемогућен, а могао је лако бити и један и други, била би порекнута флексибилна културна политика југословенске *комунистичке* партије. Тактичким циљевима владајуће партије и њеном амбивалентном међународном положају културни плурализам је био не само прихватљив него и неопходан. Плурализам је прокламован као ново начело културне политике. То начело није представљало озбиљнији ризик за раније утврђен неприкосновени статус комунистичке идеологије, јер је тадашњи плурализам био израз разноврсности у естетским орпеделењима међу истомишљеницима, односно међу онима који су револуционарну идеологију прихватили као апсолутно позитивну вредност на етичком плану, као прогресивно орпеделење у историјском погледу и као крајњи смисао света и постојања у телеолошком смислу, или који ништа од тога нису отворено доводили у питање” (Радуловић 2007: 166).

²⁰⁵ Треба указати и на то да је КПЈ објављивала опсег и границе уметничких слобода најчешће у текстовима партијских књижевника – функционера, али и оних књижевника блиских партији, типично изречених на овом или оном партијском конгресу, у којима је сигнализирана могућност поетичке промене (пре свега, одклон од совјетског соцреалистичког књижевног типа представљања, а потом и дозвољена поетичка поливалентност). Најгласовитији књижевници на које се партија најчешће ослањала су Мирослав Крлежа и Марко Ристић, па и, накратко, Оскар Давичо. Сви ови сигнали су свакако замишљени као културно-идеолошки замајац у оквиру изградње социјалистичког друштва и улоге културе у њему. На исти начин КПЈ је указала на то да је дозвољена дискусија у оквиру проматрања места и улоге књижевности у југословенском социјализму. Прилажемо један такав, готово еуфемични, али свакако директни, идеолошки миг, који сигнализира не само да су дискусије дозвољене, а (ограничена) књижевноидеолошка борба отпочела, већ и да је у току процес изналажења прихватљивог модела културе, којег би требало обликовати у оквиру антиципираних и предложених концепција културе, уметности и књижевности, дакако, само у оквиру социјалистичке изградње друштва и човека – „Истина је: у нашем културном животу борба мишљења већ се води, понекад чак и таква борба, која је прешла оквири принципјелне дискусије. Но то су, на концу, и разумљиве појаве. Ми смо марксисти и знамо, да се људи и њихова мишљења не могу *апсолутно* растављати. А коначно, и не ради се о малој ствари, ради се о изградњи социјалистичке културе” (Šegedin 1955: 188).

се борба за одређене уметничке слободе развије у границама које није антиципирала. Да је то заиста и желела, КПЈ би, попут других комунистичких режима, тежње ка модерном изразу и аутономији књижевности ефектно забранила и потиснула. Међутим, у светлу полемике са совјетским моделом социјализма, и будући да је КПЈ хтела да укаже да се одваја од стаљинизма, да је идеолошки напреднија и отворенија држава, владајућа партија је искористила културу и књижевност као лакмус папир идеолошког надмудривања.

7. 3. Социјалистички *естетизам*/модернизам

Почетком педесетих година прошлог века на књижевну сцену ступа читав низ нових гласова, модернистички усмерених, а предвођених Васком Попом и Миодрагом Павловићем. Света Лукић је, 1968. године, у студији *Савремена југословенска литература (1945–1965)*, назвао *ослободиоцима духа* прву генерацију послератних књижевника, попут поменутих песника, указујући, пре свега, да се, осим експлицитним путем, њихов однос према наметима соцреализма јасно указивао и на имплицитом плану, преко стилских и језичких иновација, авангардизације израза, усмерења ка форми, апстракцији, мутнијој симболизацији и другим поетичким и формалним тежњама.²⁰⁶ Лукић је указао и на то да је, у оквиру књижевног сукоба између модерниста и реалиста, између 1952. и 1955. године, постављена прва фаза борбе против догматизације у друштву и књижевности, односно, готово винаверовски речено – „прво велико и бурно ослобађање духова” (Лукић 1968: 85) које се наставило и касније те и следеће декаде, у другим облицима и видовима акције:

„На терену уметности, то је било обележено екстремно оштром, непоштедном полемиком против социјалистичког реализма као централног вида стаљинизма у култури. Насупрот њему, настала је једна оквирна естетичка концепција уметности, коју ја називам социјалистичким естетизмом” (Лукић 1968: 85).

За нашу тему је од значаја ово одређење *социјалистичког естетизма*, које је инспиративно без обзира на Лукићеву евидентну социјалистичку идеолошку приврженост, недостатке методолошких поставки, и унапред отписан дуг кратком временском року прошлом од појава о којима пише, и, које може бити допунски, мада не и заменски термин за послератни модернизам, те ће његово расветљавање довести до потпунијег разумевања односа песника модерниста према традицији, а, консеквентно, према миту.

Наиме, Лукић је поставио основе теорије социјалистичког естетизма:

„Естетизам заузима дифузни простор између истицања независности, аутономије уметности и испитивања њене структуре. Он се бори за естетичку аутохтоност, не доспевајући до комплексније студије уметничког дела. Његова

²⁰⁶ Естетски донети послератног модернизма су чврсто свезани са актуелним идеолошким оквирима југословенског друштва: „Као и у другим драматичним епохама, књижевност је у послератном раздобљу често била доведена у зависност од историјских прилика, али је свој аутономни дух и свој критички став изоштравала у отпору према деловању ванкњижевних мерила и закона. Њене основне књижевне идеје, везане за преображај класичног реализма и за нови концепт његовог естетичког деловања, биле су у претежној мери негација политичке и идеолошке превласти над уметношћу, побуна против тежње да се литература потпуно лиши свог самосталног естетичког дејства, што га има као уметност, и да се, сведена на функцију одраза историје и политике, стави у службу јачих и утицајнијих снага” (Палавистра 2012: 77).

Уп. са: „Социјална и временска дислокација приповедачких тема, сужавање реалистичке оптике на детаљ и нијансу, митолошка и алегориска транспозиција симбола, поетизација приповедачког поступка и ослобађање песничког језика, прибегавање двосмисленостима, метафоричном изражавању, херметичним симболима и мутним наносима подвести, маште и сна, издвајање личности из реалног света и оштро супростављање индивидуалне сфере објективној – то су били само неки, најопштији и најраспрострањенији видови бунтовног естетизма послератне српске књижевности пореко којих је она успоставила непосредне везе с модерном европском књижевношћу” (Палавистра 2012: 80–81).

највећа заслуга лежи, можда, баш у томе што се супроставља инструментализму, грубом подвргавању уметности неким другим сврхама” (Lukić 1968: 48).

Наставши, према Лукићу, након 1950. године, на таласу борбе против стаљинизма и догматизма, социјалистички естетизам представља

„израз одређене климе у књижевном животу, у којој се [...] слободније истражују најразличитије изражајне могућности, у којој се асимилирају модерна светска искуства и запостављају главобољна питања комуникације са читаоцем и комуникативности уопште, у којој литература, у неку руку, постаје сама себи тема и сама себи сврха” (Lukić 1968: 49).

У том смислу, књижевност социјалистичког естетизма је одраз књижевних и друштвених околности у којима се та такозвана књижевна тенденција обликовала, али и одраз дубинских превредновања на пољу форме, стила, лексике и тематике саме поезије. Будући да је КПЈ за време педесетих година прошлог века, кроз читав низ системских мера, обрађала пажњу не само на идеолошко утемељење књижевности и уметности, већ и на целокупно уметничко испољавање, тако се уметност успоставила као „право експериментално поље где се покушава да испроба све оно што се, рецимо, не може спровести у економици, или где се праве спољнополитички уступци, изводе тактички маневри” (Lukić 1968: 111).

Југословенско одвајање од стаљинизма условило је следећу типологију књижевних односа: „за разлику од совјетског догматизма, који уметницима директно наређује да на одређен начин нешто учине, код нас се друштво – преко политичара, идеолога и званичних уметника – договара са исталим уметницима или им препоручује да нешто не учине” (Lukić 1968: 119). Може бити да је ова Лукићева оцена, будући да је он био човек система, ублажена, али је суштински тачна, јер је била проверена у пракси, уз заоштрене консеквенце које су, попут забране штампања, и других притисака, све до слања на Голи оток, биле прописиване онима коју си ишли ван оквира овако задатог друштвеног договора. Један од врхунаца државног пројекта оличеног у сукобу против стаљинизма је већ поменути Пленум Савеза књижевника Југославије из 1954. године, где је одлучно, на књижевнотеоријском плану, ослабљен утицај стаљинистичке верзије социјалреализма, али и снага социјалистичке литературе као доминантног књижевног обрасца.²⁰⁷

²⁰⁷ Извештај са *Изванредног Пленума Савеза књижевника Југославије* организованог 1954. године, у тренутку када је полемика између модерниста и реалиста у пуној мери распламсана, представља занимљив документ који пружа увид у начине на које је КПЈ водила конце културних и уметничких дешавања. Сазван са два циља – да укаже на то како је политичко и културно удаљавање од совјетског модела успешно обављено и са намером да укаже на актуелна проблемска књижевна питања, Пленум је суверено успео на оба фронта. Иако се може тврдити како су гласноговорници реалистичке струје, па и они који су се залагали за чвршћу идеолошку контролу књижевности наметнули своје ставове као закључке овог скупа, ипак је неколико изузетно значајних гласова указало на то да се модернистички књижевни говор легитимизује као облик књижевног стварања у југословенском социјалистичком друштву. Већ уводни текст Пленума, без наслова и непотписан, уверава читаоце како је у СФРЈ не само остварена потпуна слобода књижевног израза и садржине, већ и да, када је у питању идеолошки темељ друштва, мимоилажења међу писцима не постоје, но се јављају тек онда кад се потегну питања како стварати, шта узимати за садржај, које технике користити и томе слично. Ова инсцентива којом је писцима суптилно указано на то да, у формалном и садржајном смислу, могу стварати како год желе, док год не доводе у питање идеолошке и темељне пројекције социјалистичког друштва, има снагу пресуде. И то пресуде која дозвољава и модернизам и реализам, у свим њиховим изражајним и обликотворним, па и садржинским варијацијама, уз једно једино, јасно одређено, идеолошко ограничење. Расправа између реализма и модернизма није разрешена, али је пледирање за модернизам било успешније, у дугорочнијем оквиру. Песнику и поезији је удељено да морају имати друштвену вредност, с тим да се пажљиво указало на то да не морају имати утилитарну или догматску вредност, већ да, поштујући свој дух и стваралачку енергију, и стварајући аутентична дела, могу такође бити друштвено корисни. Дакле, чврсто су дефинисани оквири у којима модернизам и потреба за аутономијом књижевног дела могу да се крећу, с истакнутим упутима да се

Лукић тврди да после 1955. године (в. Лукић 1968: 120–121) држава не утиче директно у књижевна питања, већ више посредно, преко својих људи и агената, те утиче на издавачке куће, часописе и друге адресате:

„Задржавајући један оквиран увид у ствари и општу оријентацију, КП односно СК директно интервенише само у случајевима кад књижевне појаве имају јак спољнополитички ефекат (специјално на Истоку) или кад на унутрашњем плану прелазе у екстремне личног разрачунавања, односно кад се нађу – или се мисли да су се нашле – на граници социјалистичких схватања” (Лукић 1968: 120).

Дакле, КПЈ се организује према уметности тако да има јасно изражен, и општепознат, став, и генерални модел, према коме може изрећи оцену. Суштински, ово је значило да писац који изађе ван тог модела неће одмах бити хапшен, забрањиван, цензурисан и слично. Такве ствари ће се и даље дешавати, али не увек, и са смањеним интензитетом, у зависности од случаја до случаја. Кад би неко дирнуо у државне идеолошке постулате, он би сносио последице. Пошто је искористила књижевност за своје спољнополитичке планове (постављање Југославије у позицију између Истока и Запада, утемељење сопственог модела социјализма), КПЈ престаје да се толико брине о њој. До тада је већ формиран јасан невидљиви притисак на уметнике, јасно им је сугерисано шта је жељено и дозвољено, и позициониран је читав систем људи у друштву и култури који су идеолошки упућени да врше одређену цензуру или идеолошке упуте, док су други сами прихватили такав систем као неминован, па су без инструкције вршили цензуру, пратећи инерцију идеолошке воље и понашајући се као јунаци Ковачевићевих драма. Уз то, постојали су и индоктринирани, али и они који су били већи идеолози од идеологије, каријеристи. Идеолошке чарке и полемике су се наставиле, уз постојање читавог административног сектора, односно, система људи који су контролисали свакодневну књижевну политику и спречавали или реаговали на екцесе у књижевности који превише искоче из опште идеолошке струје. Држава се усмерила ка другим проблемима, а књижевност усмерила да обликује њену вољу, упркос привидно дозвољеној слободи уметничке артикулације. Самим тим, политичке прилике су директно утицале на књижевни живот и формирале су књижевна мерила након рата и током шесте деценије прошлог века. На њих је у првом реду утицала КПЈ, а тек онда полемике и критика,

може писати слободно (док се не урушава социјализам), и, са суптилним упутима ка модернизму, фантазији, сну, што ће рећи даље од критичког реализма који се бави стварношћу.

У том смислу, неколико говорника и њихови експозеи заслужују помен. Поред Крлеже, који је био истакнути говорник скупа, и који је, са позиције државотворног писца који дефинише естетске вредности, искористио прилику да искаже централне тачке своје поезике, (у овом говору се налази често цитирана Крлежина реченица: „Пјесници се не могу симулирати, они се доиста рађају!”, в. *IP* 1955: 23, касније су овом напису, уз песнике, додати и кретени), пажњу усмеравају и говори Јосипа Видмара, који је био председавајући Пленума, Зорана Мишића и Марка Ристића. Видмаров наступ је обележен јасним пледирањем за модернистичку визуру и истицањем представљачких њених могућности, уз детаљну анализу естетског и представљачких лимита реализма – и може се разумети као, веома пажљиво учитано, упутство писцима да се удаље реализма и критичког сагледавања стварности, те да се упуте ка истраживању могућности фантастичне визуре. Дакле, упут да се стваралачки окрену ка апстрактном, а да конкретно оставе другим (идеолошким) истанцама. Зоран Мишић је на овом скупу прочитао свој познати текст „*Међу јавом и међ сном*”, који представља апологију и модернистичке поезике, и фантастике и сна као естетски вредних начина књижевног представљања. Мишић у овом тексту назначавача и дијалектичко употпуњавање између модернизма и реализма, јаве и сна, стварности и фантастике, указујућу да постоје не као опозитне, већ комплементарне књижевне вредности, два пола која воде до представљања уметничке истине. Марко Ристић је искористио овај Пленум да прочита неколике своје раније изводе, које га постављају на директну идеолошку линију комплементарну хтењима државног апарата, али није пропустио да укаже на одређене могућности да књижевност која није одређена догмом и идеологијом може не само имати своје место у идеолошки одређеном друштву, већ и учествовати у његовој постојаности. Нећемо дубље улазити у многе занимљивости овог Пленума, као и транскрипта који га документује – желели смо само да укажемо пажњу на њега, будући да се у њему крију вредни књижевноисторијски подаци који могу разветлити ионако замршену књижевну ситуацију тог времена, као што и могу демонстрирати тадашњи директиван однос моделовања уметничке сфере од стране власти.

који су великим делом и сами омогућени вољом и деловањем владајуће партије, јер је „идеолошки фактор [...] [био – М. Г.] јака, вероватно и најјача од свих компонената књижевнога живота” (Lukić 1968: 189). А сам фактор тих мерила, одређених пре свега усмерењем партије, представља ону варијанту естетизма, која неминовно одређује и неке поетичке оквире послератног модернизма, а којег Лукић назива социјалистичким.

Дакле, српска књижевност у социјализму одређује се постепеним уклањањем или ублаживањем елемената литературе социјалистичког покрета, и јачањем позиције модернистичких елемената у књижевности и из тога настаје социјалистички естетизам, то јест тенденција да се обликује књижевност саздана на искуству међуратне модерности, надреалистичких утицаја и европске модерне литературе, сазреле у агону са наметима соцреализма, и остварене кроз развијање форме и естетизма, односно тежње ка аутономности књижевног израза, па и некомуникативности књижевног дела, што, свеукупно, удаљава књижевност од конкретних књижевних тема о човеку у заједници ка апстрактнијим територијама. Социјалистички естетизам је обликован уз руку водиљу државе која дозвољава модерне садржаје, форме и израз, додуше, само ако они не контрирају идеолошким поставкама и наметима саме државе.²⁰⁸ То је, према Лукићу, и даље *идеолошко програмирање*, само различито од стаљинистичког соцреализма, није, у приступу и начину моделовања, директно, него суптилније, није јавно и догматски инструментализовано, али је инструментализовано у сваком случају.²⁰⁹ Суштински, остварена је слобода стварања која подразумева „да уметност не служи вануметничким, инфериорним, тренутним и разним другим потребама и интересима” (Lukić 1968: 198). Иронија је и у томе што је модерна књижевност, крећући се ка слободи тема и израза, ка развоју естетске димензије дела, ка апстрактнијем приказу, замућенијој и затворенијој симболичности, ка херметичном изразу и формалистичким експериментима, заправо служила идеологији државе тиме што није (привидно) представљала слику света и човекову позицију у комунизму, већ се кретала ка метафоричком, симболичком, архетипском, сневаном и подсвесном типу поетског говора, док је, са друге стране, традиционална соцреалистичка књижевност потврђивала идеолошку потку државе, и у привидно реалистичком маниру приказивала идеолошки потраживану слику друштва и човека.²¹⁰ Другим речима, држава је усмерила модернистичке писце ка

²⁰⁸ Једна опаска никог другог до Душана Макавејева, потврђеног слободарског духа, изречена у оквиру узаврелих полемика поводом Попиног и Павловићевог песништва, и, уопште, статуса модернистичких уметничких тенденција, осликава да се, заправо, та дискусија водила искључиво у оквиру шире дебате која је рачунала на позицију и улогу културе, и поезије, у оквиру социјалистичког друштва – „Људи смо којима нису туђе Марксове мисли о комунизму као повратку човека самом себи” (Макавејев 1997: 174).

²⁰⁹ За ово питање су индикативни и записи Живорада Стојковића који је 1951. године покушао да штампа чланак „О једном ћутању у књижевности (поводом ‘Размишљања о разним питањима’ Милована Ђиласа)” који је представљао одговор на Ђиласов позив књижевницима да проговоре о проблемима књижевног стварања у социјализму, на који, сасвим очекивано, није дошао ниједан одговор. Стојковић је текст послао *Борби*, која је одбила да га штампа, затим је покушао самостално да га одштампа, као брошуру, али је то било забрањено, а штампани примерци конфисковани. Живковић пише о дозвољеним, а не избореним границама слободе стварања у социјализму, које је, свакако, одређивала власт: „Тако је књижевност, и поред позива да буде слободна, остала и даље ‘режимска’ – у једном смислу лојалне неутралности – уместо да јој је посао да се залеће и замера и погреша макар, да би открила неку истину, пробила неку заблуду, избрила нешто правље и лепше нашем животу” (Стојковић 1996: 34). Јасно је зашто овим Стојковићевим ставовима није било дозвољено да угледају светлост дана у штампаној верзију, будући да су директно откривали културну политику коју је КПЈ практиковала: „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 почела са самом собом, својим искушењима и одговорностима, зар није ‘режимска’ и са свим тим ‘исцрпљивањем тајни трава, острва, тужних шкољки и злаатних рибица’, а дезертерским, баш дезертерским ћутањем о тајнама драма овог времена” (Стојковић 1996: 35). В. и: „Један увредљив парадокс: данас се, као скоро једини резултат социјалистичке демократије у књижевности, може код нас писати и штампати све што ти је воља, само ако је неутрално[...] (и тиме, да поновимо, лојално)” (Стојковић 1996: 37).

²¹⁰ У томе се и очитује сналажљивост тадашње власти која је тежила да представи свету одређену идеолошку агилност и покретљивост. КПЈ је инсценирала повратак модернистичке књижевности (блиске авангардним треморима), знајући да њу прати одређени елитистички статус и одликује мања комуникативност. У

садржајима, поступцима и темама за које је мислила да не могу да је угрозе, односно да угрозе идеолошке темеље друштва (ка естетизму и апстрактном, а не ка конкретном догађајном, тренутачном), а слично је учинила и са оним писцима усмереним ка реалистичком приказу, упутивши их од реалистичког приказа ка обликовању утопијских представа.²¹¹ У том смислу може се тврдити да је „естетизам дао дела која, у крајњој линији, одговарају нашој бирократији. Она та дела не мора интимно волети, али она јој могу одговорати управо својом неутралношћу” (Lukić 1968: 199). Односно, одговарају јој, пре свега, јер критички не проговарају о стварности (барем директно, док, свакако, индиректно, и даље јесу коментар о њој).²¹² Слобода говора је привидно успостављена, а аутономија уметности није до краја изборена. Ипак, таква ограничена слобода је допринела да се модернистички израз разбокори и допринесе развоју низа различитих књижевних проседа, који су, попут рецимо неоавангарде или разних постмодернистичких и других кретања, имале потенцијал да подрију југословенски комунизам и социјализам на идеолошком плану. КПЈ јесте уклонила оштрицу критике у модернизму, али, кроз нови обрт историјске ироније, тиме га осудила на креативно трагање, које ће касније отворити нове поетичке путеве, али и могућности да се критичка оштрица књижевности поново обликује и угрози идеолошки пројекат државе. Исти гамбит је КПЈ одиграла са соцреалистичком прозом, чија ће отупљена критичка оштрица, усмерена на приказивање утопијских представа и митомахијских ликова

тој мери су јасна излагања на већ поменутом Пленуму из 1954. године која позивају на предности фантастике и сна и окошталост реализма. Такође, власт је тиме осигурала да се уметност креће у правцу буржоаско схваћене уметности (у предратном смислу, и, пре свега, у правцу формалистичких решења), којој је, јасним директивама, указала да може готово све, осим да подрива темеље социјалистичког друштва. Поезија је директно упућена ка песничком говору који је подразумевао апстрактност и херметичност – слабије пропустљиву комуникативност. То јесте основни резултат афирмације социјалистичког естетизма. Притом је власт одржала и легитимитет реалистичког израза, не би ли подстакла шаренило и дискусију, и тиме одредила свој имиџ према спољним факторима. Што се писаца модернистичке провенијенције тиче, охрабрено је кретање ка апстрактном изразу, што даље од критичког сагледавања. Међутим, управо је кретање модерниста ка дозвољеним просторима израза довело до интересовања та традицију, самим тим, и за мит, преко кога се указала могућност једног, непланираног, облика уметничког бунта против догматског. Васко Попа се указује централним актером овог двосмерног поетичког кретања ка апстрактном изразу и ка митском искуству. Мит и митско искуство увек разарају оквире других система, а поезија је језик отпора идеологији – та два елемента уједињена представљају могућност да се свет који владајући идеолошки систем пројектује подрива понорно тиме што се указује на границе другог и другачијег света (као и човека у њему) – света који јесте субверзиван према обзорима наметнуте идеологије, али је увек, барем у примисли, другачији и хуманији. Треба указати и на то да млади модернисти попут Попе и Павловића нису почели пишу онако као су писали јер им је власт тако указала да на тај начин треба писати – већ зато што су исказивали своју уметничку визију света и човека и уједно својим духом и стварањем природно се настављали на авангардну традицијску вредност, и то у новом, комунистичком постсвету. Међутим, миг власти да је модернистички говор легитиман као средство приказивања су у потпуности искористили, уз њих су то учинили и стари модернисти/надреалисти, на велику, заправо пресудну срећу српске књижевности, јер се из тог језгра развила велика српска модернистичка поезија друге половине двадесетог века.

²¹¹ Занимљиво је пратити реакције идеолошки ригиднијих критичара који нису лако прихватили чињеницу да државни естаблишмен не само да не забрањује модернистичке књижевне садржаје, већ их, суптилно, усмерава и охрабрује. Пуниша Перовић, који ће остати забележен као један од агресивнијих учесника дебате, као и по томе што је доследно оправдавао догматску пројекцију друштвене користи као гаранта не само добре књижевности, већ и њеног постојања, још 1954. године се пожалио да „надреалистички модернизам у неку руку фигурира као официјални књижевни правац нашег социјалистичког друштва” (Перовић 1954: 20), те да у модернистичкој поезији има „доста апстрактног мудровања, куђења и хваљења, удаљавања од горућих питања нашег живота и наше књижевности, а изнад свега доста – духовне празнине, мрака и идејног ништавила” (Перовић 1954: 20–21). У овом напису се идеолошки пристрасно и неаргументно тврди како је успостављањем модернистичког израза као легитимног, па чак и повлашћеног књижевног проседа, а да је декаденција у уметности постала *владајућа* и *официјална*, (државотворна је још један могући квалификатив), чиме је кретање друштва у правцу социјалистичког прогреса успорено, док су актуелизовани рецидивни авангардне поетике као уметности буржоаског друштва и његовог капитала (в. више у: Перовић 1954: 12–41).

²¹² Уп. са: „социјалистички естетизам – на свој начин, индиректно, редукцијом, преко књижевних мерила – деловао је као програм на књижевно стваралаштво. У њему се родио програм политички лојалне и неутралне, естетизоване књижевне уметности, која нема и не може имати бројнију књижевну публику и која нема ширег одјека у друштву; али она има своје оправдање и она даје дела вредна пажње” (Lukić 1968: 200).

иницирати касније појављивање стварносне прозе, која је, како експлицитно, тако и имплицитно, представљала идеолошки трн у догматској визури државе.

7. 4. Идеологија и утопија

КПЈ је третирао уметност након рата и у шестој декади прошлог века не само из потребе да усмери своју идеолошку пројекцију, већ и из намере да је оствари у виду идеолошки пројектованог друштва. Према Карлу Манхајму, идеологије су теоријске „идеје које трансцендентирају егзистенцију” (Манхајм 1968: 159), и подразумевају преображавање стварности (*трансцендентирање егзистенције*) на нивоу замишљеног друштвеног концепта, док су утопије, које такође подразумевају трансцендентирање егзистенције, пре свега усмерене на акцију, као најзначајнији вид преображавања стварности у оквиру саме (презентације) стварности (в. Манхајм 1968: 157–161).

Мађарски социолог указује на то да су комунистичке утопије директно усмерене на „спуштање утопије у стварност” (Манхајм 1968: 198), те да утопијски обликована и представљена стварност прожима „целокупни духовни живот” (Манхајм 1968: 200) друштва у којем се остварује. Од свих датости постојања у том друштву потражује се „трансценденција урођена у ’стварно постојање’” (Манхајм 1968: 200), што подразумева представљање утопијских одредница које обликују слику стварности, а не представљање саме стварности. Дакле, потражује се не стварност, него трансценденција (симулација утопијских пројекција) стварности у свим њеним сферама, па и у уметности. Утопија подразумева замишљену слику друштва, прихваћену упркос фактичкој несразмери у односу на стварност.²¹³ Овакав теоријски конструкт утопијског друштва јесте био активиран и у комунистичкој Југославији, с тим да је прошао, како смо показали, кроз две фазе. Прву, до 1948. године, одликује угледање на совјетски модел трансцендентовања представа стварности које одговарају утопијским постулатима пројектоване стварности. Уметности је додељена директива да се уклопи у оквире ове симулације стварности. Готово истоветно, након 1948. године, обликује се југословенска верзија социјализма, која је, на фигуралном плану који подразумева измене стварности у складу са пројекцијама новообликоване утопијске пројекције, различита од совјетске. На ширем плану, утопистичка визура при обликовању друштва није напуштена, само су промењени њени обликотворни параметри. Слика света коју представља та утопија се мења, али се не мењају узуси који подразумевају поступак трансцендентирања стварности. Што се саме уметности тиче, истакнуте су три неуралгичне тачке, које функционишу као механизам уклапања уметности у оквире новопроектване утопије. Прва се тиче привидне слободе говора, као и слободе стварања, у служби спољнополитичког позиционирања СФРЈ-а и према Западу и према Истоку. Друга је усмерена на преформулацију захтева реалистичког израза, који се креће од отупљења његове критичке оштрице, до потраживања представљања које кореспондира са утописком представом света – југословенским социјалистичким друштвом након револуције. Трећа је усмерена на поступно дозвољавање модернистичког књижевног говора, који се усмерава ка дубљим естетским трагањима, ка апстракцији и замућеној симболичној и лексичкој изведби, ка метафоричном, тропичном, митопејском и другим начинима књижевног говора, који су довољно захватили у простор апстрактног књижевног говора да нису превише сметали новој утопијској власти, чиме је модернистички проседе удаљен од могућности експлицитне критичке улоге. КПЈ се, кроз преформулисање сопствених утопијских одредница отргла од стране инвазивне утопије, начинила сопствену верзију утопије, и утицала на обликовање две уметничке тенденције, (соц)модернизма и (соц)реализма, обема отупивши критичку оштрицу која је могла да се

²¹³ О компликованом односу идеологије и утопијских представа које покушава да установи и одржи, као и револуционарном агенсу и тоталитаристичкој тенденцији тог односа в. више у: Đergović-Joksimović 2009: 112–139.

упери ка приказивању стварности, што би, природно, подривало оквире нове утопијске пројекције.²¹⁴

Дакле, социјалистички естетизам, у Лукићевом, али и значајно проширеном, кључу, представља тенденцију која је утицала на идеолошко програмирање и књижевности соцреализма и модернизма, будући да је од обе ове књижевне тенденције обликовала алатке идеолошког система који их је и допуштао и користио у складу са својим унутрашњим и спољнополитичким интересима. Идеолошко програмирање је праћено утопијском изградњом дозвољене и жељене симулације стварности, и управо је ново формулисање утопијских параметара иницирало измене у односу према књижевности и уметности. Инцентива за допуштање стварања у модернистичком кључу је активирана будући да је владајућој партији била потребна књижевност која симулира слободније коришћење модерних искустава, аутономију књижевности, слободоумље, артизам и естетизам – али која не задире превише у критичку стварност, него се усмерава ка поетизму, фантастици, апстрактном, интелектуализму и есејизму, дакле, са социјалних, колективних, политичких и идеолошких тема преусмерава се ка естетском индивидуализму.²¹⁵ Овакав поступак донеће и, по ригидни идеолошки систем, негативне последице, али је, барем у шестој декади прошлог века такав однос поетичко-идеолошких затезања граница стабилно функционисао, и директно одредио поетичке квалитете поезије послератних модерниста. У педесетим годинама прошлог века, државни гамбит са слободом стварања је давао барем привидне резултате. КПЈ је дозволила да се књижевност креће ка модерним тенденцијама да би се одвојила идеолошки од СССР-а и поставила у сопствену, неутралну позицију. Књижевницима је дозвољено да прате своју музу онако како желе, све док не дирну у јасно сигнализирани оквире утопијског идеолошког југословенског концепта и његових монолитних одредби. Тако конципирани друштвени договор је подрумевао да је слобода говора била парцелисана – нешто се може, а нешто се не сме, односно, у практичном смислу, све може, осим онога што подрива темеље владајућег система, уз то да сам систем препознаје, прописује и дефинише оквире који га угрожавају.²¹⁶ Тиме није извојевана потпуна слобода за аутономију стваралаштва и уметности, већ се делимично изменила парадигма везана за борбу против догматизма (све може осим борбе према домаћем

²¹⁴ Уп. са: „Када се анализира његова идеолошка основа [спора модерниста и реалиста – М. Г.], може се закључити да је главни јунак спора (значи и 'позитивни' јунак) управо Партија која га је инспирисала. [...] Унутар партијских структура сазрело је схватање да писцима треба препустити борбу за слободно изношење својих ставова о уметности. Била је то, ипак, једна од значајних победа над ждановизмом, а сам сукоб израз и покушај начињања једног новог монопола. Разноврсност форме постала је неопозива чињеница књижевне праксе али је она морала изражавати тематику примерену духу и идејама времена” (Пековић 1986: 279). Наравно, слободе које су додељене култури, уметности и уметницима су имале јасно одређене границе: „уметност је била у подређеном положају: њена слобода се остваривала на плану формалних трагања и у плурализму стилова, док је политика и даље задржавала право арбитра у питањима 'дозвољених' уметничких садржаја. Плурализам стилова није оплодио и плурализам у мишљењу: он је био само доказ остварених, тачније, 'додељених' слобода” (Пековић 1986: 314).

²¹⁵ Уп. са: „На културном плану слобода се у комунизму исцрпљивала у могућности да се стварају или произвољно измишљају уметничке форме, али само оне и онакве које су директно или макар посредно афирмативно одређене према постојећем друштвеном стању, које су према том стању и историјској суштини епохе идеолошки неутралне, и оне које привидно критикују дух времена, али са позиција владајуће друштвене идеологије, а не у светлости природне и првородне човекове духовности. Тако су модернисти могли, по интуицији или према слободном нахођењу, да стварају потпуно нове уметничке форме, под условом да је њихова садржина апстрактна, естетизантна, али не и нове форме које су израз социјалне, историјске и религиозне самосвести уметника; такође су слободно могли да афирмишу поетике модерних европских писаца (Џојса, В. Вулф, Фокнера, Пруста, Сартра, Камија...), који су у готово свим осталим комунистичким државама прећутно били забрањени. Исто тако и традиционалисти су могли да реафирмишу све вредне ствараоце из прошлости, осим оних чија дела и политичка одређења отворено или посредно доводе у питање владајућу идеологију” (Радуловић 2007: 164–165).

²¹⁶ Уп. са: „Борба против социјалистичког реализма представљала је више начелну борбу за слободу стварања у окриљу комунистичког друштва, а много мање борбу за човеково природно право на спонтан и потпуно слободан духовни живот. Ту борбу коју су водили српски интелектуалци благословила је иста она политичка олигархија која је слободу стварања била драстично ограничила” (Радуловић 2007: 155).

догматизму), али, што је од највишег значаја, дозвољен је, и унеколико канонизован, модернистички песнички говор.²¹⁷ Државна идеологија је себе посматрала као митологију – као систем који одређује узусе света функционише дозвољавајући само оне облике говора који не руше поставке тог света.²¹⁸

7. 5. Облици отпора

Не могавши да директно подривају утопијску социјалистичку пројекцију света и друштва, песници су кренули другим путем, и *implicite* се окренули ка ономе што је дозвољено у оквиру модернистичког израза – преиспитивањима форме, израза, лексике, стила, што их, и на формалном и на тематском плану води до традиције, (и то пре свега до авангарде, која је у послератној Југославији доследно категорисана као буржоаска и елитистичка, антидржавна), што ће, у крајњој консеквенци, упутити песнике ка неколиким скрајнутим историјским традицијским каналима, најпосле (или најпре) и ка миту. Будући да су над песничким стварањем били надређени свеprisутни узуси владајуће идеологије/митологије, песници су почели да стварају сопствене мито(поето)логије, који нису биле усклађене са владајућом, што је, у коначници, представљао чин подривања владајуће идеолошке праксе. Дакле, кретање према традицији, историји, прошлости и миту, како на формалном и изражајном, тако и на тематском плану, јесте био инициран и утицајем међуратне српске (и југословенске) авангарде, као и модерне светске књижевности, и поткован антрополошким, филозофским и психоаналитичким потицајима, али је подузет и као чин понорног, имплицитног отпора према гвозденим одредницама владајуће митологије/идеологије. У шестој деценији прошлога века није било могуће проговорити противу узуса владајуће идеологије никако другачије но потајно, кроз шифровани језик поезије који разграђује наметнуте узусе. Поново се Бартово разумевање поезије као замућеног језика који се супроставља идеолошком систему и говору показује готово пророчким и истинитим. Митска димензија поезије модернистичких песника – која

²¹⁷ У српској књижевној историји је готово једногласна оцена да су победници у сукобу између реалиста и модерниста били модернисти, као и суд да је књижевност послератног модернизма била активно усмерена на потискивање догматских намета. Уп. са: „Књижевни спорови, вођени жустро и неуморно током читаве једне деценије, били су доиста рефлекс шире политичке борбе, али не само борбе на књижевном плану између конзервативне доктрине социјалистичког реализма и прогресивних снага слободног стваралачког одређења, већ на плану општег, светског сукобљавања догматске концепције социјализма, развијеног у стаљинској ери у складу с интересима совјетске партије и државе, и недоктринарног, који се није опирао нужности ангажовања у одбрани човечности и људских права него се у дилеми између послушности једном или негације другог система одредило за слободу и негацију” (Палавестра 2012: 122).

Међутим, практични резултати саме расправе, даљи развој српске књижевности, као и развој односа између државних апарата и сфера уметности и књижевности потражују другачије закључке – правог победника у тој расправи није било, осим ако то није, и то на релативно кратко време, био идеолошки владајући систем. Такође, слобода песничког артикулисања и стварања није изборена тим сукобом, али он јесте поставио темеље за њене шире и распојасаније оквири у деценијама које ће доћи након сукоба модерниста и реалиста. Трезвенију процену дао је Петар Цацић у тексту „’Да нема ветра...’” из 1965. године, у коме је, са благе временске дистанце, указао на то да сукоб модерниста и реалиста јесте имао одсудни значај, будући да се у њему „решавала не само судбина наше литературе, перспективе њеног развоја, већ и начелно питање статуса уметности у социјализму” (Цацић 1996б: 90). Цацић је у истом тексту указао и на прецизне резултате не само нареченог сукоба: „Конзерватизам, духовно сивило, ускост погледа на стварање, књижевно администрирање, бирократски поглед на литературу, као и упрошћено социолошко свођење писане речи на одраз стварности, и не мање схватање о ’оптимистичком’ карактеру литературе у социјализму – били су уздрмани у темељу” (Цацић 1996б: 91).

²¹⁸ У том смислу, занимљивим се успостављају многе енциклопедијске одреднице, разасуте у званичној енциклопедијској литератури, као начин да КПЈ одржи самоизграђену митску представу, или да упуту на друге идеолошке оквири, како прихватљиве, тако и подложне санкционисању. Рецимо, у Просветиној чувеној *Малој енциклопедији*, у сва четири њена издања, након основне етимолошких података следи да је мит „основни облик идеолошког стваралаштва у докласном друштву” (МЕР 1978: 570). Ову дефиницију, којом је сигнализирана јасна свест о идеолошкој употребној вредности митова, прате очекиване књижевноисторијске одреднице везане за овај термин.

представља и суптилан коментар стварности, попут Попиних почетних космологија, предела и створења, Раичковићевих одлазака из града, Радичевићеве визије земље и жене, а понекад не тако суптилни коментар попут Павловићевих грозота савремености, које се могу читати као наличје друштвеног стања у Југославији – начин су освајања слободе израза и почетак разарања система који је онемогућавао идеју слободног песничког говора. Другим речима, песници су се окренули традицији, формално, изражајно и тематски, па и миту, зато што су већ били притиснути стегама идеолошке пројекције која је стварала југословенски политички наратив, те су у традицији и у миту пронашли нашла и дозу слободе, како говора, тако и стварања, кроз чин отпора. Побуна против наметнутих норми, као одредница модернистичког погледа на свет, успостављена је управо окретањем ка разумевању традиције, и миту, као једном од њених прегнантих оквира. У том смислу, кретање ка традицији, и, посебно, ка миту, за ове песнике, који су деловали у друштву које је хтело да створи ако не сопствену традицију, а оно да располаже вредностима које дефинишу већ постојећу, био је и поетички и етички чин.²¹⁹

Марко Радуловић, аутор студије о српсковизантијском наслеђу у поезији послератних модерниста указује на то да:

„Присуство мита и традиције у српској поезији друге половине двадесетог века представља покушај превладавања фрагментаризоване стварности која се појављује у испражњеној оностраности. Поезија настоји да изнова освоји перспективу из које се може наслутити пуноћа смисла, јединство и целовитост света. [...] Модел испражњене оностраности јавља се из историјских околности у којима не постоји заједничка слика света која би се наметнула општеважећом снагом” (Радуловић 2017: 35).

Наслањајући се на Бенјаминове тезе о тренутку опасности као егзистенцијалном предуслову артикулисања историјског тренутка,²²⁰ Радуловић примећује да:

„Егзистенцијална условљеност сећања сведочи да је реч о поетички битном чину, а не о конформистичком погледу уназад; другим речима, апологија сећања знак је модерности и актуелности, а не комеморативне природе стваралаштва српских песника после Другог светског рата. Дакле, сећање није поетички/естетички/егзистенцијални ескапизам, већ се напротив конституише као форма активног односа и заузимања стваралачког става према стварности која песника окружује. Сећање код песника српског модернизма не представља музејско сабирање и ивентарисање културних реалија, не јавља се у форми декоративне идеализације егзотичне прошлости, нити опстаје као егзибиционистичка

²¹⁹ Идеолошки систем поставља систем норми, па и норму слободе (уметничког) говора. Поезија је простор човековог израза који, према Барту, представља замућивање говора, и самим тим је готово дијалектички усмерена ка деструирању идеолошких система и говора који га подражавају. Мит, иако представља алатку идеологије, ван њених намета, представља оквир у којем поменута функција поезије може да се оствари, пре свега што мит може бити пропусни елемент између поезије и идеологије, будући генетички везан за прву, и будући да је друга изведена из њега. Идеологија представља ригидну слику света и санкционише све оно што ту слику света не сведочи и подражава; написане су и научне реконструкције које тврде да је и изворни мит чинио слично. Међутим, када се митско искуство транспонује у поезију, те тенденције мита су давно изгубљене, те митско искуство и поетско искуство могу представити одреднице света и позиције човека које су у супротности од диктата идеологије. У том смислу, ка миту, и уопште традицији, подузето поетичко кретање послератних модерниста представља чин разградње идеолошких композиција и узуса.

²²⁰ Уп. са: „Историјски артикулисати прошлост не значи сазнати 'каква је она заправо била'. То значи овладати сећањем онакво какво оно блесне у тренутку опасности. [...] Опасност подједнако прети садржају традиције и онима који га баштине. За обоје је она једна и иста ствар, наиме опасност да се постане оруђе владајућих класа” (Бенјамин 2017: 154). Ова Бенјаминова забелешка из трактата „О појму историје [Тезе]” у потпуности описује механизам преформирања историјских и традицијских представа коју је домаћи (и сваки други) комунистички (и заправо, сваки идеолошки) владајући естаблишмент покушао да активира.

фетишизација насумичних историјских периода. Сећање је насушна потреба модернитета проистекла и обликована управо из духа савременог песничког искуства” (Радуловић 2017: 39).²²¹

У том смислу, песници српског послератног модернизма, суочени са *опасношћу*, у виду идеолошког прекрајања традицијских вредности, али и саме историјске слике прошлости, подузели су, својим песничким делом, преобликовање традиције која се тиме измакла од опасности идеолошких постулата. На дијалектичком плану, измештање традицијских вредности из простора опасности у простор реafirмације, представља чин побуне над опресивним идеолошким апаратом, уз пуно сазнање да идеолошко брисање историје и традиције упућује на то „да чак ни мртви неће бити безбедни пред непријатељем, ако овај победи” (Бењамин 2017: 155).

Ако се поетичко кретање послератних модерниста ка миту, смештено у шири оквир кретања ка традицији и преиспитивања њених вредности разуме, на дијалектичком плану, као чин револта, односно, побуне, онда је могуће говорити и о алегоричном тумачењу у поезију учитаног митског искуства.²²² Другим речима, митске слике поседују алегоријски потенцијал да укажу на неку друштвену релацију која припада стварности, те се мит поставља као паслика стварности, будући да се о самој стварности не може проговорити директно. На том месту се може приметити инфилтрирани и у митске контуре мимикријом постављени политички и идеолошки дискурс, упућен на коментарисање и разарање оног идеолошког система чије су забране и условиле песничко кретање ка митским сликама које прикривају представу реалности. На одређеним местима овакав поступак се појављује и код песника чија поезија ће бити тумачени у овој студији, попут Попе и Павловића, али и у поезији других модернистичких песника, посебно Бранка Миљковића. Када је забрањено одговарати на одређене теме, скривање политичког говора у митопоетски представља могућност да се истина о стварности ипак искаже, што јесте облик револта. На овом месту је потребно још једном сетити се оне Бартове тезе према којој се поезија указује као творевина духа која има способност да се супростави идеолошком говору (посебно ригидном говору идеолошког система) и да, у својим оквирима, наговести урушење темељитих вредности идеолошког употребе мита као облика политичког говора.²²³

²²¹ Уп. са: „Самеравање, етичко-естетичко противстављање и песничко стапање хоризонта митске прошлости и савременог десакрализованог света, један је од основних поетичких поступака и у поезији Васка Попе, Миодрага Павловића, Љубомира Симовића и Ивана В. Лалића” (Радуловић 2017: 34).

²²² Поред улоге митског искуства при конституисању поезије послератног модернизма, српска средњовековна књижевност се може истаћи као још један, подједнако важан књижевни простор у којем су модернисти потражили, преиспитивајући традицији, живе поетске вредности. Уз античку старину као стабилни фондус европске имагинације, и наслеђе народне речи и народне књижевности као један од истакнутих, унеколико стабилних, фондуса српске националности, ова четири традицијска простора, најчешће третирана кроз прожимање националних, изванационалних и изнадационалних (општих) нивоа вредности, представљају, условно речено, рачунајући и на учешће других оквира историје и традиције, граничнике својеврсног метапоетичког и традицијског регистра који су испитивали, преиспитивали, и, почесто, у својим остварењима преобликовали песници српског послератног модернизма.

²²³ Драган Хамовић, у есеју „(Ауто)полемички агон Бранка Миљковића”, упозорава да се, са становишта данашњих проучавања књижевности послератног модернизма, лако пренебрегава чињеница да су песници морали да се довијају исписујући читав низ криптичких написа, било поетских, било дискурзивних, не би ли се исказали ван оквира оне истине која је била пројектована идеолошким надзором: „Изражаваоци књижевности данас неретко умеју да забораве, читајући текстове а не марећи довољно за контексте, да су јавно изнесене речи у тоталитарном раздобљу титоизма садржале, с једне стране, неке подразумеване идеолошке формуле и ограде, с друге стране, разне изнуђене стратегије скривања и заташкавања непожељних значења и идеја. Јер, партијски је допуштен шири простор слободе од поратних комесарских диктата, модернизам донекле легитимисан са своје револуционарности, али се границе те слободе свеједно налазе под будном пажњом контролора” (Хамовић 2020: 107).

8. Модернизам – поетички контекст

8. 1. Послератни песнички модернизам

Пре него што укажемо на оне поетичке одлике поезије послератног модернизма које имају јасног утицаја на место и улогу мита у њеним оквирима, потребно да је сам термин, послератни модернизам, претходно можда недовољно прецизно формулисан, усмеримо ка одређењу које се превасходно односи ону поезију која се у шестој деценији прошлога века појављује као реакција на читав низ до сада описаних културних, поетичких, дијахронијских, идеолошких и политичких механизма. Најшире постављајући слику, под поезијом послератног модернизма сматрамо ону поезију која је, отворивши се ка уметничким ракурсима европске књижевности, и функционишући као антидогматска уметничка пракса са тежњом да избори слободу уметничке артикулације, уједно установила континуитет са, са једне стране, авангардним наслеђем, као носиоцем свеопште обнове европске поетске и хуманистичке мисли, и са друге стране, утемељеним, каткад и, у културолошком смислу, и унеколико занемареним традицијским оквирима, попут фолклора, средњег века, антике, мита и других. Попа и Павловић су песници који су овај процес започели, и који се могу сматрати предводницима првог таласа поезије послератног модернизма.²²⁴ Песничко sazревање Раичковића и В. Радичевића разликује се од двојице поменутих. Њих двојицу разумемо као песнике који су се обликовали уз модернистичку струју, а не сасвим директно у самој њеној матици – Раичковић децидно напоре до уз, у оквирима ове студије схваћени песнички модернизам, а Радичевић често позајмљујући понешто од изражајног или језичког, а каткад и идејног, регистра модернистичке поезије. И Раичковић и Радичевић су поетички ослоњени, пре свега, на традиционалније облике лирског певања, те се њихов песнички развој одиграва уз развој послератне модернистичке поезије, и уз каткад плодотворан однос према њеним поетичким тежњама. Други талас ове реакционарне песничке праксе одређено је силовитим појављивањем Бранка Миљковића и других песника који су се испрва опробали у неосимболистичком песничком говору, попут Ивана В. Лалића, Јована Христића, Борислава Радовића, Милована Данојлића, Драгана Колунције и других, а које све скупа карактерише одређено дистанцирање, у различитој мери од случаја до случаја, у оквиру њиховог песничког развоја, од почетних неосимболистичких, у овом смислу схваћених као модернистичких, поетичких оквира. Трећи талас, којим су назначене многе поетичке могућности, али и недостатности модернистичког израза, и са којим је отпочела и његова ако не хипертрофија, а онда постепена поетичка дезинтеграција, предводе песници попут Бране Петровића, Матије Бећковића и Љубомира Симовића. Ова сврставања су, што се особено односи на песнике који су се, у кратком сукцесивном низу, објавили збирке после 1952. године до половине декаде, пре свега оправдана генерализујућим поетичким аргументима.

Након њих, модернизам се неће настављати у таласима и генерацијама, већ ће свој развој добијати у оквиру самосталних и самосвојних песничких опуса, попут оних Новице Тадиће или Милутина Петровића, које најчешће карактерише индивидуалан, како афирмишући, тако каткад и детронишући однос према различитим поетичким постулатима послератног модернизма. Следећи сегмент студије ће бити посвећен опусима оних песника који су означени као припадници првог таласа модернистичке поезије (Попа, Павловић), и оних који су се напоре до уз њих развијали (Раичковић, Радичевић), и, превасходно, њиховом песничком испољавању у одсудној шестој декади прошлог века, уз аналитичку пажњу усмерену на место и улогу мита у развијању њихових почетних поетика.

²²⁴ Уп. са: „Када указујемо на блискост или истоветност схватања писаца модерне оријентације из међуратног или послератног периода, најмање имамо у виду директно инспирисање онда младих Миодрга Павловића или Васка Попе њиховим претходницима, а више једно стваралачко настављање и обнављање разлога и циљева оне традиције која се сматра једино живом” (Zorić 1979: 238).

8. 2. Модернизам и традиција

Јасно је увидети, на основу специфичног контекста настанка поезије послератног модернизма у оквиру ригидног идеолошког система, а ништа мање и у оквиру турбулентне поетичке преформулације саме српске поезије, да је основна поетичка преокупација, готово опсесија поезије послератног модернизма – однос према традицији.²²⁵ Индикативан је, за ту тему, кратки есеј „О књижевној традицији” Миодрага Павловића, написан 1956. године. У њему тада још увек млади песник, који почиње да се исказује и као врсни есејиста, бележи: „безбројне везе нас вежу за књижевну прошлост” (Павловић 1958: 5), док поменуто *везе*, синонимне књижевној традицији, одређује „живом пројекцијом књижевне заоставштине на помичном екрану садашњости” (Павловић 1958: 5). Павловић сматра да песник „не полази од литературе него од живота” (Павловић 1958: 10), те да је према томе основна преокупација његове поезије сам човеков (песников) живот, и све његове друштвене и психофизичке опсесије. Међутим, песник „не може да мимоиђе чињеницу традиције, везу са већ постојећом књижевношћу” (Павловић 1958: 10). Одсудна вредност песниковог односа према традицији, по Павловићу, могућност је избора, односно, свесни или несвесни, али, по поезију тог песника, судбоносни чин одлуке „којој од многобројних нити традиције верује” (Павловић 1958: 10). Будући антологичар подразумева могућност грешке при оваквом избору која зависи од тога да ли је песник, пребирајући по *нитима* традиције, успео да пронађе ону која одговара његовој песничкој природи.²²⁶ Према томе, песник који се превише удаљава од традиције, откриће да је ипак везан за њу, док онај који јој и превише подилази, сазнаће да је његово искуство ипак другачије од оног које покушава рекреирати. У том смислу, Павловић увезује појам књижевне традиције уз категорију *новог*, коју можемо унеколико сматрати синонимном са појмом модерно, када закључује: песников „циљ је да створи нешто ново, али због тога не мора да се осећа као први човек који је узео перо у руке” (Павловић 1958: 11). Павловић, на тај начин, сугерише постојање постојаног односа између традиције и модерности, при чему се традиција може разумети као основ модерности, а само модерно као потврда традиције.²²⁷ Овај саоднос је од кључног значаја за конституисање поетике послератног модернизма, и често је био, у хоризонту саме епохе, погрешно протумачен као прекид или чак негација традиције: „Положај савремене умјетности према традицији, то што јој се замјера да је она губитак традиције, условљено је промјеном унутар саме категорије традиције” (Adorno 1979: 56).²²⁸

²²⁵ Пишући о односу модернизма и традиције, имамо на уму једно Бенјаминово готово добродушно упозорење, забележено у познатом есеју „Уметничко дело у веку своје техничке репродукције”: „Јединственост и непоновљивост уметничког дела истоветна је са његовом уклопљеношћу у контекст традиције. Сама та традиција, додуше, нешто је сасвим живо, нешто изванредно променљиво” (Benjamin 1974: 121).

²²⁶ Једну проширену експликацију ове идеје представља и Павловићев троделни есеј из 1955. године, „О поезији В. Б. Јејтса”, у којем је минуциозно и детаљно и побројао и анализирао традицијске *нити* препознате у Јејтсовој поезији. При том је српски песник и потражио књижевне претке ирског песника, највише се посветивши вези његове поезије са митом, и указао на поступак преобликовања и превредновања традиције у оквиру модерног песничког дела, који се испоставља као гаранција могућности да традиција, у сагласју вере у њу и њеног преиспитивања, постане стабилни поетички оквир песничке промисли, или, по Павловићу, да његовој *замисли* да *облик* (в. више у: Павловић 1958: 189–209).

²²⁷ Павловић је, на више места у свом обимном дискурзивном опису, писао о миту, или односу мита и поезије, и те његове ставове, будући да назначавашу оквире расплинутог аутопоетичког система, подробније ћемо анализирати у делу студије посвећеном поезији овог песника.

²²⁸ Модернистичка преиспитивања традиције јесу потакнута и политичким и поетичким разлозима, међутим, у контрапројекцији, потребно је указати на то да се у новооформљеној авнојевској Југославији, по природи ствари, стварао значајан сукоб традицијских оквира које је баштинила КПЈ и оних које се трудила да потисне. У том смислу, и та је власт пројектовала одређену историјску постојаност, ослањајући се на традицију социјалног покрета у Југославији и покрет социјалне књижевности, на реалистичка дела социјалне тематике (Глишић), на марксистичка и лењинистичка учења, па чак и на револуционарна кретања којим је прожета историја југословенских народа, поглавито Срба, попут разних буна и устанака. И други су историјски догађаји и друштвени покрети, па и хуманистички обзори коришћени у те сврхе. Понајвише, ипак, стубови новооформљене традиције су били народна револуција и стаљинизам, уз идеолошку пројекцију одређених

Идеје представљене поменутиим Павловићевим есејом изгледају као нуклеус схватања према којима је саставио гласовиту *Антологију српског песништва (XIII – XX век)*, не сасвим антологију ни песника нити песама већ песничких препознавања и дозивања. Дошавши до постулата према којима „У природи живе традиције леже недовршеност и мењање” (Павловић 1964: 91), као и да је „наша [...] песничка традиција увек жива” (Павловић 1964: 91), антологичар је указао на бројна „тајна сродства међу песамама” (Павловић 1964: 16),²²⁹ стварајући антологичарску композицију која одаје „утисак склада и континуитета међу песницима удаљених векова” (Павловић 1964: 77). Прва, за нашу тему, значајна Павловићева тежња је дефинисање појма традиције: „Традиција је онај део књижевне историје који вреди памтити и преносити” (Павловић 1964: 76), као и утврђивање система релација које тако схваћен простор традиције повезују у једну и временски и духовни континуирану целину: „традицијом називамо и све јаче везе међу ствараоцима разних епоха, све линије континуитета [...] које се могу повући унутар свеобухватног тела књижевне традиције” (Павловић 1964: 76). Такође, Павловић се труди да представи осмовековни традицијског низ српске поезије као двосмеран, будући да традиција указује на вредност савремених песника, који пак својим вредним поетским чином не само улазе у традицијске оквири, него их и мењају: „У нашој песничкој традицији можемо наћи видове узајамног деловања традиције и садашњости [...]. Данашњи песници вајају нове рељефе на тлу традиције, – а песничка прошлост нам помаже да схватимо боље шта се у данашњој поезији збива” (Павловић 1964: 82).²³⁰ Модел живе традиције Павловићу је омогућио две ствари – не само да временски, у

религијских и митских механизма, о чему смо већ писали. Много је разлога због којих такав облик традиције није заживео у српском народу – историчари, и не само они, многе директне су могли да примете одмах након распада заједничке државе, други су у том тренутку били већ деценијама познати. Међутим, један од важнијих је у томе што је та новоизнађена традиција заправо, а према концепцији британског историчара Ерика Хобсбома, *измишљена традиција*. Иако Хобсбом (код нас познатији као Хобсбаум), пре свега мисли, под концептом измишљене традиције, на ритуализоване, формализоване радње, најчешће симболичке природе, његов методолошки апарат допушта да се волумен тих радњи увећа све до идеолошке, па и државотворне истанце. Измишљене традиције подразумевају напор да се оствари „континуитет са одговарајућом историјском прошлошћу” (Hobsbom 2011: 6), с тим да је тако конструисан „континуитет са њом [историјском прошлошћу – М. Г.] углавном вештачки” (Hobsbom 2011: 6), уз узус да се овако опкројени континуитет укаже стабилним, фиксним и непроменљивим. Штавише, „измишљене традиције колико год је могуће користе историју као оно што даје легитимитет акцији и цементира групну кохезију” (Hobsbom 2011: 23). Ова Хобсова промишљања сасвим добро корелирају са Бартовом тезом о идеолошком коришћењу мита у циљу да се одређени историјски догађај или историјски конципирана идеја представи као део природног поретка, дакле, као надисторијска. Нова традиција комунистичке Југославије није била измишљена ни из чега, она јесте имала одређене темеље, али је вештачки скројена, у пуној мери је конструисана, и то на брзу руку и под ригидним идеолошким надзором, без превише обзирања на традицијске и духовне оквири народа, и како се то говорило, народности, који су требали да је баштине према идеолошком диктату. Српски послератни модернистички песници, на концу, усмерени на преиспитивање дубљих слојева традиције културе, књижевности и језика којима припадају, а који се могу сматрати интегралним чињеницама и чиниоцима те културе, самим тим, и надисторијским – природно, нису могли да прихвате традицију коју је власт нудила, нити да је баштине.

²²⁹ Павловић ће, на више места у предговору антологије, искористити простор да повеже низ песничких имена и дела. Таквих релацијских откривања је много, рецимо, у поезији Јована Дучића препознаје и дело Димитрија Кантакузина, Фридриха Ничеа и Момчила Настасијевића, док од око дела Лазе Костића Павловић позиционира Лонгина и Кантакузина, Новалиса, Милету Продановића и Васка Попу. На неким местима, Павловић ће указати на неке духовно-тематске доминанте које погледом уназад осветљују читав низ поетских остварења, попут мотива поноћног сунца у Попиној поезији или поетских опорук мртвима Ивана В. Лалића, што ће водити све до побројавања поетских релација уочљивих у тематским круговима као што су јеремијада или апокалиптика. Тиме Павловић указује на „дубље сродности међу песницима, које могу да образују стварну сукцесију догађаја у поезији и које својим присуством дају пресудне боје читавој нашој песничкој традицији” (Павловић 1964: 86–87), самим тим и потврђује своју тезу о двосмерном кретању вредности у оквиру традицијске дијахроне скале. Уп. са: „Велика дела чекају. Има нешто истине у њиховом садржају, уколико се то може одредити, која се не укида њиховим метафизичким смислом: то је оно због чега остају рјечита. Наслијеђе њихове претисторије, једном исказано, морало би допасти у ослобођени хуманитет” (Adorno 1979: 87).

²³⁰ Уп. са: „Но да бисмо збиља били способни да откријемо по неко заборављено зрно код неких писаца старијих времена, мислимо да је неопходно добро познавати и нашу савремену поезију; [...] Савремени песници нас уче да новим очима читамо не само класике наше поезије него и наше мање песнике, Тек тада, када у тим

неким случајевима и жанровски, прошири оквир (песничке) традиције, и уопште самог српског песништва, него и да укаже на, у том смислу, животворни, по традицију, њене вредности, и, уопште, песничке вредности, дијалог песника и песама из различитих временских равни.²³¹ Место садашњег тренутка је пивотално, јер одређује саму вредност традицијских истакнутих места: „свака [је – М. Г.] добра новонаписана песма подстицај за ново размишљање о нашем песничком наслеђу” (Павловић 1964: 86).²³² Могуће је говорити о овој антологији као успешно утемељеној експликацији Елиотових ставова, или као о једном коначном аргументу (у том тренутку) постављеном на низ актуелних поетичко-идеолошких несугласица диљем шесте и почетком седме декаде прошлог века, али оно што од несумњивог значаја је то што је Павловићева антологија има резонантну, готово сумирајућу вредност једне истакнуте, каткад и опсесивне проблематике која се везивала за поетско исказивање песника послератног модернизма: проблем традиције и модерности, и њихових додира и преиспитивања.²³³

Није случајно што две значајне антологије, Павловићева и Мишићева, потоња у мањој мери, унеколико и експликативно указују на оквире у којима су песници послератног модернизма разумели традиције. Може се, заправо говорити, о читавој једној књижевној струји која је деловала у правцу проширења овог појма и његовом утемељењу, како дискурзивном, тако и уметничком.²³⁴ Михиз је, одговарајући на тему књижевних утицаја, већ

заборављеним песмама будемо тражили нешто што нико пре нас није тражио, моћи ћемо да нађемо вредности које пре нас нико није нашао” (Павловић 1964: 49); в. и: „валоризација прошлости зависи од онога што чини песничка садашњост” (Павловић 1964: 81).

²³¹ Уп. са: „Полазећи од елиотовског схватања традиције, Павловић је избор новије српске поезије усаглашавао према поезији створеној до наших романтичарских песника, али је и избор старе српске поезије вршио у сагласности с достигнућима и стремљењима поезије од наших романтичарских до модерних српских песника. За Павловића очигледно, као и за Елиота, појам традиције садржи у себи активан моменат, а то је моменат вредновања. Категорија традиције блиска је категорији естетичке вредности” (Петров 2011б: 180). В. и: „Традиција постоји у својој културној, као и друштвено-историјској егзактности, али постоји и као наша пројекција. Пројекција овде не значи само доградњу или фикцију већ може да значи, једноставно, *избор*” (Џаџић 1975а: 246).

²³² Уп. са: „За песника је традиција одговорност, али не и терет који вуче уназад” (Павловић 1964:80); В. и: „Традиција показује песнику тачно место где се налази, а знајући где је, он може са већом свешћу да се одлучи куда да крене” (Павловић 1964: 80).

²³³ Већ десетак година након Павловићеве антологије, двосмерни однос према традицији је, уз одређене отпоре, ипак био преузет као парадигма односа савременог песника и наслеђа традиције. Милан Комненић је обликовао антологију *Српско књижевно песништво* из 1972. године са намером да укаже како је новије (послератно) песништво пригрлило поетички смер који „значи груписање затрвених, покиданих смерова у традицији српске поезије” (Комненић 1972: XII), намеру коју илуструје повишеним тоном: „Зар се заборавља да нема песничке прошлости која није или не може да буде битна присутност?” (Комненић 1972: VII). Традиција и савременост/модерност су постављени у комплементарни однос: „Ако говоримо о песничкој традицији, онда будимо толико разумни па говоримо о продирању оне строго песничке снаге која омогућава да песнички глас у данашњем времену буде такав какав јесте” (Комненић 1972: VII). Уп. са: „Да би прошлост могла да говори ’устима данашњег дана’, она мора да живи своје онтичко језгро као универзалну вредност, димензију сваког, па и нашег времена” (Комненић 1972: IX). Самим тим, Павловићеве ставови, прихваћени, не без отпора, од стране других културних радника, функционисали су као коначни ревалоризујући став проистекао из полемике модерниста и традиционалиста вођене педесетих година прошлог века: „Узмемо ли, крајње условно, да модерност обележава вид суштинске проблематизације смислова, питање о корену, самосвест и покушај трајања на тој самосвести, видећемо да се дилема: модерно – традиционално не може постављати у значењу који се одомаћено код нас” (Комненић 1972: XI).

²³⁴ У својој *Антологији српске поезије* из 1956. године, Зоран Мишић је, узимајући посредно као једно од антологијских начела двосмерно преиспитивање традиције и савремености, песнике поређао *in continuo* (Мишићева одредба) што је омогућило „да се афинитети између појединих и временски удаљених песника, утврде на сасвим другачијим основама него што су то досадашње класификације омогућавале” (Мишић 1956: 11). Готово суморна констатација: „Журећи напред, остали смо без традиција” (Мишић 1956: 10), према којој је српска књижевност, крећући се увек ка европском хоризонту, била осуђена да преузима анахроне, и у том тренутку на свом изворишту поетички знађале поетичке одреднице, а да запоставља сопствене подузете књижевне пројекте и експерименте – у некој мери је, оваквом антологијском поставком предупређена, јер Мишићева антологија подразумева низ аутентичних књижевних текстова, модерних по готово дијалектичком

1952. године, записао, имајући на уму утицај страних књижевности и, у том смислу, несипитану прегнантност српске, „зар није већ помало време да почнемо учити од себе и из себе” (Михајловић 1971: 25),²³⁵ да би, четири године касније, састављајући антологију српских песника између два рата, забележио: „Циљ ми је био и остао да овом антологијом покушам да учиним рељефним и присутним многе и велике вредности наше поезије између два рата. Желео сам да читалачкој публици окренем чеону, авангардну, продорну страну те поезије, ону која је у том времену претстављала нашу песничку тадашњост и ону спасоносну и драгоцену карикату којом се везује и настала песнички ланац генерација и епоха” (Михајловић 1956: 8). Нешто умереније и конзервативније ће то исказати и Палавестра годину дана раније, сумирајући десетогодишње стварање српских песника у пероиду од краја рата до 1955. године: „Корени послератне српске поезије [...] задиру, добрим делом, у поезију која је цветала раније, у време између два светска рата и доцније, током самог рата” (Палавестра 1955: 7), уз став да се не може заобићи: „повезаност предратног, ратног и поратног српског песништва” (Палавестра 1955: 7).

Да је окретање ка традицији, као један од поетичких основа послератног модернизма, дало не само изврских, него и многобројних резултата, сведочи Богдан А. Поповић, који 1971. године објављује антологију песама објављених од 1951. до 1971. године, коју насловљава са: „Поезија и традиција”.²³⁶ Поповићева антологија је усмерена искључиво на представљање српских песника који су заподенули жив и стваралачки дијалог са традицијом и у чијим песмама је традиција подвргнута преиспитивању, преобликовању, и тумачењу. Антологичар примећује како је песничка упућеност на традицију постала нека врста свеопште песничке усмерености: „Чињеница је, дакле, да се данас, прве године осме деценије нашег века, доминантан број савремених песника мање или више учестано обраћа традицији и мање или више снажно ослања на њу” (Роровић 1971: 109). Поповић указује како је ово масовно кретање ка преиспитивању традицијских оквира оличено у омасовљеном певању на традицијске теме заправо иницирано поетичким трагањима српских песника који „евидентно траже један поуздано свој духовни простор, стваралачку сферу која ће им обезбеђивати континуитет са прошлосту, са њеним провереним вредностима” (Роровић 1971: 111); помиње се, у том смислу, и „жал модерног песника за митом” (Роровић 1971: 109). Међутим, те, 1971. године, Поповић указује и на то да свеопшти курс песничког кретања ка традицији прети да, у својој појавности, поновљивости и интензитету, хипертрофира у вид општег песничког говора, у чему антологичар не само да примећује могућност да ће ова струја српске поезије полако спласнути, већ и да ће захтевати иронични, хуморни, или какав други обртни отклон од ње саме, остварен у поезији песника који надлазе. Овај антологичарски подухват је вредан као доказ не само тврдње да су поетичка преиспитивања традиције подузета у делу послератних модерниста постала значајни темељац једног тренутка еволутивног развоја српске поезије, него и да су, у пуној мери прихваћена, и то у року од непуне две деценије, те су постала и неком врстом песничке моде. Од значаја је свакако и као документ – као хрестоматија различитих песничких исписа – поетички и генерацијски, барем на најширем плану који подразумева оптику послератног модернизма, блиских, у којима је подузето преиспитивање и превредновање традиције и, узајамно, у којима је видљив утицај традиције на развој модернистичког песничког говора.

усмерењу, што омогућава да се српска поезија од Његоша до Миодрага Павловића представи у традицијским сагласјима и преиспитивањима.

²³⁵ Уп. са: „У стваралачком дослуху са традицијом, савремени српски песници непрестано су се (мање експлицитно, више имплицитно, самим својим делом) залагали за она поетичка начела по којима је универзално само други вид локалног/националног, да не може бити (или, тек, веома ретко) велике поезије која не држи до својих корена и културе у којој настаје” (Јовановић 1993: 218).

²³⁶ У овој антологији истакнуто место заузимају управо песници који су почели да објављују у периоду између 1950. и 1960. године, односно, неколики најзначајнији представници послератног песничког модернизма: Васко Попа, Миодраг Павловић, Бранко В. Радичевић (објавио чак две збирке пре 1950. године), Бранко Миљковић, Јован Христић, Иван В. Лалић, Љубомир Симовић.

О односу модерног и традицијског, као и традицијски утемељеног и новоисписаног српска критика је имала довољно и времена простора да се изјасни. Поуздани тумач српске поезије прошлога века, Драган Хамовић, у студији *Пут ка усправној земљи: Модерна српска поезија и њена културна самосвест*, јасно одређује опсесивне тачке односа модерне српске поезије према традицији. Према Хамовићу, модерна српска поезија, (што је термин којим, условно, обухвата Дучићеву, па авангардну песничку генерацију, све до песника коју су се јавили и потврдили у петој и шестој деценији прошлог века), обликује се у сусрету индивидуалног, које подразумева свакако лични песнички траг, и универзалног, које се обликује у сусрету домаћег и страног, националног и изваннационалног, односно, при укрштају песничких вредности прихваћених из спољашњих оквира (како низа националних, тако и наднационалних, архетипских) и пронађених у унутрашњим, домаћим песничким и културним вредностима. Делатност песника, у оквиру двоструког саображења поменутих оквира, приликом чега ово *домаће* и *национално* треба схватити у суштој близини са одређењем *расно* Растка Петровића, води песника, кроз песнички чин, ка разумевању националних, духовних, традицијских, историјских и језичких оквира културе којој припада и у оквиру које се оглашава. Тиме се активира проблематизовање самог тог наслеђа, самим тим и његово разумевање, праћено ревалоризовањем видљивим у песничким делима где се пронађена утемељеност у традицију, својеврсно укореењивање у њу, правда управо стваралачким њеним преиспитивањем, напором препознавања подузетом од стране песника.²³⁷ Када је овакво традицијско разумевање постигнуто према националном оквиру, могуће је и плодносно пројектовање ка ваннационалном, и, ка крајњем циљу – универзалним вредностима (в. више у: Хамовић 2016б: 17–34). На другом месту, тумачећи идеје Зорана Мишића посвећене односу поезије и традиције, Хамовић, и сам настављач неколиких Мишићевих тежњи,²³⁸ указује како је велики критичар и парагон модерног песничког израза стварао програм, књижевни, поетички и културни, који је заснован био на моделу *синтезе*, насупрот моделу *дезинтеграције*. Тежња за синтезом, која се, осим Мишићевог критичког *credo*-а, може разумети и као наткровна поетичка тенденција других модерниста, пре свега песника попут Попе, Павловића или Миљковића, према Хамовићу претпоставља „стваралачко преовладавање старе дихотомије између националне и европске културне доминанте” (Хамовић 2016б: 198), што је тежња коју оба проучаваоца српске поезије примећују и код авангардних песника, попут Црњанског, Растка Петровића и Настасијевића, али и модернистичких поратних песника, који су њихову авангардну поетичку тежњу преузели и инкорпорирали у своје песничке програме (в. више у: Хамовић 2016б: 183–206). На другом месту, Хамовић је забележио:

²³⁷ Уп. са: „За савремене српске песнике традиција и култура не представљају само скуп одређеног броја тема и мотива који им стоје на располагању, него су, најпре, чувари многих прихваћених и међусобно повезаних вредности које треба актуализовати, изнова проверавати, испитивати њихов смисао и могуће важење данас. Због тога поезија и јесте у својој природи дијалогска: она не обеснажује претходне текстове, него их чини читалачи могућим данас и њиховим осовним значењима додаје нова, своја” (Јовановић 1993: 15). Према томе, поезија модерниста којом преиспитују традицију се „може разумети као дијалог садашњости и прошлости који се непрестано води у свести песничког субјекта, али и као дијалог две прошлости: једне завршене, која највећма припада протеклим временима, и друге, још живе, коју све време носимо у себи” (Јовановић 1993: 10), док је песник, у том процесу, усмерен да „Промишља у којој га мери оно што је било и данас одређује” (Јовановић 1993: 9).

²³⁸ Од посебног значаја за овде подузету тему јесте то што се песнички однос према традицији тумачи, и у поменутих Мишићевим и Хамовићевим текстовима, према Јунговом кључу односа индивидуалног и архетипског. Песничко стваралачко разумевање, и, сопственим креативним чином, преобликовање традиције, и уграђивање у њу, однос је који се генетички изводи из индивидуалног човековог саображавања са архетипским, колективно несвесним, представама. Традиција се, чак, према таквој поставци односа, може разумети као простор колективног сећања које обликује стваралачку индивидуу, и бива обликована миријадом стваралачких чинова. Дубина и кавкоћа колективног наслеђа се открива, односно, може се потенцијално открити у индивидуалном чину песника.

„Теоријско освешћење модерних песника у новом поимању традиције, као и разноврсна песничка артикулација те свести, текли су интезивно половином двадесетог века. И то је кључна тема другог таласа поратног српског песничког модернизма и свакако залога високих резултата низа најистакнутијих аутора” (Хамовић 2016б: 214).

Теоријско *освешћење* разумевања улоге традиције, које су песници послератног модернизма артикулисали, пре свега, песнички, а каткад и дискурзивно, заслуга је и критичарских и теоријских напора Зорана Мишића. За разумевање његових ставова о традицији кључна су два есеја, оба из 1961. године – „Поезија и традиција” и „Савременост и традиција”.²³⁹ У првопоменутом тексту, Мишић прецизно излаже своје разумевање традиције:

„Традиција је она линија духовног и песничког опредељења, не одвећ популарна и не увек спасоносна, често и погибелна, у сваком случају неканонска, каткад и понорна, јеретичка и инфернална, али и узнесена и унутрашњим спокојством озарена, која се пружа од праистока нашег сећања до прага будућности коју песници слуте. Та линија чини нам се све чистија и све зрачнија што се више удаљује од нас, јер се, ослобођена свих ближих временских ознака, свих успутних присећања, све више приближује ономе што је елементарно, исконско у човеку. И није нимало случајно што се тој најстаријој традицији модерна уметност најчешће обраћа” (Мишић 1976: 251).

Дијахронијско удаљавање од савремености низ временску скалу културног сећања омогућује проводљивост до исконских човекових културних вредности, те се традицијске вредности најчистије препознају тек у временској дубини која баштини колективне универзалне представе и архетипска знамења. Од одсудне важности је и Мишићево разумевање модерности које се увек враћа појму традиције, будући да се тек у прожимању ова два појма, њихове исконске вредности достижу:

„Права модерна уметност не раскида са традицијом; она је, напротив, штити од заорава, отима је из бездушних руку технократије и хладних чељусти машине, и преображава је у све савременије, све древније човеколике облике” (Мишић 1976: 252).²⁴⁰

Другим речима, модерна уметност и, пре свега, модерна поезија осветљавају традицијске дубине, па и најдубље митске основе – и у том смислу, једино модерна уметност може да спаси традицију од заорава, тако што ће је осветлити и дати јој нови облик у садашњости и осигурати за будућност:

„У томе и јесте чаролија модерне уметности: она мора отићи што даље од прошлости да би је поново нашла. Она мора да измишља све нове и нове облике да

²³⁹ Већ 1953. године, у есеју „Певање и мишљење”, Мишић је засновао темеље идеје према којој су „најаутентичнији представници наше модерне лирике” (Мишић 1976: 143) уједно и „најпуноправнији баштиници наших великих поетских традиција” (Мишић 1976: 143).

²⁴⁰ Уп. са: „Препознавши себе у најскровитијим слојевима прошлости, она [модерна поезија – М. Г.] је престала да се осећа ’апсолутно модерном’, њени врхунски домети показали су чудесну саобразност са свим оним открићима до којих су истраживачи митских времена и класичних старина доспели. Она је нашла себе и у старим орфичким играма, и у античкој трагедији, и у древним културама Индије, Кине и ислама, и у ритуалним песмама црначког Орфеја, и у записима са стећака, и у натпису на косовском стубу, и у прастарим космогонијама, и у космолошким снохватацама Ђорђа Марковића Кодера. Све што није издржало тај неумитни испит трајности и свеопште саобразности остало је само помодни хир, леност духа, пена пролазности” (Мишић 1976: 250).

бисмо поверовали да ти облици стоје ту од постанка света. Јер свет коме она даје облик нема почетка; он се увек изнова ствара, и увек изнова суочава са пројекцијом своје тежње за бесконачношћу, коју зовемо традицијом” (Мишић 1976: 253).

Двојно огледалско премеравање модерног осећања и традицијских вредности заправо подразумева једну широко синтетичко гледиште у оквиру којег су културне вредности дефинисане тек двосмерним протоком узајамног вредновања. Занимљиво је и Мишићево виђење тог процеса: кретање модерног песника ка разумевању традиције никада није директно.²⁴¹

У есеју „Савременост и традиција”, Мишић је проширио разумевање односа временских равни и традиције, указавши како је „осећање јединства савремености и традиције” (Мишић 1976: 224) најређа одлика модерног човека, међутим и највећи дар и одсудни чинилац који га модерним, у вечитој спречи са традицијом, и чини. Само они који у прошлости могу да препознају садашњост, и обратно, односно, само они који могу да назру будућност разумевајући преплетеност традиције и савремености, у савремености препознају традицију и да је премере прошлошћу – јесу они који могу разумети свет и човека у њему, и чија књижевна исказивања могу дохватити до универзалних вредности, управо јер потичу од разумевања традиције.²⁴² Свакако, ови Мишићеви ставови упућују на два очигледна дуга – дуг Јунгу, кроз позиционирање модерне свести и традицијских односа кроз архетипске и митске представе похрањене у колективно несвесном, као и кроз зазивање стваралачке индивидуалности која се у њима огледа, и дуг Елиоту, кроз прихватање традицијског пројектовања на све три временске равни, прошлост, садашњост и будућност, и њихову уланчану и казуалну, и вредносну, повезаност.²⁴³ Међутим, Мишић није само доследно

²⁴¹ У есеју „У изгнанству где се песник обрео” Мишић развија идеју према којој песник до вредносних сазнања не долази пратећи традицију, већ испрва испитујући сопствену личност. Не испитујући традицију, заобилазно, покушавајући да пронађе меру своје стваралачке индивидуалности у сфери савремених културних кретања, песник се, тек суочен са немогућношћу да своју индивидуалност у пуној мери разуме и артикулише, окреће прошлости, сећању и традицији: „Удаљујући се све више од прошлости, модерни песник нашао се изненада поново пред њеним лицем. У тренутку када је, сав предан интроспекцији, поверовао да је открио неotuђиву основу свога бића, он је, из дубина подвести, напoкон осветљених, зачуо тамне предачке гласове, а у маглинама небеским, напoкон блиским оку, сагледао стару тајну. И као што је модерна физика потврдила слутње класичне атомистике, а психологија и антропологија откриле значај древних митова и ритуала, тако је и савремена уметност у споменицима из давнина, још донедавна непознатим, препознала своју судбину и сазнала своје назначење” (Мишић 1976: 215). Мишић песника разуме унеколико и као демијурга, кога одређује не само потреба да ствара поезију, већ и сам свет, што је велелепна тежња, али увек неуспешна, као и сам покушај да се свет сагради у самоћи и ослоњености песника само на сопствену личност. Тек суочен са том одсудном препреком, песник се сусреће са традицијом, и открива могућност да пева о свету, и о човеку у њему тек онда када разуме његово сећање, као и човекову укорененост у самом свету и у традицији (в. више у: Мишић 1976: 215–218).

²⁴² За Мишића, симбол универзалне песничке (само)свести и модерне стваралачке индивидуе је Растко Петровић. Њега Мишић доживљава као песничку индивидуу која разуме традицију и ствара у окриљу и модерне и митске свести, прожимајући савременост читану у индивидуалном осећају и свевременост читану у низу традицијских оквира. Такође, и као ствараоца у чијем делу је измирен диспут свих српских традиција, и географских, од запада до истока, свакако и дијахронијских – као творца дела у којем је (само)свест прошлости испреплетена са (само)разумевањем садашњости, и упућена ка антиципирању будућности. За Мишића Растко Петровић представља есенцију модерног уметника, готово платоновски схваћеног као идеја, који је модерно и инострано помирио са домаћим, расним, националним и завичајним, и самим тим дао дело универзалне вредности, пронашавши баласт између исказивања модерног сензибилитета и преиспитивања традицијских нити (в. више у: Мишић 1976: 237–239, есеј „Растко Петровић”)

²⁴³ У српској књижевној критици често се наглашава, не без изразитог права, утицај Елиотових ставова на Павловића, и друге ствараоце, попут Зорана Мишића. Међутим, требало би назначити и један потицај који долази из структуралистичких и формалистичких истраживања. Роман Јакобсон, у тексту „Доминанта”, представља књижевност као систем, односно, структуру, у оквиру које постоји јасна хијерархија вредности међу уметничким поступцима, жанровима, и другим књижевним системима, док се појам књижевне или поетске еволуције разуме као свако кретање у оквиру до тог тренутка фиксне хијерархијске конструкције вредности. Свако померање доводи до преформулисања самог разумевања књижевних вредности, чиме појава сваког новог књижевног дела постаје могућност за измену читавог система вредности и начина вредновања. Та

имплементирао туђе теоријске оквире у српски контекст, већ је развио сопствене књижевноисторијске оквире и применио на српску књижевност, будући неко ко ју је сагледавао интегрално, кроз синтетичку оптику, и добро познавао њену генезу, откривајући и дефинишући на тај начин насушне вредности српске културе, па и духовности.²⁴⁴ За наше проучавање је од велике важности што Мишићев традицијски теоријски модел, којег јесу инхерентно пратили и српски песници послератног модернизма, у традицијске оквире не прихвата само јунговски дефинисану категорију несвесног и архетипског, већ и најдубље митске, понорне структурне, симболичке и семантичке вредности као основ традицијске свести, својеврсну полазну тачку. *Чувари традиција*, како Мишић назива оне ствараоце који имају развијену свест о традицији, се налазе:

„међу онима који су, заронивши у поноре несвесног, угледали свој унутрашњи заробљени свет, али су у њему разабрали и обресе давних, заборављених светова, у којима је читава прошлост народа боравила. У шуми слика које су се откриле њиховом унутрашњем оку у пуном тајанству њених испреплетених грана, они су успели да разазнају она најдуговечнија стабла чији корени досежу до почетака људског памћења. А тај несвесни, унутрашњи поредак слика, изложен светлости дана, показао је своју чудесну подударност не само са сликама о легендарним бићима, сачуваним у народном предању, већ и са сликом о космичком поретку, дубоко утиснутом у колективну свест” (Мишић 1976: 227).

Мишић, додуше не именовавши мит, зазива кретање низ традицију управо до њега, као најстаријег, најдревнијег, и, у овој инстанци схваћеног тако, најистинитијег традицијског регистра истинских слика које откривају како је обликован свет и човек у њему. Упућивање на архетипске слике, на колективно несвесно, на непрекинуту везу између најдубљих традицијских митских оквира, па чак и на ригидне узусе митског мишљења, попут узуса везаних за космички поредак, сведочи о једној значајној, више пута у студији поменутој, поетичкој промени. Мит је, у поезији послератног модернизма, постао легитимни и тражени традицијски оквир, што и сам Мишић теоријски образлаже на поменутом месту.²⁴⁵

идеја, да свако ново дело које наставља традицију уједно је и мења, или барем мења перцепцију традиције, веома је блиска Павловићевим постулатима. Следећи цитат представља још једну могућу експликацију Павловићевог (и Мишићевог) дуга руском структурализму: „Човек који чита песму или гледа слику има јасну свест о два поретка: о традиционалном канону и уметничкој новини као одступању од тог канона. Иновација се схвата управо на позадини традиције. Формалистичка истраживања открила су нам да је то истовремено очување традиције и прекид са њом оно што чини суштину сваког новог уметничког дела” (Jakobson 1978: 126). Као песник синтезе културе и традицијских и националних вредности, Миодраг Павловић се, у свом како критичарском и антологичарском, тако и песничком раду, концентрисао више на моменат очувања традиције, и њене фигуралне измене у тренутку рецепције новог, разумевши прекиде у традицијском трајању као тренутке њене рефигурације.

²⁴⁴ Мишићево разумевање традиције, њеног одсудног прожимања прошлости, садашњости и будућности, односно савремености и свевремености, се, у националном кључу, концентрише у идеји косовског завета, образложеној у тексту из 1961. године „Шта је то косовско опредељење: Одговор на једно питање Марка Ристића”. Косовски завет се разуме као „онај последњи, беспризивни одговор којим се одговара на питање о смислу човековог постојања” (Мишић 1976: 245). Косово, у Мишићевом тумачењу на трагу Јунга и Елиота, постаје есенција традицијског трајања и вредности самог трајања српског народа, одсудна тачка преко које се премеравају, остали тренуци историјског трајања српског колектива, као и вредност његовог трајања у садашњости, самим тим и трајања индивидуе која припада колективу и исказује се у садашњости. На крају, вредности постојања, исказивања и трајања самог колектива и индивидуе које га сачињавају у будућности. Косово је, према Мишићу, мера српског историјског искуства и трајања: „Косовско опредељење је највиши етички принцип који је, уручен нам од Грка, постао наше историјско искуство. Али у њему је сажето исказан и онај древни закон укидања супротности који се од Хераклита до данас објављује свету. Небеско царство коме се кнез Лазар приволео, то је она врховна тачка духа на којој се, према Бретону, разрешују све противречности, где, писао је Лаза Костић, нестају оне несразмерне разлике температуре у васељени и венчавају се сан и јава, где је Дис угледао очи изван сваког зла, а Растко Петровић свог Великог друга” (Мишић 1976: 246).

²⁴⁵ Није изненађујуће што је, 1954. године, под Мишићевим уредничким надзором, у знаменитој Нолитовој едицији *Орфеј*, и то у јеку сукоба модерниста и традиционалиста, две године након издавања прве

У кратком есеју „Песничко и митско искуство”, Мишић ће дати неколико занимљивих увода о односу поезије и мита. Признајући генетичку везу мита и поезије, указујући на то како је поезија настала из митског искуства, како га је након тога користила у виду препознатљивих образаца, Мишић примећује како се она, уједно са целокупном рационалном свешћу човека, постепено одвојила од митског искуства. Модерни човек је заменио древне митове једним наоко стабилним обрасцем – митом о себи, док је друштво, на основама митских образаца, стварало низ митских култова према којима се самеравао човек. Песник, не могавши да се задовољи митом о себи, јер је такав мит, ако ништа друго, непотпун, и нетачан, и не могавши да се поистовети са друштвеним механизмима који су стварали идеолошке, религијске, друштвене, потрошачке и друге митове, поново се окренуо древним митовима, сада недоступним, у нади да ће пронаћи нутрину песничке и, уопште гледав, човекове постојаности на овом свету. Тиме Мишић указује да се песничка самовоља, настала у миту, у тренутку кризе, поново окренула својим коренима, исписавши пун круг. Свакако, механизам који подразумева кризу рационалне духовности, која води ка слабљеној логоса, и јачању снага мита, није нешто што је промакло Мишићу, међутим, он се усмерава ка наоко неочекиваном правцу, апострофирајући немогућност песника да продре у значење мита, унеколико због своје удаљености од митских матрица, унеколико због искључености мита из оквира рационалистички заснованих друштва. Мишић указује да модерни песник мит проналази посредно, кроз трагове сачуване у културним древним достигнућима, у ирационалном, у сну, и неинтенционално препознајући скривене матрице у друштвима која се укључују у цивилизацију рационалног типа. Самим тим, Мишић разуме сазнања историје, психологије и антропологије као извориште митског искуства у савремености, чиме указује да је изворна вредност митова изгубљена, али да је песник ипак судбоносно упућен на њихово реактивирање и препознавање: „Он не иде од мита ка поезији, [...], већ од поезије ка миту” (Мишић 1976: 211).

Цитирано Мишићево тумачење је вишеструко значајно за нашу тему. Пре свега, Мишић подразумева да је упућеност на мит потреба модерног песника. Оваква упућеност је ипак различита од свеопште песникове упућености на традицију, ураво јер митско искуство представља најдубљу традицијску тачку. Пошто је мит првобитни традицијски извор, изгубљеност његових изворних етичких и онтолошких вредности представља одсудни губитак за песника који покушава да се том искуству приближи. Међутим, он и даље тежи да открије мит, самим тим, његово кретање ка миту је вид компензације над изгубљеним првотним искуством. Дакле, модерни песник покушава да се приближи миту, да пронађе првотна искуства, а модерна поезија се не задовољава рационализацијом мита, ни историјским искуством које контаминира митско, већ се усмерава ка ирационалним искуствима. Поезија је пут ка миту, а не обратно, што условљава да се, према Мишићу, а и у складу са ставовима изнетим у теоријском сегменту ове студије, модерна поезија, у свом сусрету са митом, тачније речено, при трагању за митом, претвара у митопеју (или метамитопеју). Стварање поезије се тако разуме не као нововековно стварање митова, већ као обнављање митског искуства у историјском времену. У тој мери, писање поезије делимично постаје и митски чин онда када песник својевољно трага за позицијом митског човека и за митском сликом света, а сама потрага за митским искуством, у таквом случају, постаје поетички основ модерн(истичк)е поезије.²⁴⁶ Мишићево теоријско уопштавање односа

песничке збирке Миодрага Павловића, и годину након издавања његове друге а прве Васка Попе, објављена је књижица названа *Амулети: поезија примитивних народа*, у којој је дат избор песама афричких и северноамеричких „примитивних” племена, уз записане песме Ескимима и низа народа смештених од Индијског океана до Полинезије (в. више у: *APPN* 1954, а посебно у: *APPN* 1954: 5–16).

²⁴⁶ Александар Петров је указао на то како су послератни модернистички песници „испојили знатно интересовање за национално културно наслеђе, у најширем смислу, као што су изузетну пажњу посветили општим и трајним обрасцима човековог понашања и специфичној врсти језика: миту. И као језичком изразу ритуала, и као уједињујућем језичком принципу основних менталних представа, и као изразу једне апсолутне реалности. У тој тежњи ка општем и трајном и на линији те универзализације песничког искуства, нови

песничког и митског искуства, његово разумевање односа традиције и модерности, као и свеукупна одбрана модерности, своју постојаност су пронашли у песничким текстовима српских модерниста, пре свега Попе и Павловића, потом и других.²⁴⁷

песници су и свом стваралаштву приступали као делу једне шире целине, односно националне, па и европске песничке традиције” (Петров 1983: 149).

²⁴⁷ Уп. са: „Најистакнутији представници прве послератне генерације песника (Попа, Павловић), а и не само они, инспиратори су одређивања личности према миту и поезији. Њихови покушаји у складу су с тенденцијом европске поезије да се обједини било општом митологијом било заједничком традицијом. Напори се подједнако чине како у националним оквирима, у односу на националне митове, историју и поетску традицију, тако у ширим, европским оквирима, надовезујући се на античку митологију, као што су се могли констатовати и напори за надовезивање на митологију примитивних народа” (Петров 2011а: 147).

9. Поетика послератног песничког модернизма и мит

На овом, сумирајућем месту, потребно је сетити се Лотманове динамичне концепције културе, и динамичне смене развоја и прекида који културу, у целини, обликују. Руски културолог и семиотичар тврди да унутар простора културе долази до смењивања момената развоја и тренутака експлозије, који се дешавају, генерално, када целином или делом одређене културе подузети развојни правац стагнира, или када је биће културе угрожено, чак и када је духовност угрожена (в. више у: Lotman 2004: 228–235). У тренуцима експлозије, и то најзначајнијим у развоју српске поезије прошлог века, препознајемо како авангарду (као бурну естетску праксу изазвану падом западноевропске духовности, истрошеном рационалистичком и просветитељском парадигмом, Првим светским ратом, детронизацијом духовности науштрб развоја науке и технологије – што је све консеквентно довело до пада опште духовности западног човека), тако и послератни модернизам (као не само продужени крик авангарде, који се обликовао и као израз након новог, катастрофалног по обиму, рата, већ и као и криза духовности услед идеолошких светоназорских забрана и условљавајућих редуковања духовности у идеолошке оквире, али и свеопште технократске и механицистичке поставке свакодневног живота).²⁴⁸ Управо је тренутак експлозије у култури онај који доводи до темељитог преобликовања њених параметара; однос према традицији је децидно преформиран и доласком авангарде, и обнављањем неких њених поетичких императива у послератном модернизму, стога је емфатични однос према традицији, који одликује и авангардисте и послератне модернисте, условљен далекосежним променама у самом бићу српске културе.²⁴⁹

Из претходно наведених промишљања о темељитим односима традиције, културе и поезије, као и на основу досад подузетог истраживања, закључујемо да су разлози због којих се мит објављује као једна од поетичких основа поезије послератног модернизма:

- **духовни:** двадесети век се обистињује као век обнове митског искуства као духовног искуства, што је резултат детронизације просветитељско– рационалистичке парадигме засноване на владавини логоса, урушавања западноевропске духовности изазване развојем технологије, расапом традиционалних духовних извора попут религије или идеологије, и Првим светским ратом, као силовитом последицом поменутог духовног развоја модерног човека;

²⁴⁸ Драган Хамовић истиче да се модел културе *бинарне структуре*, у којој се по правилу, развој пресеца експлозијом, у заменама једног модела другим, може применити на српску књижевност обремену многим наглим како поетичким резovima и трансформацијама, тако и сличним потресима који оделују епохални однос према традицији и културном наслеђу (в. више у: Хамовић 2016б: 17 –18). „Бинарни систем пресеца еволуцију расцепима” (Lotman 2004: 231) који заустављају или прекидају њен континуитет, међутим, ти *расцепи* уједно и доводе до еволутивних прекида и иницирају развојне скокове: „У бинарним структурама моменти експлозије прекидају ланац континуираног редоследа догађаја, што неизбежно доводи не само до дубоких криза, већ и до темељних обнављања” (Lotman 2004: 231). Уједно се у култури бинарне структуре у којој долази до културне експлозије појављују две тенденције: „Жеља да се историја заустави сударила се с тежњом да се она примора на скок” (Lotman 2004: 231). Прву тежњу контролишу конформисти развојне струје чији развој осигурава њихову етичку и интелектуалну супремацију (грађански академизам пре и након Првог светског рата, комунистичка власт након Другог светског рата), другу тежњу иницирају они који припадају таласу експлозије, спремни на прекид оних пракси које сматрају интелектуално и естетички потрошеним, на обнову старих постулата обликованих у новом руху, и на иницирање нових пракси (романтизам, авангарда, послератни модернизам). У том смислу, „Карактеристично обележје експлозивних момената у бинарним системима јесте – њихово доживљавање себе као уникатног момента који се не може ни са чим упоредити у целокупној историји човечанства” (Lotman 2004: 228–229).

²⁴⁹ Уп. са: „Побуна, ма колико била радикална, значи одбацивање појединих моћних токова традиције и, истовремено, оживљавање неких других, полузаборављених и у своје време погрешно оцењених токова. Зато се грозничави погледи наших модерниста из двадесетих година, као и модерниста из педесетих година, ма колико иначе били усправљени ка нечему што је испред њих и што их мами у пустоловину, повремено окрећу ка тамним тачкама прошлости, где они желе да нађу упориште” (Zorić 1979: 235).

- **синкретички:** ослабљивање духовности покреће потрагу за чвршћим темељима духа, који су пронађени у миту, и то у оквиру хуманистичких научних дисциплина, преваходно у оквиру филозофије, психологије, социологије и антропологије, али и у уметности;
- **генетички:** развојни лук српске поезије је подразумевао да се животворна поетичка веза између авангарде и послератног модернизма обликује у читавом низу односа, од којих је за нашу тему најзначајнији преиспитивање традиције, и, унутар тог простора преиспитивања, препознавање мита као стабилног образаца податног за приказивање универзалне вредносне, и у аксиолошком и у духовном смислу, представе света, човека у његовим оквирима, и човековог искуства;
- **политички:** политички и идеолошки фактори су, непланирано, покушавајући да порекну књижевношћу везу са традицијом, и испоставе утопијски књижевни пројекат, усмерили поезију ка преиспитивању не само традиције, него и посредно, саме стварности, при чему се, бартовски речено, језик и улога поезије успостављају као чин не само отклона, већ и револта – као облик побуне над наметнутим, дозвољеним и тесно опкротеним границима које постављају идеолошки светоназори;
- **поетички:** поезија послератног модернизма је подузела темељито преиспитивање традиције, не само да би пронашла сопствене поетичке и духовне темеље, него да би, у сусрету са традицијом, успела да пронађе модерни говор којим ће представити свет и човека у њему, те је, у огледалској пројекцији хипермодерних духовних тежњи и традицијске вредносне присутности, формирана поезија послератног модернизма, у истој мери заглавана у традицију и прошлост, (и мит као истакнуту њихову вредност), и у садашњост модерног човека, чиме је чврсто трасирала своју поетску визију ка будућности, и ка универзалности;
- **дијалектички:** постоје дубљи онтолошки разлози због чега је свака поезија, па и поезија послератног модернизма, усмерена да потражује вредна човекова искуства и покушава да их очува – разапета између историјских механизма и митских матрица – од непорецивог хода времена, самим тим, и заборава и смрти,²⁵⁰ а који ће подробније бити представљени у последњем поглављу овог сегмента студије;

Песништво послератног модернизма, пре свега, одликују две концентрисане поетичке тенденције, у истој, или барем блиској, мери подузете. Прва се односи на модерновање песничког говора напрема широко схваћеном европском књижевном модернизму и авангардним искуствима, при чему таквих преиспитивања неће бити поштеђен ниједан његов оквир, те ће се подузети многи напори за *модерновањем* у оквиру лексике, језика, тематике, стила, стиха, жанра, експресије, тропике и другим оквирима. Та ће се преиспитивања упоредо водити и у оквиру изабраних, односно тражених, традицијских модела, и у оквиру наслеђених. Друга се односи на дубинско преиспитивање традиције, како у домаћем, националном, тако и у интернационалном, оквиру, све до античких и од ње старијих давнина, које је подузето управо са основном намером да се освоји песнички језик којим је могуће певати о модерном свету и искуству модерног човека, односно, са намером да се препознају фиксне тачке човековог духовног искуства које могу да осветле позицију модерног субјекта, и да, у својој чврстој семантичкој нутрини, у сопственој универзалној вредности, постану коренита референтна искуства која ће модерном човеку омогућити један синтетички и критички самопоглед према себи, свом искуству и искуству света у коме се

²⁵⁰ Мит се, самим тим, успоставља као „снажна баријера пред налетима заборава” (Leovac 1957: 89).

обрео, и које ће му омогућити да у сусрету са традицијом премери искуство модерности и искаже га.

Мит, као оквир традиције – заправо као њен најдубљи бездан, привукао је песнике модернисте управо због тога што јесте борхесовски схваћена првотна архаична вавилонска библиотека утиснута у човеково сећање, односно, регистар универзалних архетипских искустава и како индивидуалних, тако и колективних заноса и пркоса. Као прототип првобитног синтетичког опсега човекове духовности и епистемолошког система човекових искустава мит се испоставио као поуздана референтна тачка како за премеравање и препознавање модерности песничког искуства и израза, тако и за њихово обликовање у сусрету са традицијом, њеним вредностима, и начином на који те вредности регулишу и вреднују људске чинове у времену. У том смислу, мит је српским модернистичким песницима понудио оно што је увек и нудио песницима – поетичке узусе који су били dostatни за препознавање, процењивање, премеравање и исказивање искуства модерног човека, као што је упућивао песнике ка позицији песничког револта и тихе, каткад и несвесне књижевне побуне, која је тек мањим својим интензитетом бавила деструирањем наметнутих идеолошких говора, а већом силином увек била усмерена ка духовним оквирима људске побуне, који увек врхуне оним песничким делима која превазилазе намете тренутачности, и која се, кроз синтезу традиционалног и модерног, упућују ка духовној, етичкој и естетској универзалности човековог искуства. Песници послератног модернизма су осетили да је мит првобитни човеков канон, духовни хоризонт, и модел представљања света и човека, сазнања и искуства; потражили су митско искуство и уградили га у основе модернистичке поезије, и то са таквим интензитетом, да мит, у тој позицији, и данас опстаје у српској поезији. Укорењивање мита у основе српске послератне модернистичке поезије је био одсудни културни, традицијски и поетички догађај и један од најзначајнијих развојних момената у генези српске поезије прошлога века.

ПОЕЗИЈА

прва песничка генерација послератног модернизма

1. (Не)скривани аутопоетички трагови

Истицање шкртог аутопоетичког исказивања Васка Попе (1922–1991) готово је опште место у есејима и студијама посвећеним поетици његове поезије. Попа није оставио за собом прегршт експлицитних поетичких кључева, и готово је легендарно његово одбијање да се дискурзивно изрази поводом своје поезије, сматрајући да је оно што је изречено у самим песмама довољно. У забележеним анегдотама може се пронаћи и то да је упорно забрањивао снимање готово сваког разговора у којем је учествовао, био он службеног или неформалног, па и кафанског типа (в. Тешић 1998: 237), те да је једном приликом чак и отео магнетофон новинарки једног аргентинског књижевног листа (в. Пренс 2001: 30), оставши и у тој прилици веран својој неумољивој аутопоетичкој премиси.²⁵² Васко Попа је, што је реткост у добу у којем је стварао, био и остао мишљења да поезија о себи самој говори сасвим довољно, те да нема потребе за пружањем додатних појашњења, чиме би се, унаколико, и самој песми причинила одређена штета и додатним упућивањем сузила њена инхерентна идејна и мисаона прегнантност. Због тога је у српској књижевној историји готово уврежен став да тумачу, усмереном ка осветљавању колоплета надреалистичких, симболистичких, егзистенцијалистичких, фолклорних, митских, космолошких, алхемијских, средњовековних, религијских, историјских, и других оквира Попине поезије, песник није пружио довољно „чврстих” трагова.²⁵³

Међутим, и оно што је оставио за собом је сасвим довољно, и уз мало пажљивији поглед лако се може увидети да Попа није био сасвим шкрт при аутопоетичком исказивању како се то најчешће мисли. Његова се аутопоетичка промишљања могу или увидети или назрети на многим местима, ипак разасустим у његовом опусу монолитне структуре или, понекад, у његовим уредничким подухватима и у сећањима генерацијских исписника:

²⁵¹ Тумачећи поезију изабраних аутора, подантније ћемо анализирати оне њихове песничке збирке које су из штампе изашле у шестој декади двадесетог века, или тек у годинама након ње (или, у ретким случајевима, и оне које су објављене пре 1950. године), дакле, у времену у којем се конституисала поетика песничког послератног модернизма и које се поклапа са формативним песничким зрењем изабраних песника, док наследујућим песничким књигама нећемо посветити у тој мери детаљну пажњу, осим не би ли указали на постојаност митског искуства у оквиру тумачених песничких опуса.

²⁵² Издвојићемо две симптоматичне ситуације, једну са почетка песниковог (јавног) литерарог живота, а једну при његовом испраћању са овога света. Сасвим је неуобичајен, али заправо и сасвим очекиван, имајући у виду овај тип Попиног јавног испољавања, један обављени разговор, унеколико антиразговор или антиинтервју, који је Попа обавио са новинарем *Дуге*. Заправо, том тексту недостаје било какав ауторизовани Попин исказ, и тај „разговор” представља скуп новинаревих импресија након разговора са Попом уз неколико препричаних песникових ставова, мишљења и намера, датих у оквиру новинаревог монолога. Као у ретко којем тексту ове врсте – испитаник је у истој мери присутан у којој је и одсутан (в. више у: Марковић 1953: 14–15). Сасвим је индикативна, по овом питању, и белешка уредништва часописа „Књижевност”, које је, обележавајући Попину смрт објављивањем избора из песама које је овај српски песник објавио, од 1950. до 1976. године, у поменутом часопису, забележило: „Познато је да Васко Попа није волео друге облике комуникације са јавношћу, као што су, на пример, интервјуи или аутобиографски записи, *већ је у јавности трајао искључиво као песник* [истакао М. Г.]. Због тога сматрамо да ће га и овога пута најбоље представити венац стихова који су објављени у *Књижевности*” (УК 1991: 302). Ова два примера, уз поменути који је забележио Хуан Октавио Пренс, исуструју Попину потребу за тихим песничким, и искључиво песничким трајањем, коју је најпрецизније дефинисао Васков пријатељ, Жарко Рошуљ: „Желео је да га памте само као песника” (Рошуљ 2002: 7).

²⁵³ Упркос увреженом мишљењу, Попа је ипак за собом оставио неколико, условно речено, интервјуа, који више личе на краће изјаве и одговоре на анкетна питања, него на забележене разговоре, на које опомиње Радован Поповић, Попин биограф (в. више у: Поповић 2009: 50, 59).

- у аутопоетичким записима и песмама, распршеним од првих збирки до забелешки по часописима (и сабраних у, за Попина живота необјављеној, књизи *Калем*, коју је Борислав Радовић унео у *Сабране песме*);
- у понеком ретком говору о поезији изреченом у значајним приликама;
- у поезију унетој етнографској, језичкој, књижевној, фолклорној и митској грађи;
- у три предговора песничим зборницима посвећених *народним умотворимана, песничком хумору и песничким сновиђењима* и самој грађи унетој у њих, уз четврти, донет трудом Александра Петрова (в. више у: Попа 2008);
- у три песничка *поклоњења*, како их је сам Попа назвао, посвећена Момчилу Настасијевићу, Лази Костићу и Јовану Стерији Поповићу,²⁵⁴ као и у штуром запису о Доментијану (в. Попа 1963б: 139);
- у посланицама сликарском умећу и сликарима, допуњеним *Малим грбовником сликара* (в. више у: Попа 1997: 599–609, 611–624);
- у графичким решењима насловница Попиних песничких збирки, створеним под његовим светоназором;
- у записима о споменицима и вајарима (в. више у: Попа 1997: 625–633);
- у документованим сећањима на уредниковање у Нолиту (учешће у обликовању едиције *Живи песници*, оснивање едиција *Метаморфозе* и *Страни писци*), и веома активном и делатном учешћу у уредничком колегијуму *Дела*, као и инсистирању на објављивању три књиге *Србљака* и пратеће *О Србљаку* у СКЗ-у и посведоченом живом интересовању за српску књижевну традицију и дела из старине (заузимање за објављивање дела старе (средњовековне) српске књижевности у СКЗ-у, живо интересовање за песничко-језичко дело Ђорђа Марковића Кодера, в. о томе више у: Трифуновић 2001: 11–16, 19–21);
- и понеком откривеном детаљу у биографским белешкама²⁵⁵ или у каквој мемоарској прози.²⁵⁶

У изнетом списку је сасвим довољно грађе и података према којима се могу назрети обриси Попине аутопоетике, и према којој се, што је за нашу тему од великог значаја, може разумети дубоки удео Попине песничке и стваралачке свести усмерен ка разумевању,

²⁵⁴ У беседи изреченој поводом примања Аустријске државне награде за европску књижевност, Попа је потпуно недвосмислено указао на значај песничких претходника и узора: „Све што један песник постигне у свом раду, дугује својим великим претходницима: од њих добија двоструку поуку о предању и обновљењу. Од њих се учи шта треба учинити да би се поновило чудо које се зове песма” (Попа 1968б: 15).

²⁵⁵ За разумевање Попиног односа према традицији нису од малог значаја управо неколико биографских података које је песник сам обликовао и унео у Просветино издање *Песма* из 1968. године: „Полази у основни школу. Стари његов учитељ Светислав Петров, који га је водио кроз сва четири разреда, једном у месецу певао је ђацима уз гусле” (Попа 1968а: 137); „Уписује се у Реалну гимназију у Вршцу. Преко пута школе је кућа у којој је самовао последњих година живота песник Јован Стерија Поповић” (Попа 1968а: 137); „Путује у Грчку. На Атосу посећује манастир Хиландар, седиште српске средњовековне песничке школе” (Попа 1968а: 138). Оваква намерна исклизнућа у иначе строго наметнутом пописивачком изказу, међу сажето представљеним централним животним догађајима, нису само биографске појединости, већ се у њима и откривају обриси односа према одређеним традицијским оквирима – те напомене представљају формативне догађаје унутар Попине песничке биографије. Сам Попа је, према сведочењу његовог пријатеља, Ђорђа Трифуновића, истицао важност ове биографске *хронологије* (в. Трифуновић 2001: 22).

²⁵⁶ За нашу тему, од посебног значаја су кратки пасаже које је забележио Павле Угринов, односно, Попини ставови који опцртавају његов однос према Растку Петровићу и миту: „Растко Петровић је покушао да се веже за Византију, па је увидео да то не иде, оставио је Византију и везао се за наш пагански период, дао му модеран облик и начинио оригиналну поезију. Са мном је слично. И ја сам се враћао тим нашим старим митовима” (Ugrinov 1992: 22); „Растко је био интелигентан, видео је шта се ради на Западу, али није ишао за њима, епигонски, већ је све то ‘применио’ на наше митове, и изразио нашим језиком. Он је уистину мој духовни отац, по тој тематици, по тој духовној димензији, Он је започео оно што сам ја касније развио. Он је такође имао – вука, и ту нашу митологију...” (Ugrinov 1992: 23). О једној необичној ситуацији која сведочи о дубоком и темељитом духовном прожимању између поезије Васка Попе и Растка Петровића в. више у: Делић 2013а: 146–150, у тексту „Васко Попа на гробу Растка Петровића” Јована Делића.

вредновању и тумачењу традиције. Такође, међу Попиним аутопоетичким испољавањима и исказивањима, може се пронаћи и низ оних који могу осветлити однос поетике овог песника према миту, мада не увек га и поуздано усмерити. Све остало што се потражује у домену књижевне анализе, тумач, што је и најсигурнији пут, мора потражити у самим песмама.

Потребно је истаћи и то да је ретко који опус у српском песништву толико херметичан, семантички таман, а опет толико податан да читаоцу понуди трагове којима се може доћи до одређених аналитичких кључева. Поуздани је манир Попине поезије да уједно и скрива симболичке и традицијске трагове од оних којима одређени домени традиције нису познати, али да и широм отвара *врата перцепције* оним тумачима који који могу препознати оквири традиције који су одредили структуру и семантику Попиних симбола. Стога је његова песма попут иницијације. Тек се у укрштају учитаних вредности изабраних традицијских нити и семантичке прегнантности употребљених симбола открива чврста архитектоника Попине песничке мисли која открива њен дубоки хуманистички карактер. Да се, (како је у нас леп, али понекад и непоуздан обичај, који уме почесто да упути на погрешне интерпретативне трагове, или да сузи значењску отвореност поезије), попут многих својих исписника исказивао са намером да отшкрине врата своје песничке радионице, Попа не би, нема сумње, учинио услугу својим песмама усмеривши читања своје поезије ка овом или оном кључу. Песнику, какав је Попа, чије дело се може осветљавати уз подразумевање учитаног контекста читавог низа културолошких оквира, (што је, свакако, истина за свако песничко дело сваког песника, али за Попину поезију важи вишеструко), таква контрауслуга сопственој поезији и њеној могућој рецепцији није била потребна, те је Попа мудро није ни починио.

2. Аутопоетика

2. 1. Обриси митопоетике

Мада се међу Попиним аутопоетичким исказима, сабраним међу „Записе о песништву” у књизи *Калем*,²⁵⁷ ни на једном месту директно не именује мит – песничко стварање, средишња тема ових текстова, почесто се обликује уз митску оптику. Индикативно насловљена „Песма”, најраније датовани Попин аутопоетички исказ (1953), иначе објављен 1956. године у *Непочин-пољу*, у скупини песама „Препознавања”, која је касније одстрањена из збирке ауторовом интервенцијом, очитује се позиција песничког субјекта који учествује у суштој митској/стваралачкој делатности – претварању хаоса у ред/космос, које се обликује кроз чин стварања песме, аналоган миту о постанку:

„Осванеш и погледаш: све је већ ту, и дрво и змија и камен и сунце. Ништа на тебе није чекало. Ништа се на тебе не осврће, ништа тебе не пита, све то стоји и иде по своме.

И онда, из неког дубљег ината, из чега ли, кренеш и ти од блата, од сна, од голог даха, од чега год стигнеш, нешто, нешто своје, онако по своме створиш. Пустиш то у свет и стрепиш: не знаш хоће ли проходити, проговорити, хоће ли опстати.

И буде ли тако, а тако бива ретко, убрзо то твоје, од тебе створено, стане по белом свету да хода, и оно, по своме.

Па да ли то онда волиш?” (Попа 1997: 555).

Овај, са разлогом често цитирани запис, будући да открива обресе готово комплетног *autopoiesis*-а, отворен је пасусом у којем је забележена индиферентност света, његова постојаност, предметност, која траје не примећујући човека/песника који се обрео у његовим оквирима. Недостатак контакта и недостатак прожимања које наговештава могућност целине – *све то стоји и иде по своме* – наслућује једну значајну егзистенцијалну поезицију својствену Попиним раним стиховима, позицију угрожености. Човек, постављен у свет који функционише не марећи много за његово постојање (или који почесто учествује у обезличавању или потпуном ништењу човека) – то је човек суочен са хаосом као категоријом коју мора да преведе на језик сопственог постојања, и могућег трајања.²⁵⁸ То превођење, а суштински покушај уобличиња сопственог постојања у параметрима индиферентног света, постаје чин стварања, и то стварања песме. Демиијуршка паралела је очигледна – свет у којем се човек обрео морао је бити створен пре самог човека, међутим, његов чин ипак није само чин понављања, реплицирања, његов чин је покушај доградње самог света, будући да се *песма* осамостаљује, постаје нови сегмент света, који је њеним постојањем структурно, макар у најмањем интегралу, измењен. Тим поступком се космогонијски учитани чин преводи на меру стварања песме као елемента света, чиме се сама претпоставка постања света, као митског чина, понавља, у стваралачкој потреби човека, и чиме се сам свет дограђује.²⁵⁹ Очигледна је, мада упитно и колико значајна, разлика у свету пре и након

²⁵⁷ Николај Тимченко је ове записе жанровски дефинисао пре свега према њиховој аутопоетичкој функцији, нудећи неколико могућих одређења: *песма у песни, песма у прози, песма о песништву, песма сама* (в. више у: Тимченко 1972: 67–68).

²⁵⁸ Уп. са: „док говори о крајње сложеној егзистенцијалној ситуацији савременог човека, о његовоме положају у урбано-техничкој цивилизацији, о његовим модерним траумама и преокупацијама, [...] [Попина – М. Г.] поезија посеже за примитивним и архетипским залихама и природном језику” (Петковић 2007: 132).

²⁵⁹ Дамњан Антонијевић у „Песми” примећује „прави правцати мит о стварању првог човека, живог хуманог бића” (Антонијевић 1996: 53). Уп. са: „Природа не ствара Творца. Творца чини његова потреба да ствара” (Антонијевић 1996: 53). В. и: „Песник је увек онај који је ускраћен, осиромашен, разбољен, иако га његова потреба да ствара, његов стваралачки дух уводи међу Демиијурге” (Антонијевић 1996: 53). Наше тумачење не искључује могућност да је у питању архетипска поставка мита о стварању новог човека, али

стварања песме: у сву покретљивост света, која означава његову индиферентност према човеку/песнику који се објављује у његовим оквирима, укључује се и сама песма. Оно што, осим ње, одређује ту ситну разлику у структури света, јесте човекова *неиндиферентност*, његове емоције према створеном – инат, стрепња и, коначно и најважније, љубав. Дакле, стварање песме постаје митски чин не само зато што представља нови чин уређења света, његове доградње, самим тим и измене, чиме се обнавља сећање на космолошко постање света, и ништа мање битно постање песме, као сегмента света (мит о постанку/стварању) – него се, самом могућношћу емоције, могућношћу односа човека/песника према својој песми која представља могућност измене у свету (као и могућност превођења хаоса у ред), постављају темељи хуманистичке мисли у свету који се на човека не обазире. Према томе, у десакрализованом космосу у којем се обрео човек појављује се могућност духовног темеља. У том смислу, имајући на уму целокупни Попин песнички опус, већ поводом његовог првог аутопоетичког записа можемо наслутити једну суштински митску аутопоетичку потребу – да песма буде чинилац који омогућава уређење света у којем се човек обрео и да активно учествује, на тај начин омогућивши и човеку да учествује, у уређењу хаоса и поновном обликовању космоса.²⁶⁰

У запису „Речити тренутак”, написаном 1955. године, такође објављеном 1956. године. у *Непочин-пољу*, у „Препознавањима”, Попа проширује концепт превођења спољашње датости света у категорију песме, укључивши у тај процес и унутрашњу пројекцију човековог бића, и усмеривши се на једини медијум који тај чин омогућава, на *речи*:

„Било како било, остају ти речи. Одређене, незаменљиве, матерње твоје речи. Оне су ти једино могућно отелотворење целокупне стварности и са једне и са друге стране чела. Понављаш их у себи, храниш их својом крвљу и својим сном, да одоле даху простора и зубу времена” (Попа 1997: 557–558).

Речи – а заправо разумевање односа језика и самог песничког говора од суштог је значаја за разумевање поетике Попине поезије, самим тим је и истакнута важност песничког односа према речима:

„Радиш то безазлено као да си први човек који је угледао свет, радиш то безобзирно као да си последњи човек који ће гледати свет. У томе се састоји твоја одговорност пред народом без којег ни тебе ни дивног језика, којим имаш среће да се служиш, не би било” (Попа 1997: 558).²⁶¹

Песник, у сусрету са речима, у намери да створи од њих песму – постављен је у митску позицију. Он не само да је стваралац, већ његов однос према речима подразумева ревност и перспективу коју би имао први или последњи човек суочен са светом и потребом

сматрамо да, чак и да је она укључена у песму, значајем претеже митска архитектоника везана за уређивање космоса (митови о постанку човека и уређивању космоса свакако су генетички повезани), јер је, иако се та два чина могу можда и изједначити, у „Песми” истакнуто, пре свега, стварање песме, а не песника или новог човека.

²⁶⁰ Уп. са: „У духу народне културе космос је најстарије, најневероватније, најпространије, највеће стваралачко дело, прототип креације, неисцрпно скровиште свега, па и значења и упута, облика начина постојања и деловања, устројавања. [...] Појам стварања и твораштва у Попиној поезији уско је повезан са космогонијом, са митским представама о настанку и развоју васељене сачуваних у народним предањима и умотворинама” (Первић 1991: 359).

²⁶¹ Према Сретену Марићу, Попа, за кога је „народна поезија [...] безвремена, изван историје заправо, пошто је створена у ’вековима таме’, сама природа, са којом је ’народни песник једно’, и цивилизација у исто време” (Марић 2010: 45), осетио је да су народни језик, и његово најпотпуније зрење у народној књижевности, темељити и досегнути духовни ослонци српске културе: „Попа у њему [језику – М. Г.] жели да тражи темељне облике човека, људску мудрост века” (Марић 2010: 45).

да напише песму.²⁶² Поред учитаних митских представа које се односе на стварање и смак света, дакле, на обресе и космогоније и апокалиптике, песникова дужност према речима није мања од оне коју би имао први човек/песник суочен са потребом да преведе свет у категорије које се могу означити човечијим, односно, да отпочне уређење космоса, или оне са којом би био суочен последњи човек/песник, без обзира на то да ли се његова намера исцрпљује у последњем исказу којим ће бити довршена песма једног света или једне расе (човечанства), или у покушају обнове, првом чину поновног уређења света, којим ће бити изузет могући смак света, и најављен настанак новог или обнова старог. Космос, као и време, обновљиве су категорије у миту, или боље рећи поновљиве у оквиру цикличне поставке временских односа. Самим тим, и први и потоњи човек су коначнице које отварају и затварају један митски круг, који подразумева постојање и света и човека, те се смак света може разумети као почетак обнављања самог света/космоса, и човековог постојања у њему.

У запису „Песниково место”, из 1966. године, Попа ће се поново дотаћи теме започете у запису „Песма”, уређивања, односно дограђивања космоса: „Рекло би се да си кријумчар и убацујеш у овај наш лепо, јасни свет нешто са стране, нешто што њему не припада” (Попа 1997: 570). Песничка позиција, самим тим, преузима нове суште ингеренције: песма је оно што у свету изворно не постоји, али што га, настанком, обликује и мења. Улога песника постаје улога говорника, који покушава исказати универзалност човековог искуства, односно ону меру изреченог која не одређује само њега: „Твоје место је међу људима. Јер глас који из тебе говори теби, говори из сваког човека такође, само што га ти не прећуткујеш” (Попа 1997: 570). Одлике оваквог типа стварања конципиране су подразумевајући митску позицију стварања, која иницира укидање трајања и временитости и захтева деперсонализацију гласа, а опет и његов свеобухватни искуствени волумен: „Где ти је место док пишеш песму? Негде где те је и време заборавило, и где си и ти заборавио време. Негде где си заборавио и самог себе” (Попа 1997: 570). Због тога и не изненађује песничка слика којом се овај запис завршава, која омогућава поистовећивање песничке фигуре са митском фигуром *magna mater*: „дубоко испод ње [песме – М. Г.] ти је место: као и свакој земљи хранитељки” (Попа 1997: 571).²⁶³

Друге референце које упућују на везу између митског мишљења и стварања песме/света и уређивање света/космоса мање су очите у осталим Попиним аутопоетичким записима; почесто и потпуно изостају.²⁶⁴ Међутим, промишљање о песничком односу према језику, вишеструко значајном и за разумевање поетике Попине поезије и митопејске

²⁶² Занимљиву аналогију са овом Попином песничком сликом у којој се први и последњи човек, удвојени, суочавају са безмерношћу света, проналазимо у песми „Вршачка елегџа” Тадеуша Ружевића, која је управо посвећена српском песнику – у замишљењој шетњи двојице песника, на готово реторски интонирано Ружевићево питање: „Када ће откуцати сат Нове поезије?” (Ружевић 1998: 203), пољски песник, суочен са Попиним осмехом, даје одговор „Када последњи песник / буде први песник” (Ружевић 1998: 203).

²⁶³ Поређење песника са митским створитељем, које може претегнути на тас омнипотентног космолошког ствараоца, или, што је вероватније случај у овим записима, на тас животворне, унеколико и териоморфне, или зооморфне фигуре (што подразумева и њене појединачне, појмовне итерације), подузето је и у записима „Тајна песме” и „Песникова мутавост”, из 1966. године. Уп. са: „Питају те шта значи твоја песма. Зашто не питају дрво јабуке, шта значи њен плод – јабука? Да уме да говори, дрво јабуке би им, по свој прилици одговорило: ’Загризите јабуку па ћете видети шта значи!’” (Попа 1997: 562); „Питају те како си створио песму. Зашто не питају камен како је створио камичак или птицу како је излегла птиче или жену како је родила дете?” (Попа 1997: 564). У другопоменутом запису обликовано је и оправдање Попине, готово легендарне, аутопоетичке муклости. Уп. са: „пушташ је [песму – М. Г.] да сама буде свој сопствени одговор” (Попа 1997: 563); „Твоја улога у стварању песме улога је посредника: ти посредујеш да се песма, која се у теби ствара, изнесе на светлост дана, оспособљена да се на тој светлости одржи, и да даље сама, без твоје помоћи, живи и дела” (Попа 1997: 565).

²⁶⁴ Уп. са: „Читава поезија је настојање да се *поново створи* језик, другим речима да се поништи обични, свакодневни језик и измисли нов, само свој, лични, напослетку тајни језик. Али поетско стварање, исто као и језичко, подразумева укидање времена, историје садржане у језику – и тежи проучавању првобитног рајског стања, док се *стварало спонтано*, док *прошлост* није постојала, јер није постојала свест о времену, ни сећање на временско трајање. [...] може се рећи да сваки велики песник *поново ствара* свет, јер настоји да га сагледа као да време историја нису постојали” (Елиаде 1981: 43).

песничке визуре, фиксна је тачка његове експлицитне аутопоетике, ако се под таквим стабилним и чврсто одређујућим називом могу окупити ову записи. О вредностима Попине употребе језика ослоњеним на митско мишљење писаћемо опширно у једном од следећих сегмената студије. Међутим, потребно је указати на то да се одређена Попина промишљања о језику директно дотичу и његове, у архајској прошлости заборављене, употребе, којом је древни човек, одређен митом у потпуности, покушао да појми свет и да произведе категорије које одговарају његовом искуству. Мит је, према Касиреру, био први симболички систем којег је човек оформио покушавајући да појавну и предметну разноликост света, непојмљивог у свом мноштву, преведе у категорије које су омогућавале означавање и препознавање, а потом и симболичко представљање. Уједно се, и неодвојиво од ње, са развојем митске свести развијала и језичка. Другим речима, митска свест, оплођена у језику, остварила је ону интелектуалну могућност репрезентације света у човековој свести која је прво остварена у сфери дословног, а потом и пренесеног означавања. Човеков говор, сама употреба језика, и даље чува нешто од првотног искуства које је човек имао у сусрету са светом, самим тим, језик памти и дубље слојеве предачких искустава, која сежу све до архајске невиности и наивности, али и жудње за искуством. Могућност да се свет, путем језика, појми „првим” очима – очувана је најпре у поезији у свим добима у којима се митско мишљење повукло на периферију човекове духовности. И Васко Попа, у запису „Песничка посла” из 1957. године, дотиче се могућности овог искуственог вида именовања, и коришћења језика на граници између фактичког и апстрактног: „Нећеш да ти речи остану тек имена и презимена ствари. Измишљене сенке ствари. Ти би да ти речи буду ствари и стварање само” (Попа 1997: 529). Разумети појмове како су они били виђени у освит човечанства, тражити у савременом језику и изразу речи које акумулирају семантичку тежину првотних чинова језичког стварања – чинови су које условљава потреба да саме речи морају постати више од онога што њихова савремена поливалентност значења садржи: „Морају постати све. Све на свету. Све ствари. Ти си онда њихов бог: јер ни ти, онда, немаш више куд” (Попа 1997: 559). Приближавање митском искуству један је пут ка тражењу семантичког обзора које може садржати, или барем назначити *све на свету*, односно, свеукупност света која је могла бити замишљена тек у енциклопедијским творевинама културе, попут мита, који је тежио да представи свеукупност човековог постојања у универзуму, ослоњен на синкретичку подлогу епистмиолошких претпоставки.²⁶⁵ Уз благу иронијску дистанцу, вероватно иницирану тежином самог замишљеног подухвата и тиме што *све на свету* не призива ипак само скучену оптику митског обзора, већ химерично мноштво појавности модерног света, Попа песника, који је успео да се пробије низ све те слојеве језика до његове изворне нутрине, назива богом, чиме је још један митски узус наговештен.

У записима „Извор живе речи” и „Чувар извора”, датираним у 1966. годину, Попа ће у слици извора, преузетој из српске фолклорне баштине, симболички обликовати место где се огледа (семантичка, али и емотивна, па и космолошка, творачка) нутрина речи, самим тим и место где се проналази суштост самог језика, и песме, али и човека који за њима трага. Речи песме, према првопоменутом Попином запису, долазе управо *из свог извора* – „Бити песник, по свему судећи, значи, више него ишта друго, бити човек који је спреман да животом својим искупи речи за своју песму из њиховог извора” (Попа 1997: 566–567).²⁶⁶ Могућност да се допре до те *животодавне* позиције није само чин који омогућава стварање песме, већ је и чин којим је условљен темељ хуманости, повезаности међу људима, као и песничке етике:

²⁶⁵ Уп. са: „Градећи неки свој и нови песнички исказ, Попа истовремено посеже за примордијалном, архизоном дејства уметности, у којој се добро разазнаје синкретизам, прастање људскога духа” (Maticki 1988: 318).

²⁶⁶ У једној од својих ретких беседа, Попа је истакао одсудни значај песниковог односа према језику: „Стварајући речи из дамара своје крви и дамара света народ им поклања своје поверење и полаже у њих велику наду. Утолико би више требало да песници имају поверења у речи, да их не муче везујући их против своје воље, да их не остављају голе и незбринуте да се саме муче. Него да их пуне да дишу пуним плућима, да се слободно размахну као кад се узносе са усана народа. И тада, само тада ће језик поезије, мезимац а не учени отпадник језика народног, верно саопштавати нову поруку песника” (Попа 1954: 4).

„И питају те исто тако често, коме ти упућујеш речи своје песме? Ти их враћаш онамо одакле си их примио, враћаш их њиховом извору. Знаш да пут уназад до тог извора живе речи, води кроз срце, кроз главу, кроз душу свих људи. И то опет свима људима даје могућност да и они, речима песме, опште са тим животодавним извором. У томе, а не у нечем другом, састоји се друштвеност, човекољубивост и хуманост песниковог чина писања песама. Јер сваки човек, не само песник, има насушну потребу да говори са извором живе речи, али често нема чиме” (Попа 1997: 567).²⁶⁷

Песник, ако је биће коме је доступна тајна језичког исказивања, изворна дословна, затим и симболичка и семантичка вредност језика, обредује, попут врача или шамана, попут митске фигуре медијума која је повезивала богове и људе, у чину објављивања и посредовања те језичке дубине, која се показује *животодавном* не само за постојање песме, већ и за препознавање и потврђивање исконских искустава која припадају човечанству, али се, будући тешко доступна, каткад огледају у језику песме.²⁶⁸ У том смислу, значајно је и Попино уверење да је тај искуствени кладенац људског рода неисцрпљив, и неуништив, те и уверење да се до дубинских вредности човекове духовности може приступити преко поезије, како чином стварања, тако и чином читања.²⁶⁹

2. 2. Поетика препознавања

У *поклоњенима* која је Попа посветио Лази Костићу и Јовану Стерији Поповићу се, иако садрже многе потенцијалне аутопоетичке цитате, не могу пронаћи они који би упутили на разумевање улоге митског искуства у његовој поезији.²⁷⁰ Међутим, запис из 1962. године посвећен Момчилу Настасијевићу, и назван по њему, открива неколико таквих пасажа. Пре свега, Попа готово славодобитно указује како је Настасијевић, снагом своје поетске потребе, уронио у дубину традиције, не би ли у њој допро до говора којим је исказао своје искуство: „Ископао је фрулу која је од столетног ћутања у земљи процветала” (Попа 1997: 577); „Препорођеним словом летописца и земљоделца обделавао је уклете парлоге на које се одавно нико није усудио да ступи” (Попа 1997: 578). Не крију ли ове реченице нешто и од Попиног поетичког поступка? Од Настасијевића је Попа могао видети да, у суштини, тек стваралачки и преиспитујући однос према традицији омогућава да се пронађу dostatни песнички поступци и средства којима се може исказати искуство модерног доба и човека, а да упорно рекреирање поступака и средстава традиције не происходи ни новим поступком,

²⁶⁷ Уп. са: „песници садашњице, са својим коренима дубоко усађеним у земљу и погледом који прстиже време, нису ни загонетни мази ни промукли телали силника овог света. Они су оно што јесу: господари и заточеници речи, тог чудесног блага човечанства” (Попа 1954: 4). Цитирајући Његошево *Нека буде што бити не може*, а поводом смисла поезије, Попа закључује: „Ту борбу која је, као што рекох, и побуна и стварање, песник води речима: оне су његово једино оружје и уједно и једини материјал за грађење” (Попа 1954: 4). Из наведених места је могуће разумети писање песме и језичко обликовање поезије као примарни етички чин песников, односно *modus operandi* у језику и тексту утемељене побуне против обезличавајућих намета модерног света, који се почесто указују у виду политичке или идеолошке (системске или дијалектичке) воље.

²⁶⁸ Уп. са: „Бдиш далеко од тога извора живе речи који никада ниси видео, али ти се чини да нешто од његовог жубора чујеш, нешто од његових облика осећаш, нешто од његове бистрине видиш у свакој својој песми” (Попа 1997: 568).

²⁶⁹ Уп. са: „Не бојиш се да тај извор живе речи може пресахнути. Не бојиш се да га неко може затровати или затрпати. Знаш добро да се тај извор не може ни замутити, јер га ниједна псовка, ниједна клетва, ни један камен не може досећи и пасти у његове бистрине” (Попа 1997: 568).

²⁷⁰ Уп. и кратку меморску назнаку Миодрага Поповића, који је сматрао да Попа текстом о поезији Лазе Костића открива више сопствену поетику, него одлике поезије о којој пише: „По мом суду, ово је више Васко него Лаза Костић” (Поповић 1999: 335). Иако је овакав закључак претеран, макар и долазио од једног од највећих познавалаца Костићеве поезије, и уопште песништва романтизма, он ипак указује на каткад суптилну, а каткад очигледну аутопоетичку референтност Попиних *поклоњења* песницима.

ни овладавањем песничког језика ни разумевањем традиције, као ни дослухом неопходном модерном песнику да у ткиву традиције пронађе искуства којима се могу мерити не само савремене, већ ванвремене духовне вредности. У том смислу, Попино одређење Настасијевићевог аутентичног односа према традицији носи и аутопоетичко признање.²⁷¹

Није изненађујуће ни што Попа, песник који је своју поетику донекле и одредио напором да проникне у митске семантичке и обликотворне просторе језика, генетички блиску поетичку потребу уочава и код свог песничког претходника: „Обрео се са својом песмом у једном опаком и наопаком свету. [...] Усред те страхоте, усред те глухоте, ућуткао је своје речи: одвикао их је да говоре о другим речима. Навикао их је да дејствују: вратио им је моћ преображавања живота, коју су имале на дан свог рођења” (Попа 1977: 577–578). Настасијевићева потрага за мелодијским и језичким вредностима очуваним у дубини српског традицијског и језичког памћења којим је могуће исказати и духовну фактографију модерног човека, не само да је била блиска Попиним песничким стремљењима, него се потврђује и у његовом песничком напору, чиме цитирано одређење такође постаје и аутопоетичко. Митска пројекција језика, не само могућност да речи сведоче о сопственом постанку, и првотном искуству због којег су настале, него да и мењају и надограђују свет, да учествују у уређивању космоса, тражена је вредност како у Попиним, тако и у Настасијевићевим песмама.

У том смислу, можда се најзначајнији наук који је Попа прихватио од свог претходника тиче вредновања оних искуства која се не потврђују само у прошлости, односно традицији, него се живо пројектују у садашњост, превазилазећи је, и антиципирајући будућност:

„Пропевао је језиком векова наших који нису дошли до речи. Умио се на вилинским источницима народног песништва, огледао се у небеским и подземним водама књижевности наше староставне и усменог, умотворног говора народног. И древности, живој сахрањеној, и пониженој савремености обраћао се, да би му се објавиле чини исконског и вечитог језика младости. Те чудотворне снаге што још леже у бездану нашег самозаборава преселио је из давнина у будућа времена. У текућим временима им, изгледа, није било место” (Попа 1997: 578).

Тешко да би се у српској књижевности пронашао запис којим се у већој мери прецизно опцртавају поетички обзори песника о коме се пише и оног који исписује редове. Као и Настасијевићу, и Попи је дослух са искуствима пронађеним у дубини језичког и митског памћења, и у простору скрајнутих културних и песничких традиција, попут баштине народног фолклора или наслеђа средњовековне књижевности, омогућио да пронађе сопствени песнички израз и њиме сведочи о искуству модерног човека, потврдивши га у језичком и културном сећању. Ту потрагу је, једном и другом песнику, омогућило и приближавање митским обрасцима мишљења и архетипским сликама које се огледа у језичком памћењу и које се може досегнути песничким изразом.²⁷²

²⁷¹ Уп. са: у тексту о Настасијевићевој поезији „Попа у ствари излаже своју поетику и казује своје интимне мисли о поезији уопште и својој поезији” (Тимченко 1972: 19); в. више и у: Кажих 1972: 178–181.

²⁷² Михајло Пантић је сажето и прецизно указао на основне одлике Попиног приступа авангардном наслеђу, као и Настасијевићевом језичком експерименту: „Попа је, посматрамо ли његово песништво у дијахронијском кључу, наставио тамо где су, у међуратном периоду, стали надреалисти, али, пре њих, и Растко Петровић и Момчило Настасијевић. Однос између поменутих песника и Васка Попе није, наравно, у правoliniјском, једноставном надовезивању, већ напротив, у индивидуалном, синтетичком преобликовању поетичких начела модерне поезије – начела оглашених, током првих деценија века, и у српској књижевности. Од надреалиста, Попа је наследио очућену сликовност израза и изглобљену метафору, али је, негирајући аутоматизам и ирационалност стваралачког чина, учинио да ти елементи у простору његовог стиха добију сасвим друху улогу. [...] Од Растка Петровића, који је, дуго непризнавани, али стварни претеча надреалиста, а нарочито од Момчила Настасијевића, Попа је прихватио интерес за усмено, народно песништво, за националну митологију и симболику. Ни ту, опет, није реч о пуком преузимању готових песничких дефиниција, већ је по среди сложена транспозиција извесног броја песничких елемената, која за резултат има симболичку очуваност древних значења, као год и њихову модерну интерпретацију. Из тог угла посматран ’липов’ или ’пралипов’

2. 3. Између народног памћења и сневаних визија

Мада се Попин литерарни контакт са митом могао одиграти и путем читања класичне митологије, или преко неког од традицијских оквира којим је, попут књижевности средњег века, био привучен, најпре ће бити да је у народној књижевности, генетички, идејно и тематски тесно везаној уз митско мишљење, Попа пронашао оне митске матрице и архетипске представе, као и структурне механизме које је усвојио као један од основних постулата своје песничке поетике.²⁷³ Опште је место, свакако, у радовима који се бави Попином поезијом, истицање органске везе између ње и не само народне књижевности, већ укупне српске фолклорне баштине.²⁷⁴ Можда је ту Попину потрагу за искуством народног памћења, језика и фолклорне језгровитости најпоетичније исказао један други песник, и сам Попин поетички дужник: „Оно за чим Попа трага јесу очи и уши анонимног народног песника који је могао да чује како дрвеће расте, како кокошка леже јаја, како се умножавају звезде, а сунце говори људским гласом” (Симић 2006: 4). Језичку утемељеност у искуству фолклорне баштине приметила је и Хатица Диздаревић Крњевић: „Попа је створио нови свет на основу универзалног предтекста, од слободних јединица/симбола фолклорног језика и живог говора” (Диздаревић Крњевић 2002: 5), док је Снежана Самарција поуздано одредила не само размере Попиног песничког односа према фолклору, већ и детерминанте стваралачког приступа који је доводио до „позајмленица” из народне књижевности и фолклорне баштине:

„Попа је стварао ослањајући се на особености разних жанровских система усмене књижевности (категорије предања, иницијалне формуле бајке, анегдоте, причања о животу; бројанице, брзалице, загонетке, пословице и ’у обичај узете речи’ из различитих времена), на архаичне представе и веровања (обреди, басме, благослови, клетве), па и сегменте најшире одреднице фолклора (игре). Уз то,

језик о којем песник сања као о ’језику над језицима’ (као склопу првобитних речи које су ’пуне смисла’, поистовећене са предметима које означавају), и које разумеју не само сви људи, већ и све друге ствари, биље, звери, минерали, па и сам космички простор, у суштину је ингениозна симбиоза ’немуштог језика’ познатог из српског фолклора и Настасијевићеве ’матерње мелодије’, односно, поетичке концепције која почива на уверењу да се универзална, праисконска значења крију у звуку језика, у бесконачном наговештају његове мелодије” (Пантић 1991: 6).

²⁷³ Марко Радуловић је, трагајући за обрисима поетике српске средњовековне књижевности потврђеним у Попином песништву, на указаном трагу Јелезара Мелетинског према којем „порекло – у извесном смислу [може – М. Г.] заменити суштину” (Meletinski 1983: 168), истакао значај ходочашћа као оне духовне димензије која унеколико уједињује митску и средњовековну перспективу у Попином делу: „у Попиној митопоетској свести која представља облик отпора испражњеној садашњости, ходочашће као потрага за пореклом, уједно је и потрага за својом изгубљеном и отуђеном суштином” (Радуловић 2017: 69). При таквом плодотворном споју два традицијска контекста, генетички повезана – „песничко ходочашће поетски актуелизује и преображава митске обрасце мишљења. Оно је потрага за духовном истоветношћу и идентитетском утемељеношћу песничког субјекта која се открива у митској прошлости. Кроз трагање за митским основама сопственог бића, ходочашће се јавља као поновно рађање прошлости” (Радуловић 2017: 72). Описан је и песнички поступак остварен у споју митског искуства и поетичког наноса средњовековне књижевности, поглавице уочљив у *Усправној земљи*, (у коначну верзију ове збирке ушле су и три песме из истоименог скупине песама објављене у *Кори*: „Сопоћани”, „Манасија” и „Каленић”) али и на другим местима где се кроз митску визуру сагледава средњовековно наслеђе: „Попа [је – М. Г.] на плану симбола користио митолошко-фолклорно наслеђе које је песничким сликама подаривало универзалност архетипских образаца, док се за њихово структурирање и поетско организовање, који творе семантику песме, служио хришћанско-средњовековним погледом на свет” (Радуловић 2017: 78–79).

²⁷⁴ Уп. са: „За његово [Попино – М. Г.] дело најзначајнија је фолклорна црта” (Ронел 1997: 10), односно, „коришћење елемената српске народне традиције – и на формалном и на садржајном плану” (Ронел 1997: 11). Енглеска слависткиња указује на то да се стваралачки Попин однос према фолклорном наслеђу исцрпљује у три оквира: кроз корелације са жанровским одредницама народне књижевности, у преузимањима: мотивским, садржајним, наративним, структурним, сликовним и другим, и у елементима Попине поезије који су инспирисани народним фолклором (в. Ронел 1991: 1586, в. више у: Ронел 1991: 1572–1587).

присуство елемената средњовековних песничких врста (молитва, похвала, запис) и писаних литерарних форми (белешка, дневник, путопис) потврђује до које је мере и сâм песник осећао суштинску сложеност феномена 'традиције'. Међутим, ниједан од бројних облика не функционише у Попином опусу као преузет модел уметничког исказа, они се најчешће синкретички прожимају, дезинтегрисаних природних својстава и суптилно реинтегрисани у Попиној песничкој радионици" (Самарџија 1997: 160).²⁷⁵

На значај стваралачког приступа народној поезији, у исходишту блиском аутопоетичком исказу Попиног разумевања Настасијевићевог односа према традицијском и језичком памћењу, указао је и сам песник у предговору вредној антологији *Од злата јабука: руковет народних умотворина*, објављеној 1958. године:

„Народни песник не исказује своју приврженост природи (која му даје и одузима живот) тиме што слепо опонаша оно што је природа већ створила, него тиме што примењује стваралачки чин природе на оно што он жели да створи. И та примена је својегоглава, изненађујућа, необјашњива. Њени су плодови те златне јабуке из приче на гранатој воћки човекове маште. У том и таквом држању и делању нашег народног песника крије се, у ствари, његова јединствена и бесцена порука будућим прегаоцима на истом пољу надограђивања и обogaђивања овога света речима песме. Нигде се тај песнички чин не јавља тако чист у свој својој пустиловној, лудој лепоти као у творевинама овог нашег првог песника” (Рога 1979а: 8).²⁷⁶

Свакако је народна књижевност наста(ја)ла у временима која су интензивније баштинила митско искуство, те и није изненађење што се многи митски узуси могу приметити у њој, измењени, али увек делатни. Такође, многи су жанровски облици народне књижевности настали у такозваном *неисторијском* времену, које се сасвим лако може довести у везу са митским временом, а још више је структурних матрица и узуса, и сваколикх крхотина митске слике света постојано уграђено у логику народне уобразиље. Александра Попин је указала на то да је „чак и 'ослањање' на усмену књижевност код Попе заправо само посредно посезање за митом" (Попин 2015: 166), будући да је „усмена

²⁷⁵ Уп. са: „Фолклорни обрасци прошли су кроз процес претворбе све док нису изгубили атрибут 'једноставни', све док нису срушене границе примарног, задатог контекста и функције [...]. То је правило рада Васка Попе: било да је реч само ехо, повод или реминисценција, било да се нова слика ствара у традицијском оквиру [...], било да се проширује обим метафоре која се у више наврата конкретизује и 'пуни' згуснутим значењима (непочин-поље), било да су поједине формуле (или обичне фразе) одабране као градитељска подлога 'природно' сликовита (или речита као ликовни знак) и зато погодна за 'насликавање' ('крпице'), било да је реч о метафоризацији или деметафоризацији, о укрштају дословних и фигуративних значења. У сваком случају, у новој средини фолклорни је супстрат (и формални и тематски) само један чинилац двосмерног струјања: с једне стране, и по својим законима, делује сила традиције, бљесак 'заборављеног језика', с друге стране, утиче нов контекст и захват који не разграђује идентитет речи али је и не окива везом са једним предметом. [...] Што је у традицији мировало на дубини, то је код Попе на светлости, и то је претворено у покретне слике зачудног поретка" (Диздаревић Крњевић 2002: 16–17).

В. и: „Ниједан од 'фолклорних елемената' [...] није директан цитат из фолклорних извора; сваки је на неки начин трансформисан у елемент поетског света В. Попе" (Ронел 1991: 1586). Александер Ронел, могуће сасвим случајно, али и индикативно, назива тај однос трансформације *алхемичарским*.

²⁷⁶ В. и: песници се „из деценије у деценију, из века у век, и враћају живим, вечито живим изворима народне поезије. Дубоко ту у песничком тлу нашег језика (ван кога се не може учинити ни један крилати корак у поезији) леже, често запретани под маховином и песком заборавља, извори наших великих, прошлих и будућих, песничких токова. Само се жива вода из тих извора не може захватити идући натрашке по утабаним стазама скоројевићког традиционализма. Једина светла, истинска традиција наше народне поезије је непрекидна инвенција и непрекидно откривање. При светлости те неугасиве традиције мора се ићи напред, мора се просецати нова, сопствена стаза у камену свог доба. Врлетна стаза подједнако опасна по бесмртност као и по смрт онога који њоме закорачи" (Рога 1979а: 8–9).

књижевност [...] архајско мишљење успела да на својеврстан начин сачува” (Попин 2015: 166–167).²⁷⁷ Ханифа Капицић-Османагић је транспозицију митског мишљења преко народног стваралаштва у оквиру Попине поезије посматрала као део модернистичке поетичке потребе за превредновањем и разумевањем традиције:

„Народни умотворац наслеђује окултна знања, преноси архетипске слике нараштајима који долазе, а таква слика човијека и свијета указује се у модернитету као ближа комплексној истини човијека и свемира од позитивистичке и рационалистичке” (Kapidžić-Osmanagić 1989: 345),

а Попу као ствараоца који се делом својих песничких тежњи „укључује [...] у вековне тежње бардског умотворца” (Kapidžić-Osmanagić 1989: 345).²⁷⁸

Дакле, српска фолклорна баштина и народна књижевност у свом многоструком жанровском испољавању биле су онај простор традиције који је, готово сасвим сигурно, Попи открио употребљивост митских матрица и узуса, и универзалност архетипских слика. Сам Попа је додатно осветлио поменуто традицијску спрегу, у предговору поменутој антологији народног усменог стваралаштва, у којој је указао да је народна књижевност – „*Наша класика једина и права*” (Ропа 1979а: 7).²⁷⁹ Значај првотног синкретичког јединства човека и природе, односно човека и света/космоса/универзума, одређујућег за митску визуру, и директно везаног за стваралачку позицију песника назначену у аутопоетичким записима, Попа потврђује у овом предговору, уједно тиме достављајући и поуздан доказ да је у његову песничку имагинацију митско мишљење допрло директно преко народног стваралаштва:

„*Народни песник као да још чини једно с природом око себе, још чује како цвеће расте, како се тиле леже из јајета, како се звезде множе. У његовој песми сама земља и сунце срце отворе и огласе се људским гласом. Његови ритмови узражавају и саму игру сунчевих зракова и ветрова и грана. Његовим очима и сам камен и дрво прогледају и стасају како само он, човек-песник, уме да стаса.*

Та свемирска мера којом су мерене, измерене и дате све ствари у нашој народној поезији, било да је реч о човеку или о мраву и звезди, дају народном песничком говору једну опчињавајућу драж којој ниједно наше покољење не може одолети. То присуство читавог свемира у свакој ствари [истакао М. Г.] чини од народне поезије неку врсту таблица по којима је створен свет [истакао М. Г.], боље и тачније речено – таблица по којима би човек створио свет, такав да он у њему може да живи. Да живи онако како би он једино желео: човечно” (Ропа 1979а: 7–8).

Обриси замишљеног и жељеног хуманизма, (што је истакнута тема целокупног Попиног песничког опуса, која се представља, у свој бруталности, у прве две његове збирке преко описа читавог низа егзистенцијалних ситуација које резултују деградирањем,

²⁷⁷ Уп. са: „Између првобитне логике архетипског човека и митске имагинације савременог песника обично посредује народна књижевност” (Костадиновић 1998: 9). В. и: „фолклор је упоришна тачка Попине поетике, а са њим долази митско виђење света и њиме детерминисан књижевни поступак” (Костадиновић 1998: 10).

²⁷⁸ Вредан је и закључак према којем из фолклора произилази, уз учешће авангардног, односно, према Капицић-Османагић, надреалистичког импулса, поетска Попина оптика која је „епотворна” (Kapidžić-Osmanagić 1989: 345) и која се, низ фолклор, спуштајући се све до мита, остварује превасходно у *Споредном небу, Усправној земљи и Вучјој соли*.

²⁷⁹ Уп. са: „Попини предговори зборницима белодано исказују састављачева поетичка хтења, те дословце потврђују склоности и континуитете” (Хамовић 2016б: 222). У том смислу, три Попина предговора за три састављене антологије не могу се пренебрегнути имајући у виду њихову вредност у окриљу аутопоетичког испољавања: „Отуда су Попини зборници више ауторска дела колажног типа него класичне тематске антологије и, равноправно са песничким књигама, можемо их укључити у песников опус, јер су обликоване тако да га традицијски подупру” (Хамовић 2016б: 222).

понижењем или чак смрћу човеком), постављени су на темеље народне мисли иза које провирује логика мита.²⁸⁰ Заправо, визура која претпоставља самеравање људског бића са целокупном појавношћу света, и која уређује, на космолошком нивоу, равноправно, многиликост света, та *свемирска мера* у којој Попа назире опсег новог хуманитета, није ништа друго до један од основних узуса митског мишљења – потреба да се свет попише и категоризује, да се уреди по мери човека, да се човек уреди по мери космоса, као и ствари које га сачињавају, да се оне преведу у категорије које човек појми, и да се њихово место у космосу пронађе, не би ли се, коначно, и позиција човекова одредила.²⁸¹ Ова, у дијалектичком смислу, представљачка и обликотворна (*светотворна*) тежња пренета је, уз пуну инерцију својих синтетичких тежњи, у основицу народне књижевности. Нешто од првотне епистемолошке апаратуре мита, као и његове свеобухватне тежње за познавањем и препознавањем појавности овог света, постојано је и фолклору. Свакако, ова синтетичка репрезентација није ништа друго до структурна одредница основне тежње мита – увођења реда у постојећи хаос, што је потреба која се у Попином опусу аналогно представила као стварање у којем се дограђује свет достатан за оквире жељеног хуманитета. Тај се однос читује и у разумевању етичке и традицијске вредности коју народна књижевност чува:

„Загледанима у дубока огледала нашег народног песништва, у његове вртоглаве вирове, чини нам се да на дну сваке речи назиремо чудотворне кључеве који отварају тајанствене капије лепоте, оне лепоте коју ствара човек, да би њоме победио ругобу, време и смрт” (Ропа 1979а: 9).²⁸²

Темељи хуманитета које Попа тежи да досегне и обликује у поезији засновани су на разумевању дубљих етичких императива, п(рет)остављених још у миту, а у српској књижевности испрва обликованих у делима народних стваралаца, а потом, преко вековног очувања и преношења тих дела, и уграђених у основицу српске духовности.²⁸³

²⁸⁰ Окретање прошлости са намером да се унаточ разглобљеној садашњости која обезличава човека, чин је револта који се остварује „ни у времену садашњем, ни у времену прошлом, ни у времену будућем, него у њиховом јединству, у времену оном из кога су могућа сва времена прошла, садашња и будућа. Овим бисмо се приближили темпоралној структури Попиног песништва” (Petković 1968: 143).

²⁸¹ Мухарем Первић сматра да је управо митска синкретичност, коју и сам Попа зазива у предговору своје антологије народних умотворина, она структурна, дакле, обликотворна визура којој је и Попа тежио. Сама идеја целовитости универзума која се преноси на уређење слике света, као и могућност да се кроз изоморфност појмова или изведену аналогију све појаве света доведу у непосредну везу, као и у (са)однос са човеком – та идеја, у својој целовитости митска, обликује основе етичке поставке Попиног песничког дела, уједно оставивши трага и у његовом језичком, обликотворном и тематско-идејном поетичком проседеу. Према Первићу, Попу „у митском захватању збиље, поред снажног читовања моћи замишљања и операција симболизовања, привлачи осећање неподељености делова и целине, субјекта и објекта, знака и предмета, земаљских и небеских дана и послова, људског и космичког, фигуративног и конкретност. У митској херменеутици Попу очаравала једноставност са којом ова свест доводи у везу блиско и далеко, очигледно и неизрециво, свакодневно и невероватно, лакоћа са којом овај дух отвара врата различитих светова доспевајући и до оних удаљених, иза седам гора и испод седам мора” (Первић 1991: 356).

В. и: „У народном стваралаштву Попа налази ’свемирску меру’ – присуство укупности животних манифестација, у погледу садржине, и способност обухватања универзалног у појединачном делу, у погледу израза” (Тимченко 1972: 13).

²⁸² Ален Боске је указао на то да је модерни песнички сензибилитет Васка Попе ревитализован кроз однос према народној традицији, што је чин не само поетичког трагања, већ и етичке потврде: „не само да је песничкова слобода у савршеном складу са заборављеном народном филозофијом већ јој он даје нову вредност самим тим што уважава неке њене трајне видове” (Boske 1962: 1457).

²⁸³ Од суштог значаја је и то што Попа вредности усмене традиције, сасвим у елиотовском маниру, пројектује кроз временску вертикалу која подразумева песничку и духовну вредност сакривену у прошлости, њено поетско препознавање и превредновање у савремености, самим тим и њено потврђивање које у садашњици постаје стабилни залог будућности, и опстанка у будућности традиције, духовности, као и националног бића колектива који ту вредност баштини: „*Слушамо бескрајну песму народног песника, првог оца и сина наше домаће речи, првог њеног господара и служитеља, слушамо је и чујемо, скривену у њеном месу, исконску жилу куцавицу, која час славујски бруји час олујно грми од предања до предања, све до оног које на*

Ако се Попина антологија народне усмене књижевности може разумети попут, што јесте била готово општа модернистичка тежња, трагања за скрајнутим традицијским, духовним и естетским вредностима, и њиховим превредновањем, друге две Попине антологије, посвећење песничком хумору и песничким *сновиђењима*, више дугују надреалистичким поетичким импулсима. Међутим, без обзира на могући надреалистички узор у Бретоновој *Антологији црног хумора* или Мабијевој *Огледалу чудесног*, или другим типолошки сличним хрестоматијама, (другопоменутој антологији чини и немали корпус унете митске грађе), не би било упутно ни утицај надреализма на поетичко кретање ка миту отписати као могући поетички смер ране Попине песничке оптике. Иако смо се у овој студији определили да је елиотовски проседе односа према традицији темељита одредница поетике послератног песничког модернизма, и тиме знатно умањили значај утицаја надреалистичке поетике, што, опет, сведоче и песнички опуси попут Попиног или Павловићевог, ипак се утицај надреализма не може сасвим прећутати.²⁸⁴ Под утицајем психоанализе и њених упута, надреалисти су такође заговарали одређене поступке који су се исцрпљивали у намери да се, кроз уметнички чин, приближе исконским искуствима, траженим у сновима, у детињим искуствима, у изванумним стањима, и, најпосле, у митским визијама. Разлика је у томе што надреалисти нису потраживали никакву синтетичку традицијску димензију при суочењу са жељеном непоновљивошћу искуства. Ипак, *Поноћно сунце: зборник песничких сновиђења*, објављен 1962. године, сво је у знаку елиотовског трагања у традицији, у овом случају националној. *Поноћно сунце* је једини Попин зборник који преиспитује једну тематску, али и духовну преокупацију од срењовековних дела и народних предања до модерних писаца, постајући унеколико и парадигматични и експликативни модел модернистичке тежње која условљава елиотовско прожимање традиције и модерности, макар у оквирима поетске линије која је тематски везана за *сновиђења*.

Дакле, пишући о заводљивости песничких ониричких визија, Попа се на неколиким местима приближава узусима митског мишљења. Од значаја је, пре свега у оквиру наведених аутопоетичких промишљања забележених у записима, то што упућује на стваралачку космогонијску димензију, својствену миту:

„Право опстанка има овде [у сну, у сновиђењима забележеним у тексту – М. Г.] само оно што у себи садржи, што само собом представља формулу из које се може родити цео један нови, својевоглави свет. Све остало што нема снагу

наше песнике чека да га створе и предају сутрашњици. [...] Не смемо ту жилу хранитељку ни за тренутак изгубити из вида, не смемо допустити да се прекине. Где се она прекине, где се сасуши, звучне нам гране умукну, садашњост удари главом у зид, и онда, збогом, нема будућности” (Рога 1979а: 9–10).

²⁸⁴ Јелена Новаковић је, унеколико и заобилазећи постојани интерпретативни фокус који Попину поезију поставља у контекст елиотовског преиспитивања традиције и потврђивања традицијских вредности у делима савремених стваралаца, анализира утицај психоанализе и надреализма на обликовање поетичке тенденције оличене у тежњи за повратком изворном искуству: „На плану колективног искуства, детињству одговара примарно доба човечанства чије непатворене изразе Бретон и Ристић налазе у фетишима и маскама афричких и океанских племена, у митовима и легендама различитих цивилизација, а Васко Попа у нашем народном стваралаштву [...] Али, док надреалисти узимају творевине народне и 'примитивне' уметности у оном облику у коме су оне настале и уносе их у свој 'надреални' свет, Васко Попа сматра да се 'жива вода' са свежих поетских извора не може захватити 'идући натрашке по утабаним стазама скоројевићког традиционализма', а производе народне поезије посматра као узор у сопственом стваралачком подухвату који гради нову реалност” (Новаковић 1997: 62–63). Новаковић такође указује и на директне разлике у присуству између надреалиста и Вака Попе: „Попут алхемичара који трага за каменом мудрости полазећи од првобитне материје у којој, као што је показао Јунг, налази пројекцију сопствених несвесних тежњи, песник трага за 'првобитном материјом језика', којој надреалисте води аутоматско писање, а Попу свесно урањање у колективно несвесно и враћање изворима народног стваралаштва” (Новаковић 1997: 78), односно, закључује да је Попина надреалистичка оптика подређена другачијем односу према наслеђу и тексту, и вредносно инверзним поетичким исходштима: „За разлику од надреалистичког текста, чији смисао почива на самом разарању конвенционалних значења, Попин текст наговештава постојање потенцијалног смисла, али тај смисао непрекидно измиче” (Новаковић 1997: 80).

чудотворне песникове речи, родитељке светова, мртва је измишљотина и не може се одржати на овом сновном тлу” (Ропа 1979b: 8).

Сневано стварање света указује се аналогно митском стварању света/космоса. Самим тим, та митолошка перспектива, позната Попи, чини се једним од поетичких стубова *сновидне* књижевности.

Изоморфност не само човека, већ и световних предмета и самог света, и, у коначници целокупног космоса која упућује на, посебно у раној Попиној поезији често употребљивано, обликовање простора или човека комбиновањем телесних и световних/космичких делова, пореклом је из мита, из првотне представљачке синкретичности која је појмовно одређење мерила моделом човековог тела и космоса. Попа тај поступак почесто гради у својој поезији, а примећује и да је својствен сневаној логици:

„Говори нам се овде [у сну, у сновиђењима забележеним у тексту – М. Г.] језиком свемогућих преображавања. Све се овде преображава: као да се, одједном, све у свему препознаје, као да расцветана разноврсност препознаје себе у облом јединству у којем сазрева и из којег ће се поново расцветати. Преображава се све према нашој жељи и према нашем страху” (Ропа 1979b: 9).

Митски обликовано јединство свих ствари које сачињавају космос очитује се и у следећем наводу:

„Час задивљени, час застрашени, видимо како се укида смртоносна несразмера између нас и свеколиког свемира, очухински равнодушног према нама. Изједначујемо се са самим непрекидним свемирским стварањем. Владамо том звезданом чаролијом и у исти мах јој служимо” (Ропа 1979b: 9).

Сновидна књижевност укида диспропорцију између космоса и човека, у тој мери да се песничко стварање поистовећује са космогонијским, чиме се ониричка оптика готово сасвим приближава митској. Пишући о ониричким визијама, Попа је наслутио, као што су то психоаналитичари, а за њима и надреалисти открили, неколике темељне везе између сна и митског искуства. Самим тим, и овај преговор упућује на то да мит, и могућности имагинације и представљања које може да понуди поезији, нису били далеко од Попиног књижевног интересовања, па ни од његовог (ауто)поетичког фокуса.

2. 4. Утемељење митопоетике

Без обзира на то да ли је Попа мит, као облик мишљења и као регистар архетипских представа и структурних матрица, прихватио преко народне књижевности,²⁸⁵ елиотовски трагајући у традицијској грађи за стаменим и универзалним духовним и песничким вредностима, или га је надреалистичка потрага за изворним искуствима приближила митском мишљењу (при чему истичемо први траг, свесни да су оба, највероватније, деловала у синергији), јасно је, из његових аутопоетичких записа, песничког поклоњења Момчилу Настасијевићу и предговора двама антологијама, да је Попин песнички опус обликован и прихватањем одређених узуса митског мишљења.²⁸⁶ Од језичког памћења које сеже до

²⁸⁵ Октавио Паз је, обликујући у песми „Надпредговор” Попину поетску биографију, истакао неколико директних титулација, преко којих је нераскидива веза поезије српског песника са народном баштином изведена на нивоу готово биографске/фактичке датости: „На предговор / ти заслужујеш епску песму” (Пас 1998: 203); „Ти си бајка коју проповеда старица” (Пас 1998: 203).

²⁸⁶ Вишеструко је значајно упозорење Александре Попин: „чак и када препознамо конкретне сегменте одређеног мита, свакако да је реч о многострукој и вишезначној трансформацији, јер Васко Попа баштинећи најразличитије традицијске равни ствара један целовити и оригинални поетски космос” (Попин 2015: 11). Од

митске основице, преко космолошких матрица поистовећених са песничким стварањем, до чврсто засноване вере у хуманост доступну човеку у темљено десакрализованом свету која се достиже митским дограђивањем света и његовим уређењем, Попина поезија никада се сасвим не удаљава од митског мишљења, чиме мит постаје један од поузданих и темељних њених поетичких ослонаца.²⁸⁷

мањег је значаја коју митску причу, и из које митологије, Попа преузима као одређену наративну, понекад и структурну одредницу песме, циклуса, па чак и збирке песама, већ је од одсудне важности то што прихвата одређене узусе митског мишљења као формативне одреднице песничког света који обликује.

²⁸⁷ Уп. са: „Могло би се чак рећи да они [митови – М. Г.] чине један од најјачих подтекстуалних темеља на којима ова [Попина – М. Г.] поезија почива, било да је реч о словенском/српском миту, српској усменој књижевности и веровањима, неким фолклорним облицима, алхемији или, пак, о другим културама, попут грчке” (Попин 2015: 142).

В. и: „Мит за овог песника [Попу – М. Г.] јесте само једно од многих тематских интересовања, али и далеко више од тога. Мит је, и онда када није предмет песничке рефлексije, присутан у његовим стиховима” (Костадиновић 1998: 8).

3. Критичко-научна рецепција

Ако је о неком аспекту Попине поезије писано опширно, онда је то о његовом односу према традицији, најчешће од стране проучавалаца схваћеног попут „системског увођења елемената захваћених из традиције у модерни песнички текст” (Микић 1997: 122). У есејима и студијама посвећеним Попиној поезији, без обзира на тематску усмереност самог рада, опште је место указивање на Попин унеколико и елиотовски однос према традицији. Анализирајући ту поетичку линију Попине поезије, неколико тумача бавило се и односом његове поезије према митском наслеђу. Учестали су оквирно постављени ставови који се тичу присуства митског мишљења у његовом опусу, у тој мери да си постали готово манир, мада неколико аутора се подантније посвећује том проблему. Готово на нивоу конотације, најчешће у сумарним радовима о поетици Попине поезије или у кратким новинским чланцима, стабилна веза мита и Попине поезије је истакнута. Тако је Петар Џацић закључио да се „Тренутно, историјско и космичко меша [...] у Попиним стиховима” (Џацић 1991: 4), Ђорђе Вуковић указао на то да је Попа „песник космолошких погледа” (Вуковић 1991: 3),²⁸⁸ док је Гојко Тешић одредио Попу „Највећим митографом српског песништва овог века” (Тешић 1998: 236).²⁸⁹ Резимирајуће становиште понудио је и Јован Деретић, сумирајући исходишта Попине поетике, указавши на то да је његово дело „настало у споју сакралног и профаног, митског и историјског, архаичног и модерног, трагике и хумора” (Деретић 2007: 1171), позиционирајући митско мишљење у свеопште преплитање традицијских вредности и модерног осећања света и човека које одређује Попину поетику: „Премда своје слике испреда од митске грађе, његова битна одлика није урањање у митско, нестајање у архаичном, него, напротив, савладаност митског и архаичног и окренутост модерноме” (Деретић 2007: 1170). Радивоје Микић је Попу одредио песником „чији свет почива на снажном обједињавању једне визије света чија је основа искуство модерног доба са фолклорно-митолошком свешћу” (Микић 2008: 94), и упутио на то да је „све оно што је садржано у фолклорно-митолошкој сфери [...] контекст у коме треба тражити и семантичке координате Попиног песничког света” (Микић 1997: 140). Весна Цидилко је закључила како су „Врло раширене у Попиној поезији [...] и ’позајмице’ из митологије. Велики број мотива потиче из митолошке и паганске традиције Срба” (Цидилко 2008: 274, в. више у: Цидилко 2008: 274–279). Михајло Пантић се такође усмерио ка разумевању саодноса традицијских вредности и модерног сензибилитета, и према његовом мишљењу, Попа је „модернистички реформатор српског стиха, који је у минималистичким, језгреним сасудима својих песама сажео мудрост митског ковача речи и (с)твари” (Пантић 2002: 45), и који је „развијао нарочиту, космогонијску димензију певања, спуштајући се, косим тунелом језика у најдубљу тмину памћења, у прасвест мита, у освит првог људског јутра” (Пантић 2002: 45).

Дакле, преиспитујући однос Попине поезије према традицији, и, унутар њега постављен, однос према митском мишљењу, истакнут је као једно од чворишних места његове поетике. Та плодотворна поетичка тежња није промакла ни песничком назору, посебно оних који су и сами осетили песнички дуг према Попином делу. Тед Хјуз је записао да у Попином делу „има примитивне прекреативне атмосфере” (Хјуз 1971: 228), те да се српски песник, самеравајући садашњицу са свакидашњицом, указује као „Суптилни филозоф [...] и примитивни, гномски бајалац” (Хјуз 1971: 229). Пишући о Попиним стиховима, Чарлс Симић помиње „космичку и митску стратегију” (Симић 1991: 3) и „откривање митског потенцијала” (Симић 1991: 3). Према мишљењу америчког песника српског порекла, управо

²⁸⁸ В. и: „Поезију друге половине свога века увелико су одредили они који су, као Борхес, као Милош, као Паз, као Попа, пронели светом со својих земаља, митове, обичаје, културу својих покрајина, и то сјединили са својим космополитизмом” (Вуковић 1991: 3).

²⁸⁹ „Нема у српској поезији тако чудесног споја модернога духа са оним што је живо месо у традицији српске културе. И нема у нашој култури мислиоца који је на изразито модеран начин ишчитао традицију/баштину којој је припадао” (Тешић 1998: 236).

је мит можда и најзначајнији оквир традиције којем се Попа обраћа: „Архетипске форме које се помалају он употребљава у спознајне сврхе. Попа медитира о миту. Он разговара са њим, а овај му одговара” (Симић 1991: 3).²⁹⁰

Утемељење Попине поетике у митско мишљење је, дакле, у српској књижевној историји, јасно конотирано, али почесто не и децидно и аналитички тумачено. Књижевни историчари најчешће не посвећују пуно редова тој тематици, ван већ поменуте, готово обавезне конотације, усмерујући своју аналитичку намеру ка другим проблемским местима. Често и сама проблематика Попиног односа према митском наслеђу не добија довољно простора и у радовима који циљају на одређену синтетичку представу Попине поетике. Ипак, неколико вредних тумача је указало на значајне поетичке постулате и песничке механизме који не само да осветљавају просијавања митског мишљења из Попиног поетског опуса, него пружају простора и за далекосежније увиде. Такође, многи текстови посвећени месту и улози мита при конституисању Попине Поетике нису концентрисани на прве две његове збирке, већ се баве митским контекстом, пре свега, *Споредног неба*, *Усправне земље* и, посебно, *Вучје соли*, (ређе, *Живог меса*). Због тога се, на овом месту, ослањамо само на ауторе који нам могу осветлити утемељење митске призме Попине песничке поетике, које се обликовало у *Кори* и *Непочин-пољу*.²⁹¹

Радивоје Микић, који се Попиној поезији враћао више пута, у сумарном и опширном тексту посвећеној његовој песничкој поетици, („Текст иза текста: увод у читање Васка Попе”), указао је на одсудни значај митског мишљења за конституисање његове поетике:

„А кад год се поезија Васка Попе посматра као целина, [...], у први план мора да се постави чињеница да постоји једна константа – мање или више изражена митолошка подлога као основа његовог певања, једнако као што се не сме изгубити из вида чињеница да се он ка миту кретао на два начина, с тим што се и један и други заснивају на једном прожимајућем елементу – фолклорно-митолошкој сфери српске културе. Идући једним од тих путева, Васко Попа је настојао да, после описивања стварних и имагинарних ’предела’ и прављења ’спискова’ постојећих или маштенских ствари и предмета, гради причу о ’споредном небу’ и ’малој кутији’, да се, другим речима, постави у позицију митотворца, док је, идући оним другим путем, путем о коме превасходно сведоче књиге *Усправна земља*, *Вучја со* и *Живо месо*, он настојао да елементе српске митологије, чврсто повезане са старом српском култом, претвори у врло сложени подтекст својих песама и песничких циклуса” (Микић 2020: 67–68)

Вешто је изнађено Микићево одређење према којем је Васко Попа „песник иза чијег текста провирује један други, много старији текст” (Микић 2020: 79). Тај паратекст је свакако мит, без озира да ли он *провирује* преобликован у другим традицијским оквирима, попут средњовековног или фолклорног, или се указује у свом дубљем, наслућеном и

²⁹⁰ Уп. са: „Ово је епоха митографа. Столеће Кафке, Борхеса, Мишоа, надреалиста и толиких других сличног одређења. Такво нешто не памти се још од времена антике. Чак и Паунд припада том друштву. Васко Попа такође. Он је последњи међу великим оригиналним песницима” (Симић 1991: 3). Амерички песник српског порекла није пропустио да примети ни то да мит фигурира као најдревнија традицијска основица Попиног опуса: „У загонци свет истински постаје *Mythos*, постаје место корена. Попина поезија је помни напор да се разоткрије то *тло*, да се открију његове законитости и испуне његове најдубље намене” (Симић 1991: 3).

²⁹¹ Уп. са: „Цела је књига ’Кора’ непочин-поље на коме се човек понео са змајем и рве се летњи дан до подне, у борби непрестаној да буде што бити не може” (Мишић 1953: 546). Зоран Мишић је први искористио конструкцију *непочин-поље*, коју је Попа преузео из једне народне загонетке из *Српског рјечника* објављеног 1952. године, да означи целокупни његов песнички универзум, и то одређење је потом општеприхваћено од стране других проучавалаца. Цитирано према тексту из 1953. године, „Поезија Васка Попе” (Мишић 1953: 546–557), чији је други део прештампан у *Критици песничког искуства*, и насловљен „Поезија опседнутих ведрина” (в. Мишић 1976: 70–78). Одлучили смо се да на местима где дајемо оне ставове из Мишићевог текста који припадају коначној верзији, објављеној 1976. године, цитирамо управо ту верзију текста, док она места која су изостављена, доносимо према верзији текста из 1953. године.

рекреираном семантичком сјају.²⁹² Микићев текст је индикативан и у том смислу да утицај мита на стварање Попине поезије детектује првенствено у луку од *Споредног неба* до циклуса „Мала кутија”, изузимајући, унеколико и оправдано, *Кућу насред друма* и, посебно, *Рез*. Без обзира на то што се, према Микићу, у Попиним песничким збиркама, почев од *Споредног неба*, мит указује централним или једним од централних паратекстуалних образаца, ипак су *Кора* и *Непочин-поље* збирке у којима су опробане могућности митопејског певања, и у њима се налазе темељити обрасци митских структурних и симболичких поставки које ће Попа користити у наследујућим збиркама поезије.

Анализа митских мотива у Попиној поезији Драгана Хамовића, (в. више у: Хамовић 2016б: 221–228), ослоњена је на Јунгово разумевање архетипа, којим се потцртава значај колективних искустава, (али и индивидуалних, стваралачких која постају еталон за испољавање колективне свести), у пројектованом временском развоју – архетип стога није само део колективне уобразиље која припада прошлости, већ и садашњости, као и будућности. Самим тим, и Попино песничко ураћање у архетипске митске слике је усмерено ка разумевању не само прошлости, него садашњости, а пре свега, свакидашњости.²⁹³ Хамовић прати линију митског, и како га каткад назива, *митургијског* искуства од најранијих песничких Попиних урадака, све до *Реза*, уверен да распон искустава којих се Попа дотиче, од, условно речено, индивидуалних, љубавних, егзистенцијалних, па и оних поближе одређених, попут зебње или хумора као вида реакције на угроженост од стране света, па све до националних, митских и историјских представа – да су та искуства, промерена кроз архетипску сталност, митску језичку визуру новооткривености, или поновне откривености, гаранте за једну оправдану онтологију песничког стварања, односно, да су гаранте и естетске вредности и етичке постојаности опеваних искустава.

Александра Попин се фокусира на флукутирајући однос мита и историје, покушавајући да стабилно одреди порекло одређених тематских и митских елемената Попине поезије: „не може [се – М. Г.] хируршки прецизно одредити када престаје историја, а почиње мит и обрнуто” (Попин 2015: 10).²⁹⁴ Готово исто се може тврдити и за друге традицијске канале, односно, често се не може лако утврдити шта је потекло из мита, а шта из народне или средњовековне традиције, шта је алхемијски или какав други, а шта митски симбол: „можда би најисправније било рећи да Попа и када полази од конкретног историјског податка, он му најчешће послужи као основица за надоградњу митопоетски конструисане слике” (Попин 2015: 11). Овако постављени односи упућују свакако и ка ширем контексту, према којем су у овој студији и постављени нивои вредности преузимања из митског предтекста – од мотивских и тематских, вишеструко су значајнији структурни и дијалектички, односно идејни обрасци митског мишљења, те стога само порекло митских слика и представа у Попиној поезији је мање значајно од њихове присутности и учинковитости унутар поетског грађења света и односа у њему.

На оквиру односа митског и песничког искуства у Попиној поезији указано је и у есеју „Волшебна ковачница” Мухарема Первића. Представивши значај митске синкретичности за конституисање Попине митопејске оптике, као и стабилне космолошке

²⁹² Уп. са: „Прошлост сваке културе је најпре сачувана у митологији и то је основни разлог да Попа толико пажње посвети фолклорно-митолошком слоју српске културе” (Микић 2020: 79).

²⁹³ Станислав Винавер је, пишући сажето о Попиној првој збирци песама, а посебице замишљен над упоредбом Ракићеве „Јефимије” и Попине „Манасије”, забележио далекосежни закључак поводом вредности архетипских представа у поезији свих времена, који осветљава и природу архетипских учинаних представа у Попиним раним песмама: „Од таквих симбола и митова остварено је оно што Јунг назива дубином наше предачке подсвести. Шта значи мит Прометеја, мит Јелене, мит Ахила, за Грке? То су симболи који дају муњевито објашњење искрелим проблемима. То је тајна ризница наших упоређења, то је наш душевни речник” (Винавер: 1953: 3).

²⁹⁴ Уп. са: „Симболика Попине поезије посредује између два света међу којима је и настала: митолошког и историјског, човековог и космичког” (Первић 1991: 360).

димензије његовог песништва, Первић је образложио готово дијалектику Попиног песничког односа према миту:

„Попа не преузима готове жанровске обрасце, ситуације, приче. Као однос према свету митолошко мишљење је у његовој поезији историзовано што значи да његова песничка свест, отворена према митолошком моделу, није у овоме зазидана. Иако елементи митолошког садржани у паганској и хришћанској старини, у народним умотворинама и списима раног средњовековља утичу на Попину песничку градњу, митолошко је у његовој поезији превасходно дубока позадина која утиче, али не оптерећује његову песничку форму. Митско за Попу није сасушена схема ни матрица у коју се убацује нови 'сирови материјал'; фантазми и симболи које Попа преузима из паганског и хришћанског наслеђа најмање су озваничени и канонизовани. Реч је о сликама и представама, продуктима и наносима иагинације, о сликама које су прекорачиле време настајања благодарећи у извесној мери неопредељеној али ипак у бити усмереној енергији потенцијалних значења, моћи сугестије и упућивања. [...] У митском, према томе, Попу пре свега занимају структура, разина и учинци *Имагинативног*, као дубинске покретачке снаге у којој су пресудна управо одступања од уобичајеног и нормативног” (Первић 1991: 360–361)

За анализу подузету овом студијом од значаја је уверење да је Попу привлачила логика митског мишљења више него његова мотивика или сликовност, будући да су Попине песничке слике почесто митске не зато што су преузете из мита директно, већ зато што се каткад повинују логици митског мишљења призваног у Попину поезију, а каткад је у потпуности разобличавају. Присуство структурних матрица митова, попут космогонијског, један је од назначајнијих интегративних фактора Попине поетике, који условљава активацију митског мишљења и при разумевању употребе језика, и при организовању песничког света, и при одабиру хуманистичке основице ове поезије. Свакако се та митска призма огледа и у мотивима и темама Попине поезије, али су и они унеколико условљени самом логиком митског мишљења призваном у модерни поетски текст.

Первић је указао и на то да се тек у плодотворном прожимању митског мишљења и модерног сензибилитета указује поетичко језгро Попине поезије, у виду „разумевања историје и човековог присуства у свету” (Первић 1991: 354). Самим тим, Первић је у Попиној поезији пронашао ону поетичку жицу коју смо истакли интегративном за саму поетику послератног модернизма – саобразност људског искуства на временској скали и његова постојаност у прошлости, потврђеност у садањости и прожетост ка будућности:

„Симболику словенске митологије и српског народног твораства, Васко Попа је увео у хоризонт модерне духовности и сензибилитета, не прекидајући, при том, посве везе са првобитном матрицом. Значења на која у контексту Попине поезије ови симболи упућују не припадају прошлости већ нашем времену; у новом песничком кључу, у дијалогу са нашим веком, древни али живи симболи успостављају нове везе, покрећу нова питања, сугерирају друга значења, буде другачије наде и стрепње” (Первић 1991: 363).

Трагање за универзалношћу човековог искуства, потврђеног и у митској дубини и у напору модерног субјекта, постаје и етички орјентир и песнички залог Попине поезије која управо зато што почива на поетичком принципу самеравања митске и песничке равни „оставља утисак утемељености у времену и искуству времена” (Первић 1991: 351).²⁹⁵

²⁹⁵ В. и: „Васка Попу маме и изазивају неопходна древност, почело, првобитност, родоначелство, паганска старина. Нема сумње да овог песника занима оно 'што је претходило и што се давно догађало', али не зато што се догађало и што је претходило, већ што није престало да се догађа и што је израз трајућег напора да се уобличи песнички начин постојања и мишљења. Не занимају га *мисли* и *приче* које нестају или губе смисао

4. Мит и језик

Више пута смо указали на значај Попиног приступа језику преко којег досеже до митског памћења, као и на она места у аутопоетичким текстовима на којима се и сам песник унеколико дотакао те проблематике. Рано је тај однос примећен – Миодраг Павловић је 1958. године указао како је Попина песничка уобразиља везана за митско мишљење и његове обрасце, и условљена специфичном употребом језика: „Песма која хоће да буде предмет равноправан природном, мора бити казана језиком који звучи као прадавни стваралачки хаос језика, и као прва семантичка сазвежђа из њега рођена” (Павловић 1958: 176). Новица Петковић је такође указао на ту релацију, забележивши да би језик којим се Попа у својим песмама користи „требало да учврсти везу између човека и света. Језик је веза међу човеком и светом, и ако је та веза ништавна, како ће човек моћи да се одржи. Попа се, опет, сетио предачког језика” (Petković 1968: 141). Сасвим блиско томе је и разумевање Сретена Марића, који је сматрао да Попа „зна да у човековом језику треба тражити његову унутрашњу структуру, да је реч отелотворење његовог бића” (Марић 2010: 45). Одредивши простор Попине поезије као „радикално десакрализован космос” (Лалић: 1997: 121), и Иван В. Лалић је процес поновног сакрализовања света довео у директну везу са језичким исказивањем:

„А кључ за све, или расковник, садржан је у језику. Поистовећивање песника са објектом песме значи и његово поистовећивање са језиком – што значи, или подразумева, и неограничено поверење у стваралачку моћ речи. Претња и зло могу да се убицирају, а затим и кроте посредством речи; при том Попа, у том правцу и смислу, врши и својеврсну поетску обнову једне прастаре магијске функције језика...” (Лалић 1997: 123).

Најделатније су се овим проблемом Попине поезике бавили Новица Петковић и Драган Хамовић, обојица упућени на семиотичку анализу односа мита и језика, коју је првопоменути књижевни историчар и превео, подузету од стране Јурија Лотмана и Бориса Успенског. Совјетски семиотичари су указали на то да се митска употреба језика исцрпљује кроз стварање изоморфних веза између два појма, којим се појмови трансформишу у процесу који отпочиње препознавањем и поистовећивањем, а окончава именованом. Тај тип односа између појмова називају *митолошким*, будући да, према тој поставци, сви појмови припадају монолитној језичкој употреби и уграђују се у оквире истоветно монолитно замишљеног света.²⁹⁶ Успенски и Лотман истичу да свет, посматран из перспективе митске свести „треба

заједно са потребом која их је створила, али га заокупљају и најмањи примери оне духовности која људско постојање одражава изнад голе нужности, мисао-плетисанка, приче градитеља чардака ни на небу ни на земљи” (Первић 1991: 351).

²⁹⁶ Полазећи од лингвистичке анализе реченица „Свет је материја” и „Свет је коњ”, Лотман и Успенски закључују да ова одређења припадају различитим „нивоима логичког описа” (Lotman, Uspenski 1979: 362). Прво одређење се заснива на метајезику и метаопису, односно, на „језику описивања” (Lotman, Uspenski 1979: 362), а друго на „језику-објекту” (Lotman, Uspenski 1979: 362) будући да се језичко-логичка операција усмерава на сам предмет, односно, „праслику предмета” (Lotman, Uspenski 1979: 362). Уп. са: „У првом је случају суштствено начелно одсуство изоморфизма између света који се описује и система описивања; у другом је случају, напротив, суштствено начело признавање таквог изоморфизма” (Lotman, Uspenski 1979: 362). Први тип описа називају *дескриптивним* или *немитолошким*, а други *митолошким*. Разлика је у томе што први тип описа упућује на метајезик описивања где нема никаквог замисливог значења ван тог облика описивања, а други на метатекст, у којем описивани објекти припадају истом језику, па чак и истом типу имагинације. Први тип описа је означен као превођење (са другог језика, односно, метајезика), а други као препознавање или поистовећивање будући да се „предмети тога света описују се помоћу *истог таквог света*, на исто такав начин” (Lotman, Uspenski 1979: 362). Самим тим, у миту, односно, *митолошким* текстовима, остварује се се *језичка трансформација* објекта. Упрошћено речено, у првом смислу знаци се приписују, а у другом препознају,

да изгледа као да је сачињен из објеката” (Lotman, Uspenski 1979: 364) – и ти објекти су *истог ранга* (пошто не постоји логичка хијерархија у митолошкој свести, онаква какву човек рационалистичке или просветитељске парадигме очекивао или могао да појми). Језички објекти су нерашчлањиви на обележја (јер је сваки појам у митолошкој свести интегрална целина), и једнократни су, односно јединствени и једнообразни (в. Lotman, Uspenski 1979: 364).²⁹⁷ Према томе, и сам свет је јединствен и монолитан, и дељив тек на објекте који су препознати у њему, и који су сами недељиви. Делови света су хијерархизовани на семантичком плану и не само да су обележја која карактеришу целину, односно свет, него се са њим и поистовећени.

Совјетски семиотичари указују и на то да митолошку свест одређује *поистовећивање* односно *именовање*, и тиме упућују на суштаствену везу између мита и властитог имена:

„[...] ако реченица *Иван је човек* не припада митолошкој свести, онда један од могућих резултата њене митологизације може да буде, на пример, реченица *Иван је Човек* – и то у оној мери у којој ће реч *човек* у последњој реченици представљати властито име које одговара персонификацији објекта и у којој се не може свести на ’човечност’ (или уопште нека обележја ’*homo sapiens*’)” (Lotman, Uspenski 1979: 364).

Дакле, у архајској свести не постоји изражена диференцијација обележја једног појма из замишљеног скупа блиских појмова при именовану – сваки појам је јединствен и непоновљив. То доводи и до ситуације да су при оваквом језичком исказивању истоимени објекти или појмови суштински потпуно различити. Ако се вратимо на модел понуђених реченица, појам се поистовећује са другим појмом, и не остварује се у виду метајезичке могућности којом би било указано да је Иван члан врсте.²⁹⁸ Реченица тврди да је Иван исто што и човек, а та два појма, јединствена и непоновљива, поистовећена су језичким чином, постају нови појам који је такође јединствен у оквиру такве митске пројекције. Исто се догађа и у реченици „Свет је коњ”. Тим односом поистовећивања изражава се „номинациони карактер митског света” (Lotman, Uspenski 1979: 365), а „’именовање’ безимених ствари [...] се истовремено гледа као и на акт творења” (Lotman, Uspenski 1979: 365).

Дакле, именованем појма, он се одређује као непоновљиви део света.²⁹⁹ Самим тим, уплив митског у преобликовање језичке основице се не исцрпљује не само у именовану, већ условљава и изоморфност појмова, својствену митском мишљењу које омогућује условавање процеса именовања, што, и на нивоу именовања, и на нивоу митске логике, води до процеса стварања, или, тачније поостварања. Стварање путем именовања је чин који из

именују. Свест која доводи до трансформације објекта у језику је „Свест која генерише митолошке описе” (Lotman, Uspenski 1979: 62).

²⁹⁷ В. и: „Митолошки свет је на парадоксалан начин свет са једним рангом у смислу логичке хијерархије, али је зато у највећој мери хијерархичан на семантичко-вредносном плану; нерашчлањив је на обележја, али је при томе у изузетном степену рашчлањив на делове (саставне вештаствене комаде); и на крају, сама њихова једнократност не смета митолошкој свести да предмете који су, са становишта немитолошког мишљења, сасвим различити третира – на начин који је за нас чудан – *као један предмет* (Lotman, Uspenski 1979: 364).

²⁹⁸ Уп. са: „Може се рећи да се *опште значење властитог имена у његовој крајњој апстракцији своди на мит*. Управо у сфери властитих имена долази до оног поистовећивања речи и денотата које је толико карактеристично за митолошка схватања” (Lotman, Uspenski 1979: 366). Према анализи совјетских семиотичара, сам чин именовања обликован је узусима миштног мишљења: „мит и име су непосредно повезани по својој природи. Они су у извесном смислу узајамно одредљиви, једно се своди на друго: мит је персоналан (*nominacion*), име је митолошко” (Lotman, Uspenski 1979: 366).

²⁹⁹ Именоване се указује као својеврсно побројавање појавности света, односно, начин да се предметност света таксономијски уреди и напише: „Испуњеност митолошког простора властитим именима даје његовим унутарњим објектима коначан, бројљив карактер, а њему самоме – обележја ограничености. У том смислу је митолошки простор увек мален и затворен, мада се при томе у самоме миту може да ради о космичким размерама” (Lotman, Uspenski 1979: 368).

многоликости простора именовањем заправо постварује тај појам у свети човековој – сваким чином именовања, ивентар света се пописује јединственим појмовима, и сваки од тих чинова је један минимални аспект космогоније, умањена њена итерација.³⁰⁰ Именовање појма је заправо учествовање у стварању света, и отимању његове предметности из стања хаоса у жељени систем, који ипак подразумева ред. Именовање подразумева и удвајање појмова у јединствену целину, како у оквиру новооткривене јединствене репрезентације, тако и на нивоу предметне фигуралности. Не од мањег значаја је и став да се нешто од ове митско-језичке оптике може обновити у поезији.³⁰¹

Процес именовања, дакле, омогућава два значајна процеса која можемо препознати и у Попиној митопејској уобразиљи карактеристичној за прве две његове збирке поезије (као и за оне наслеђујуће, али не у истом интензитету). Први је да се именовањем постиже чин *творења*, а заправо стварања појма, и, на широј скали, учествује се у измени света, односно доградњи космоса, чиме је основна тежња мита, а она је космогонијска, пренета на ниво језика. Други значајан механизам је омогућен првим – системом именовања који није конотативан, већ стваралачки, омогућена је свеопшта изоморфност света и појмова који се у њему налазе. То ће у Попиној митопејској разради довести до низа најчешће телесних, али и других појмовно-језичких изоморфизама, од којих су најзначајнији они са космолошким одликама, као и низа персонификованих и антропоморфизованих појмова, који учествују у егзистенцијалном понору Попиног песничког света – сажетог у језгровитој слици *непочин-поља*, преузетој из народне загонетке.³⁰²

Новица Петковић је представио концепт према којем је Попино кретање до митског искуства обликовано кроз специфичну употребу језика у раним збиркама, у којима је низ песничких слика које поседују одсјај митског искуства „не подразумева из мита доспеле представе. Јер су оне, једноставно, настале у новој употреби језика, коју је донела модерна лирика” (Петковић 1999: 193). Петковић не спори митску димензију Попиних песничких слика, заправо указује на то да оне нису преузете из митова, већ обликоване митским мишљењем, тачније, језиком који је пратио намете митског мишљења:

„Па ипак се оно што је за Попину поезију било пресудно десило на тачки где су се његове песничке слике приближиле и спојиле са митским. Али митске слике у

³⁰⁰ Уп. са: „мит је ритмичко понављање, с благим варијантама, једног стварања. Више него што приповиједа, као што чини повијест, улога мита јест да понавља” (Durand 1991: 305).

³⁰¹ Лотман и Успенски указују да постоје процеси превођења митског језика и свести, који се у изворном смислу не могу исказати, у различите метајезике, попут књижевног. При том, дешава се само симулација представе о митској свести, покушај рекреирања који никада не може у потпуности да захвати извор коме је упућен. У том рекреирању митолошке у оквиру немитолошке свести, препознати елементи мита, или представе у њима, организовани су према наметима немитолошке свести, чак и у поетском тексту. Уп. са: „Пошто митолошки текст у условима немитолошке свести [...] порађа немитолошке конструкције, тежња ка митологизму може да се оствари у супротно усмереноме процесу: у реализацији метафоре, њеном буквалном схватању (које уништава метафоричност текста). Такав је поступак карактеристичан за надреалистичку уметност. У резултату се добија имитација мита изван митолошке свести” (Lotman, Uspenski 1979: 374). Процес митског именовања је пре свега дослован, и суспендује сваку могућност пренесеног значења, метафорике или било какве тропике, барем у почетној постојаности таквог модела односа. Совјетски семиотичари закључују да је „немогућа поезија на митолошком стадију” (Lotman, Uspenski 1979: 379). Међутим, повлачење митског мишљења као и развој уметничког исказивања прате многи процеси, а један од њих је развој метафорике, која, нија могућа у митском језику (јер однос метафоре није неопходан при именовању и присвајању, односно, нема метафоричку већ дословну вредност), чиме се ствара еластичност језика за могућност митопејског израза, и одређених његових логичких структура. Лотман и Успенски указују да је поетски језик наследник митског, у генетичком смислу путем односа према језику и представљању света (односно, именовању, *постварању* и обликовању сегмената света).

³⁰² Уп. са: Попин песнички свет је „митски или антропоморфизовани свет у којем предмети или животиње – ређе људи, па и они митологизовани – понашају на необичан, бизаран, апсурдан начин. Па ипак, све то има неки узнемирујући, трагикомичан смисао, који се налази негде између језе и смеха. Оваква је попина сценографија: на позадини позајмљеној из бајки, антропоморфизоване животиње, ствари или чудовишта изводе надреалистичке лудорије у којима аудиторијум – сви ми – може себе да упозна” (Сајмон 1998: 220).

овом случају нису, бар у почетку, долазиле непосредно из ма које митологије, него посредством језика: из наслојених слика које он памти и које кроз фразеологију и фолклор уназад сежу до митске основице” (Петковић 1999: 194).³⁰³

Наведени Петковићев став је од одсудне важности за разумевање поетичких исходишта Попине поезије. Ипак, у раним збиркама, Попа је користио и одређене структурне моделе митског мишљења, посебно космогонијски модел којег је унеколико и деконструисао, о чему ћемо детаљно писати у једном од следећих сегмената студије. Такође се, као што је Александра Попин и приметила, на одређеним местима, а посебно у циклусу „Очи Сутјеске”, објављеном 1956. године у првом издању *Непочин-поља*, није либио да користи „пунокрвне” митске представе при конструисању песничких слика (в. више у: Попин 2015: 29–30). Ипак, Попино усмерење ка језичким наслагама пронађеним понирањем до митских дубинских наноса, чини основицу његовог митопејског говора, посебно у *Кори*, и, унеколико, уз учешће и космогонијских модела, и у *Непочин-пољу*.³⁰⁴ У том поступку, Петковић је увидео књижевноисторијску паралелу, на коју је и сам Попа претходно назначио: „И као што је Настасијевић досезао врло дубоко, и Попа идући за језиком допире до веома старих слојева у културном памћењу” (Петковић 1999: 194).³⁰⁵

Такође ослоњен на ставове Лотмана и Успенског попут Новице Петковића, Драган Хамовић, тумачећи поетику Попине поезије у светлу „повратка митотворној ситуацији” (Хамовић 2016б: 225), указује на то да је Попино приближавање митској имагинацији, иницирано кретањем кроз предање и дубину језика, пре свега, јунговским речником казано, ка дубини колективне уобразиље, ка позицији из које проговара колективна младост човечанства, детињство човековог памћења које памти суштински значајна икуства која су човека и обликовала човеком. Са друге стране, на трагу Гадамера, Хамовић закључује да је „Песнички повратак митском само [...] део ширег кретања почетог побуном романтизма против ’просветитељских предрасуда’” (Хамовић 2016б: 225). Попин третман језика је, према Хамовићу, управо оно што омогућава митску визуру, преко поступака именовања, исказивања, укидања пренесеног значења и урањања у дословно:

³⁰³ Петковић указује на то да се „Испод савременога, релативно уравнотеженога језичког комуникационог система, налазе [...] огромне наслаге тропа и у њима похрањених симболичких и митских слика” (Петковић 2007: 136), те да при сусрету са Попиним песничким језиком „морамо ослушкивати његово сликовно, симболичко и митско било” (Петковић 2007: 136). Уп. са: „Попин поетски речник састављен је по критерију старине, од речи чуварица података из времена кад су оне говориле својим правим језиком, кад их је водило осећање непосредног присуства призване силе, кад је између речи и појава постојало мало растојање или га није ни било” (Диздаревић Крњевић 2002: 15–16).

³⁰⁴ На то је указао и Борислав Радовић у краткој белешци – есеју „Уз поезију Васка Попе” (Радовић 2017: 5–9), понудивши још једно стабилно тумачење према којем је Попа до митске слике света дошао преко фолклорне баштине, а превходно употребе језика народне књижевности у који је дубоко укореењена митска слика света: „Којег језика, упитало би се. Онога који именује биљке и животиње, камен и воду, небеса и подземље; који испреда космогоније и теогоније, чара и гонета, сриче историју и предказује будућност: језик врачава, алхемичара, пастира, астролога, ратара, комедијаша, летописца, новинара, рођака, суседа, пролазника; језика који телали и кријумчари, премошћује, прећуткује, таји, одаје и износи на видело најчешће далеко више од онога што је послужило као повод исказа. За Васка, то је пре свега говор наше усмене народне књижевности. Не као узор који би се подупирао неком поетиком или естетиком, него као скуп узорака у којима се огледа целокупан рад језика: где се може пратити оно бесконачно гранање, започето од памтивека, којем сваки израз тежи у оквиру својих семантема, способан да пружи изданак с новим конкретним значењем” (Радовић 2017: 6–7).

³⁰⁵ Уп. са: Попа „не тежи да дезинтегрира главни инструмент људског споразумевања, већ да га само окрепи, оно што је у извесном погледу био циљ и Момчила Настасијевића. И за Настасијевића и за Попу, песнике које раздвајају две деценије узбудљиве историје, став према језику је, у ствари, исто што и став према самој поезији. свесни да се у поезији никаква битнија промена и иновација не може извршити без претходног личног обрачуна са основним језичким изворима и вредностима, обојица су се окренули према језику, који као подземна река напаја све поре живе традиције” (Ostojić 1962: 339).

„Стижемо до основних ознака митолошког описа ’у немитолошкој свести’’: *поистовећења* с именованим предметом. Подражава се првотна ситуација именовања, укида преносно значење. Речи дословно дејствују, стварају. И лепше су него свет. Загонетка је без одгонетке, питању нема одговора, јер нема ваљаног превођења на језик другачији. На снази остаје тајна, или макар игра затајивања [...] Попа није хтео да објашњава песме језиком непотпунијим од оног до којег је допро ’бдењем и ћутањем’. Песма говори и схвата се дословно. Песма је једини целовити одговор на прећутно, сушто питање” (Хамовић 2016б: 226–227).

Дакле, ако је митска (језичка) визура управо иницирана потребом да се појмови угледају, односно, *поостваре*, првим (првотним) очима (да се виде дословно, односно, у оном светлу у којем би их човек мита гледао и именовао), или да се виде по први пут новим очима, новопронађеним видом, онда готово целокупно Попино песничко исказивање одређује присуство таквог *митотворног* погледа, интензивног на многим местима Попине поезије, стишаног на другим.³⁰⁶ У контексту прве две збирке, довољно је поменути „Пределе”, „Списак”, „Игре” или „Белутак” да се на такву употребу језика укаже, будући да су поменуте скупине песама, односно, циклуси испуњени именовањима појмова, бића, односа и ситуација. Митска визура Попине поезије је одређена поетичком потребом да се појмови, појаве, бића, предмети виде првим/новим очима, да се опишу у новопронађеном светлу, да се тако укаже на њихове непатворене, суштинске квалитете. Процес митског именовања, каквог су га представили Лотман и Успенски, унелико се и у Попиној поезији појављује као интегративни поетички фактор једне хуманистичке и етичке идеје – покушаја да се свет обликује визуром која памти исконску праслику предмета, његову појавну и појмовну нутрину, не би ли се у таквом свету, насупрот угрожавајућих механизма савременог метежа, назначиле ознаке новопронађеног света, новим очима откривеног, и древним очима поново спознатог, те да се, коначно, у оквирима таквог света пронађу они модели егзистенције који дозвољавају достојно постојање човека њему. Етичка подлога Попине поезије, покушај уређења хаоса у ред/космос, тиме је подржана и аутопоетичким програмом, и песничком употребом језика.

Са *митотворном* употребом језика Попа, (или *маг језика*, како га је Стеван Раичковић, који није био склон ласкању и претеривањима, у једном свом сећању назвао – в. Раичковић 1997: 19) највише је експериментисао у прве две збирке, да би тај поступак врхунио у *Споредном небу*. Међутим, са појавом те збирке, Попа се концентрише ка, условно речено, песничком митотворству, стварању ширих наратива заснованих на космогоничким матрицама, већ најављеним у циклусима „Кост кости” и „Белутак”. Такво наративно обликовање које прати структурне узусе мита, понекад их, најчешће због дисонанце модерног сензибилитета и архајске монолитности, и изневеривши, започиње у *Споредном небу*, поновиће се, у мањем обиму, због усмерења на историјско искуство, у *Усправној земљи*, и, у пуној мери митске конструкције, у *Вучјој соли*.³⁰⁷ У збиркама које су након тога дошле, Попа се унеколико дистанцирао од структурних и наративних митских модела, одговарајући на нове песничке изазове и опсесије, никада сасвим не укидајући могућност, каткад утишаног, каткад и сасвим скрајнутог, митопејског песничког говора.³⁰⁸

³⁰⁶ Уп. са: „Попа је трагао за коренима мита у извесним колоквијалним обртима фраза и потражио их је у усменој књижевности. [...] Задатак поезије је да памти архетипове, да поново открива симболе, да проналази законе њиховог преображаја, не изучавањем митологије или речника симбола, већ слушајући, као да је то први пут, језик који допире из наших уста” (Симић 2006: 4). В. и: „Које су речи користили наши преци? Постоје кључне речи, верује он [Попа – М. Г.], речи које отварају светове, речи које су већ песма” (Симић 2006: 4).

³⁰⁷ Уп. са: „у првим књигама поезије песник у митско прониче углавном путем језичког слоја, готово инстинктивно (свакако не у потпуности), да би се касније, током поетског сазревања окренуо конкретно формулисаним реконструкцијама појединачних митова” (Попин 2015: 11).

³⁰⁸ Указујемо, на овом месту, на једну линију истраживања Попине поетике која у загонеткама и играма препознаје елементе митских обреда. Новица Петковић ослањен на анализу једноставних књижевних облика Андреа Жола, и његово разумевање спреге мита и загонетке, указује на одблеске ритуалних радњи забележене у

5. Аналогија космоса и тела/бића

У есеју „Од камена до света (О поезији Васка Попе)”, написаном 1958. године, Миодраг Павловић, посматрајући прве две Попине збирке песама, извео је, подсећајући се и Касирерових промишљања о митском разумевању просторних одредница, један значајан став за разумевање поезије коју анализира:

„Његова [Попина – М. Г.] имагинација подједнако је способна да се служи градом и пољем, биљем и машином, симболима и намештајем, небом и земљом; али тамо где срж треба да буде казана, где крв сама узима реч, где су чворне истине на виделу, метафоре ће увек бити из једног арсенала, моћ стварања слика обратиће се једном једином извору: људском телу” (Павловић 1958: 176–177).³⁰⁹

Касирерова теза према којој је људско тело први замишљени облик космоса, односно и целокупности и појединачности спољашњег света условљава „јединство микрокосмоса и макрокосмоса схваћено у том смислу да није толико човек саздан од делова света, колико је свет саздан од делова човека” (Kasirer 1985b: 99). Оваква пројекција односа условљена је свеобухватном синкретичком представљачком потребом човека одређеног митским мишљењем – да свет и себе у њему, као и све што чини тај свет у коме се обрео, што је ништа мање од обриса космоса, разуме као облик јединствене, монолитне целине, условљене повезаношћу и усклађеношћу њених делова. Самим тим, почетна одређења којима је човек самеравао простор, димензије, правац или локацију се „обично узимају из опажања властитог тела: човеково тело и његови удови су односни систем на који се непосредно преносе сва остала просторна разликовања” (Kasirer 1985b: 98).³¹⁰ У том смислу, тело/биће и свет/космос, као инициране и основне представе микро и макрокосмичких релација, представљају унеколико и граничне вредности структурног одређења универзума, његову првотну структурну апорију.

језичком памћењу кратких форми народне књижевности, које је Попа уграђивао у своју поезију, будући усмерен ка „доњим, запретаним старим преставама и значењима” (Петковић 1999: 200, ввише у: Петковић 1999: 199–200). Александра Попин је ову нит анализе додатно развила, тумачећи загонетке у којима види „рудименте иницијацијских обреда” (Попин 2015: 35) као облик игре: „Попа у својим стиховима које можемо означити као загонетке понире у митски начин мишљења, и то у онај слој у коме је човек још увек неодвојиви део природе” (Попин 2015: 43). Попин је такође тумачила циклус „Игре” из *Непочин-поља*, ослоњена на разумевање игре као одблеска иницијацијских чинова, при чему се игре доводе у везу са: „иницијацијским ритуалима, у којима управо такав начин ’растављања’ и његово успешно ’преживљавање’ представљају победу, тј. доказ спремности преузимања водеће улоге у друштву” (Попин 2015: 55). Уп. са: „Игру, коју смо посматрали са гледишта етнологa и фолклориста, пронашли смо у Попиним првим двама књигама поезије, с тим што се у *Кори* она јавља као *игра духа*, а у *Непочин-пољу* у облику *забавних и витешких* игара. Попа није посезао за овим видом стваралаштва да би показао да је човек у једнојод својих димензија *homo ludens*, него је опет проникнуо у митску димензију када су игре заправо биле одсјај иницијацијских обреда, односно извесни вид припрема за живот” (Попин 2011: 206).

³⁰⁹ В. и: „Примитивном мишљењу тело служи као модел по коме се обликују први појмови простора, времена и броја; делови људског тела послужили су као прве логичке категорије, како је показао Касирер. Никакво чудо да песник који се спушта у корен људског сензибилитета, у сећање према коме су његове личне успомене танке као нокат према мору, мора да зарони у своју биолошку датост (тај документ предачког искуства) и да разазнаје све степене условности који произилазе из те наслеђене анатомије” (Павловић 1958: 177).

³¹⁰ В. и: Мит „кад год жели да докучи неку органски рашчлањену целину и да је ’појми’ својим мисаоним средствима, ту целину опажа у слици човековог тела и његове организације. Мит може да прозре објективан свет и да га раздели на одређене области бивствовања тек кад га овако ’одрази’ по аналогији са односима у човековом телу” (Kasirer 1985b: 98). При том се „полазна тачка или тачка рачунања при моделовању налазила [...] код човека самог: у његовоме телу” (Петковић 1999: 200–201) те је оно „послужило и за најранију, почетну човекову оријентацију у простору” (Петковић 1999: 201).

Након Павловића, ових Касирерових концепција су се, такође пишући о раној Попиној поезији, присетили и Новица Петковић и Александра Попин. Петковић примећује трагове митског преобликовања тела у космос у првим Попиним збиркама, односно „у природноме језику сачувано стародревно и изоморфно пројектовање човечијег тела у васељену” (Петковић 2007: 133), као и обрнуту пројекцију односа – „васељене у човечије тело” (Петковић 2007: 132). Разумевши да је овај структурни митски механизам повезан са језичким процесима памћења и *именовања* који „у далеком памћењу мапу света састављају као мапу тела, а онда мапу тела разумеју као мапу света” (Петковић 2007: 134), Петковић те односе позиционира у ширу, егзистенцијално-етичку поставку Попиног песничког света: „унутарњу драму савременог човека и реалност урбано-техничке цивилизације Попа даје као драму и реалност човековога тела” (Петковић 2007: 134). Дакле, „из мита потекло и митски стилизовано тело” (Петковић 1999: 201), односно посезање за митским структурним и аналошким премеравањем света телом, и тела светом, рефлекс је широко постављеног етичког преиспитивања не само природе према човеку *очухински равнодушног* света, већ и могућности и опстанка човека, његовог тела, али и духа, међу одредницама света што делују ништећи његову егзистенцијалну, како телесну, тако и духовну, постојаност.

У детаљној анализи митом фундираних односа тела и простора у поезији Васка Попе, Александра Попин указује на то да Попа „често *градећи* људско тело у песми посеже за митским представама везаним за релацију тело – космос” (Попин 2015: 13, в. више у: Попин 2015: 17–33), закључујући да су „тело и простор у *Кори* свакако назначили већину исходишних тачака у митској равни поетике Васка Попе” (Попин 2015: 33). У овој пажљиво изведеној анализи, осим аналогије тела и космоса у Попиним раним стиховима, представљени су и неколики модели таквог односа, према којима се тело субјеката или субјекти сами постају одреднице света, његови делови, или се структурираност или обликованост света мења посредством љубавне емоције субјеката, док сам космос и његове одреднице могу учествовати у уређењу емотивног односа. Директно ослоњени на моделе које је представила Попин, као и исходишта њене анализе, указаћемо, оквирно, на могућности које је Попа остварио у својој поезији, стварајући сликовност ослоњену на структурну аналогију космоса и тела. Првенствено се такви односи могу приметити у скупини „Далеко у нама”, иначе уводној целини првог издања *Коре*, (или, тачније, скупини песама, пошто се и структурно и бројем увелико разликује од облика циклуса који Попа уводи са „Кост кости” и који ће увелико постати репрезентативан за поезију овог песника).³¹¹ И у *Кори* и у *Непочин-пољу* на многим местима се могу приметити рефлекси митског преобликовања тела у космос и космоса у тело, али такве аналогије нису ни на једном месту у толикој мери присутне као у „Далеко у нама”, већ постају тек један механизма из репертоара Попиног митопејског говора. У поменутој скупини песама, њихова присутност је не само истакнута, већ унеколико и неминовна, условљена тиме што се тема љубавног односа обликује митским преобликовањима субјеката и света у који су постављени.³¹²

³¹¹ У „коначној” верзији *Коре*, скупина песама „Далеко у нама” је постављена на крај збирке, као четврта, закључна целина, и многе измене су извршене у односу на прву верзију. Одређен број песама је додат, неке су измењене лексички или стилски, или правописно, неке су и уклоњене, док су друге из прозног пренесене у стиховни израз. Детаљније о овим изменама, на нивоу целе збирке в. више у: Антонијевић 1996: 11–15, а за генезу *Непочин-поља* в. више у: Антонијевић 1996: 51–52, 60–61. У овој студији, одлучили смо да песме из скупине „Далеко у нама” именујемо по првом стиху или првој реченици ако је у питању песма у прози из издања из 1953. године, док у загради доносимо нумеролошку позицију песме у коначној верзији. Стихове, такође, доносимо према облику из првобитне верзије *Коре*, што се односи и на све друге цитиране стихове које преузимамо из ове збирке (Попа 1953) и *Непочин-поља* (Попа 1956). На ретким местима где цитирамо стихове који припадају наследујућим збиркама, доносимо их из *Сабраних песама* (Попа 1997).

³¹² Дамњан Антонијевић истиче да се у овој скупини песама „као у свим канцонијерима, симболика љубави најчешће се везује за небеска тела и појаве” (Антонијевић 1996: 46). Сама тематика љубавног односа, посебно обликована одређеним митским средствима, може се разумети као експликација митског модела *свете свадбе* као архетипске представе сусрета космогонијских сила, преобликоване у праслици првотног споја човека и жене. У том, увелико генерализованом виђењу, појава митског преобликовања, при певању на љубавне теме није случајна, већ очекивана, и, у крајњем случају, неминовна, будући да се сваки љубавни сусрет

Скупини песама „Далеко у нама” недостаје обликована песничка представа у којој би, према Касиреровим поставкама, тело, на холистичком новоу, представљало космос, односно свет, или према коме би космос представљао људско тело, у његовој целини. Међутим, на партикуларном нивоу, односно, на нивоу који подразумева фрагментарност и дељивост саме представе како света, тако и тела, учестале су аналогije управо између делова света и делова тела, те се, сходно представљеној митском механизму, делови тела одређују поближе деловима света и обратно. *Десакрализован космос* Попине поезије, како је универзум Попине поезије, што се директно односи на ране збирке, *Кору* и *Непочин-поље*, назвао Иван В. Лалић, дакле, свет без целине и без могућности целине условљава фрагментарну поставку односа између човека и света, чиме је и оправдана учестала партикуларна аналогijsка поставка фрагмената тела и света. У том споју учава се једна значајна Попина Поетичка тежња. Пошавши од замишљања и постављања човека у *очухински равнодушни* свет у коме не постоје назнаке о могућој целини или складу, о могућем духовном миру и егзистенцијалној сигурности, фрагментарно успостављање односа космоса/света и тела/бића је чин и духовне и етичке потраге коју подузима човек, обрвши се у границама таквог света. Уграђивање света у тело и биће, као и бића и тела у сам свет заправо је облик трагања за знацима целине, обликовано и на структурном и сликовном нивоу, и на идејном. Исходишни и жељени сан о складу света и човека у њему, о прожетости која подразумева њихову усклађеност не само у фрагменту, већ у целини, тражена је хуманистичка перспектива ове поезије, која је условљена и самом љубавном потребом која иницира чин реструктурирања света и човека. Дакле, митска преобликања света и тела, као и препознавања, чин су поетског преобликовања света и потраге за достојанственим постојањем или начинима постојања, што је, истакли смо то већ, темељна исходишна тачка Попине поетике, те је и сам поступак инициран већ описаним етосом митске визуре. Потрага за целином односа света и човека је потрага за хуманистичким обзорима егзистенције у свету који их суспендује или первертира. Самим тим, још једном се, као и при аутопоетичким Попиним промишљањима, кретање ка миту у Попиној поезији испоставља као и поетички и етички оправдан чин, и, у оба случаја, као поступак условљен потрагом духа за жељеним егзистенцијалним дигнитетом, који условљава и духовну обнову човека, или барем одржање угрожених духовних обзора.

Свеукупна прожетост тела и космоса условљена је и емотивним контекстом – сам однос два субјекта се оспољава у изоморфности њихових тела и света, а повратно, и те фигуралне измене унеколико обликују и њихов однос, па и њихову фигуралност. Попин је закључила да су „Њихова тела [...] креирана тако да се стиче утисак како представљају дивске, прве или потоње, људе. Они формирају један космос за себе, простор у којем се једино може преживети опасност било да прети споља или изнутра” (Попин 2015: 32). Љубавни пар из „Далеко у нама” и јесте, унеколико, конципиран као митски пар – њихова кретања, тежње, жеље, емоције, чиновни и потребе мењају свет, обликују га у складу са њиховим деловањем и трајањем, као и емоцијама, у чему се огледа понешто од узуса који обликују у чиновне митских фигура, па чак и нешто, што је најбитније, од њихове космогонијске моћи којом стварају свет, преуређују га, стварају предмете, појмове и тим чиновима уређују и дограђују космос. Стога ћемо се усмерити да укажемо на неколико механизма који условљавају измене тела и света, који, пре свега, делују у корелацији и прожимају се. Указаћемо и на оне примере који су нам се учинили најделотворнијим; за подробније тумачење и потпунији увид у текстуалне примере који га подржавају, упућујемо и на већ поменуто анализу Александре Попин.

самерава са архетипском учитаном прасликом. У том смислу, потребно је имати на уму и једно методичко упозорење које је прибележила Александра Попин: „Такође бисмо истакли и чињеницу да би сваки покушај повезивања појединих [одређених – М. Г.] мотива утемељених на људском телу са конкретним митским оквирима био пуко читавање. Ипак, било да је *митска* представа тела у поезију Васка Попе ушла посредством језика или литературе, њено присуство је неоспорно” (Попин 2015: 18).

Можда су најчешће поетске ситуације у којима се космосом представљују дубине човекове емотивне унутрашњости, односно, у којима се емоција субјеката „Далеко у нама” поостварује у неки фрагмент света. Већ у првој песми ове скупине, „Дижемо руке”, која је остала првом и у коначној верзији, последица емотивног превирања субјеката је доградња света, његово преобликовање:

„[...]

Из сваког бола
Који не спомињемо
По један кестен израсте
И остаје тајанствен за нама

Из сваке наде
Коју гајимо
По једна звезда никне
И одмиче недостижна пред нама

[...]” (Попа 1953: 11).³¹³

Овакве су преконфигурације честе – не само што свет постаје експликација љубавних мука и игара, он се, као и његова предметност, у тим емотивним играма и структурно и фигурално мења. Најчешће је оваква метафоричност лишена готово сваке друге описне димензије, осим оне која обликује однос двоје љубавника, при чему су такве песничке слике међу најслабијим у овој скупини песама – као у песми у прози „Враћамо се касно”, која није пренета у коначну верзију ове скупине песама: „[...] / Међу твојим трепавицама залутала острва вапију за својим морима. / [...] / У увалама између твојих речи изгубљене палме чезну за својим небом” (Попа 1953: 31). Ретко се цела песма исцрпљује у телесности представљеној у појавностима света, али је то случај са песмом „Улице твојих погледа” (15):

„Улице твојих погледа
Немају краја

Ласте из твојих зеница
На југ се не селе

Са јасика у грудима твојим
Лишће не опада

На небу твојих речи
Сунце не залази” (Попа 1953: 21).

Дакле, елементима света се означавају елементи емотивне унутрашњости субјеката у љубавној игри.³¹⁴ Овај механизам митског пројектовања тела/бића у ознаке света близак је, а

³¹³ Будући да у овој студији анализирамо однос четири песника према митском мишљењу у шестој декади двадесетог века, све цитате песама дајемо из оних публикација које су штампане у поменутој деценији, (или, у случају Бранка В: Радичевића, и пре 1950. године, а у случају свих поменутих песника, и оне збирке објављене тек по истеку шесте деценије прошлог века). Што се Попиног песничког опуса тиче, песме преносимо према првом издању *Коре* (Попа 1953) и *Непочин-поља* (Попа 1956), дакле, у изворном облику, којем недостају лексичка, стилска и правописна решења која је Попа унео у коначне верзије ових песничких збирки. Такође, неколико текстова, превасходно у скупини „Далеко у нама”, у овој студији ће бити дати у првобитном, прозном облику; Попа их је све, међу онима које је задржао у коначној верзији, преломио у стихове.

на појединим местима готово идентичан са другим обликом митске преконфигурације тела/бића и простора у којем присуство тела/бића и његових емоција мења сам простор, односно свет. Поново се песма „Дижемо руке” (1) указује експликативном, и за овај тип односа:

„Дижемо руке
Улица се у небо пење
Обарамо погледе
Кровови у земљу силазе

[...]” (Попа 1952: 11).

У завршној песми издања из 1953. године, датој у прози, „Гледам је”, (која није пренесена у коначно издање), овај однос се представља попут дијалектике узајамног односа човека и света, који није лишен подсећања на обресе космогоније: „[...] Гледамо заједно земљу. Земља се не враћа без јабука из наших руку. Гледамо заједно сунце. Сунце се не враћа без бисера из наших очију” (Попа 1953: 36). Измена простора, односно света, под наметима емоција или присуства субјеката доводи и до антропоморфизовања простора и појава, као у песми „Шуште зелене рукавице” (4):

„[...]”

Вече нас под паздухом носи
Путем који не оставља траг

Киша пада на колена
Пред прозорима одбеглим

Дворишта излазе из капија
И дуго гледају за нама” (Попа 1952: 13).

У метафоричком опсегу, најсложеније делују оне песничке слике у којима се спајају два досада поменута односа, представљање емоција/тела/субјекта елементима космоса и фигурална измена сегмената света услед присуства емоције/тела/бића. У донетим примерима за оба типа односа – које Попин назива „очовечавање простора” (Попин 2015: 21) и „упростореност душе” (Попин 2015: 24) – приметно је да су они не само типолошки блиски, него каткад и узајамно условљени, ако не и истоветни у исходишту, јер представљање емоција простором указује и на измену самог простора услед емоције, односно услед присуства оног који је похрањује.

Интензитет доградње или измене космоса каткад је са нивоа измене условљене присуством субјеката подигнут на ниво уградње самог тела субјекта или његовог бића у ткиво света, односно, у чин којим се само биће, или његов део обликују у елемент појавности света или се поистовећују са њима. Један од најцитиранијих Попиних стихова, у издању из 1953. године дат у прозном облику, у запису „Ето, то је то непознато, страво присуство” (2), обликован јетим поступком: „Да ли ћу моћи на овом непочин-пољу да ти подигнем шатор од својих дланова” (Попа 1953: 12). Песма у прози „Патос сам жут” (25), у коначној верзији преломљена у стихове и скраћена за последње две реченице, сва је у преобликовањима субјекта, иницираним емотивним расапом, у елементе света:

³¹⁴ Попин примећује и супротну тежњу, где лирски субјект „проговара о *унутартелесним* микрокосмичким непознаницама конструишући њихове слике помоћу елемената људске стварности” (Попин 2015: 22), као у песмама из „Предела” – „У уздаху”, „У јауку”, „У забраву”, „У осмеху”.

„Патос сам жут, безнадежан у празној соби у којој она седи, само да ме њена сенка утеши. И степениште сам дрвено којим из собе на улицу силази, само да се са сенком њеном поиграм. И лишће сам суво дуж улица којим пролази, да њену сенку чујем. Стена сам нага крај друма кјојим се удаљује, да ме њена сенка одене. Жало сам запаљено, да ми њена сенка песак пољуби. И море сам обезглављено, само да ми таласи њену сенку обујме” (Попа 1952: 33–34).³¹⁵

И у овом типу односа емотивност иницира не толико измену у фигуралности субјекта, колико измену у фигуралности света, било путем уградње субјекта или његових прерогатива у предметност и постојаност света, било његово поистовећивање са елементима космоса – „Често су лирски субјекти телесно готово неодвојиви од изузетно персонификованог простора који их окружује” (Попин 2015: 24).

Можда и најуспелија песма, а свакако најпознатија, у скупини „Далеко у нама” – „Очију твојих да није” (14), митским мишљењем фундираним поступком, односно, прожимањем тела и света указује на поостварење делова света и изналажење њихове суштинске улоге, односно позиционираности у свету:

„Очију твојих да није
Не би било неба
У нашем малом стану

Смеха твога да нема
Зидови не би никад
Из очију нестајали

Славуја твојих да није
Врбе не би никад
Нежне преко прага прешле

Руку твојих да није

³¹⁵ У краткој поетској прози „Прибирање”, (једном од записа објављених у часопису „Књижевност” 1952. године, (који су изазвали бурну реакцију књижевне јавности, под обједињујућим насловом „Препреке”), као и једном од записа које Попа није није пренео у скупину „Унутрашња месечина” из *Непочин-поља* попут већине из „Препрека”, могу се пронаћи и узорни примери изоморфног преобликовања простора према параметрима тела лирског субјекта: „Очи, на пример, које ми светле у једној разбијеној уличној светиљци” (Попа 1952: 36); „Ноге, које сам затекао како држе једну изгубљену собицу на коленима” (Попа 1952: 37); „Усне, које су затвориле отвор једног огромног бунара” (Попа 1952: 37). Делови тела постају делови света, његова предметност, при чему се осамостаљују, одвајају од лирског субјекта, и крећу се, као самосвојни ентитети, својом вољом, у свеопштој изоморфности простора/космоса. Попа је у овом запису забележио и једно експлицитно одређење које условљава овакву фигуралност света и субјекта: „Проналазим се, дозивам се, сакупљам се, састављам се. (До усклађивања, авај још нисам стигао)” (Попа 1952: 37). Човек, унеколико обезличен вољом света који отуђује човекове делове тела, непријатељски постављеног света у коме се биће и његов облик разграђују, и који не дозвољава да се човек обликује као целина, уз револтирани став субјекта који потражује *безусловно право* на делове свога бића – израз је жеље човека за целином бића, и посредно, жеље за целином простора/света у којем постоји могућност склада између бића и света. Готово исти поступак Попа је искористио и у запису „Неукроћене руке”, такође објављеном у „Препрекама”, али и пренетом у целину „Унутрашња месечина” из *Непочин-поља*. Иако се записи из „Препрека” најчешће не узимају у обзир приликом анализе Попине поетике, при чему се тумачи најпре усмеравају на оне песме који су преобликовани унети у Попине збирке, ови записи су значајни као проглас Попиног модернистичког песничког сензибилитета. Николај Тимченко у „Препрекама” уочава „читав један песнички програм” (Тимченко 1972: 6) који представља „пут песника који **полази од празнине ка прибирању**” (Тимченко 1972: 8), ка одбрани од намета света, и то путем поезије, као изабраним алатом за „афирмацију живота” (Тимченко 1972: 8). Овај критичар је чак објављивање ових текстова 1952. године назвао „звезданим тренутком послератне српске поезије” (Тимченко 1972: 9) – тренутком који је назначио прелом у поетичком развоју српске поезије, назначио путеве њеног развоја и опсег њеног високог естетског потенцијала.

Сунце не би никад
У сну нашем преноћило” (Попа 1953: 19).

Не само да су у овој песми могу приметити и неки већ представљени облици сликовне аналогности тела и простора, попут присуства тела/бића које мења простор, чак и антропоморфизује елементе света – у њој делови тела, сегменти бића омогућују деловима света, сегментима космоса не само да буду замишљени и обликовани, већ и да постоје и функционишу усклађени са постојањем човека, односно заљубљеног пара, уређени наметима њихових осећања. Људско присуство дозвољава сврху предметностима света, које, у својој новопронађеној улози у којој постају ознаке једног духовног (љубавног) односа, ни не постоје, односно непрепознатљиве су у оквирима десакрализованог космоса, и у њиховим другим, човеку неблагодоним улогама. Тек љубавним чином, који суштински преобликује предметност равнодушног или непријатељски постављеног света *небо*, *зидови*, *врбе* и *сунце* постају ознаке једне новостворене визије света, обликоване да би омогућила постојаност љубавној потреби лирског пара, и тиме омогућила и њихову духовну и егзистенцијалну постојаност. Тиме се и сама постојаност духовне и етичке вертикале Попине ране поезије, која претпоставља трагање за обрисима света у којем је могућа достојанствена егзистенција, унеколико заснива на чину љубави, односно на чину човека који је инициран потребом да се суште вредности духа очувају. Сам тај чин, као и чин стварања песме – (п)остварење је намере да се затекнути, *очухински равнодушан*, свет, измени и обликује, потребе која је митска. Њу је Попа, у својој поезији активирао прихвативши разнолике деривације митског мишљења који дозвољавају читав низ типолошки блиских унакрсних преобликовања тела/бића/емоције и предметности/света/космоса, и прихвативши да се метафоричност таквих слика оствари у дословности коју захтевају митске образине, имагинативности коју потражује модернистичка визија света, и у знацима духовности које обликује, између осталог, и омогућује њихов плодотворни сусрет.

6. Изоморфност појмова

Замисао синкретичке целине, која подразумева логичку и генетичку повезаност целокупне појавности света преко заједничког порекла, својствена је митском мишљењу: „Целина 'нема' делове и не раздваја се на њих, већ део овде и јесте непосредно та целина и дејствује [...] као таква. И тај однос, тај принцип овог *'pars pro toto'* означаван је управо као основни принцип 'примитивне логике'" (Kasirer 1985b: 60). Космос представља целину, а човек и свеукупна предметност космоса, представљају уједно и његове делове, елементе и ознака су ширег контекста у који су постављени – „Целина и њени делови су међусобно проткани, тако рећи, судбински повезани” (Kasirer 1985b: 61). Према томе, свака сличност између појмова је категоричко „сведочанство о првобитном заједништву, о суштинском идентитету” (Kasirer 1985b: 99), што појмове доведене у узајамну везу одећује „изражајним облицима једног истог суштаства” (Kasirer 1985b: 99). Успостављање таквих, генетичких, односа, омогућава, између осталог, да фигуралност појмова флукутира, јер не само да су сви појмови одраз синкретичког јединства, уједињени као делови целине коју спаја заједничко порекло, већ се и њиховим узајамним повезивањем квалитативно прожимају. Због тога је митски простор уједно и фрагментаран, али и испуњен појмовима који су типолошки и генетички блиско повезани:

„За митолошки свет је својствено специфично митолошко схватање простора: он се не замишља у облику континуума као обележја, него као скуп појединих објеката који имају властита имена. Између њих се простор канда прекида, будући да нема, дакле, непрекидност као обележје које је с наше тачке гледишта конститутивно. То има као једну од својих последица 'колажни' карактер митолошког простора” (Lotman, Uspenski 1979: 367).

Саме појмове одликује изразити изоморфизам, условљен њиховим логичким повезивањем у процесу именовања или у процесу аналошког повезивања. Изоморфност појмова се пројектује на човека/биће, и, у коначници, на космос, односно, *васељену*. Према томе, фигурална променљивост квалитета појмова, посебно у њиховој интеракцији, последица је њихове изоморфне природе. Притом, та променљивост је доказ порекла и припадности појмова, као и свести да припадају већој целини, а не толико одраз њиховог прерогатива или квалитета. Тај однос је постављен у саме темеље духовног процеса при ком је митски човек још увек удвајао тековине цивилизације и културе и облике природе у оквиру прожимајуће апстрактне равни:

„[...] 'првобитни' човек још није јасно одвајао себе од света природе који га окружује и преносио је на природне предмете сопствена својства, приписивао им живот, људске страсти, свесну, целисходну привредну делатност, могућност да се појављују у човековој физичкој спољашњости, да имају социјалну организацију” (Meletinski 1983: 166–167).

Такође, религијска сфера мита још увек се није, у оквиру првотног синкретизма, издвојила у самодовољан и функционалан симболички језик, те није било могуће раздвојити световно од профаног управо због тога што и „није било метафизичког јаза између светог и профаног” (Armstrong 2005: 22), те је сваки предмет био „уобичајени хијерофан – откровење светог” (Armstrong 2005: 22).

За разумевање Попине таксономије предмета и, уопште, изражене флукутирајуће фигуралности појмова у његовој лирици, од одсудног значаја је разумевање представљачке оптике митског мишљења које подразумева да су сви постојани предмети и појмови органске јединице једне животворне категорије: космоса, те и да деле са њим, у одблеску чуда, или

боље рећи, у одблеску чуда постојања, могућност исте животворности. Такви односи проистичу из тога што је „митско виђење света [...] пре свега животворно; то је теургијски поглед који анимизује и антропоморфизује све органско и неорганско” (Костадиновић 1998: 10). У Попиној поезији је присутан одјек оваквих узуса митских веровања, јер се у његовим песмама оспољавају „равноправности свих микрокосмичких елемената у оквиру самог космоса, при чему подједнаку улогу у његовом устројству имају сва жива бића (човек, биљке, животиње), али и предмети” (Попин 2011: 198). Такав импулс је свакако морао проистећи из Попиног познавања народног књижевног твораштва, у којем је изоморфност појмова добро очувана, и обликована у низу антропоморфизованих, зооморфизованих, персонификованих и других типолошки сличних појава. Миодраг Павловић је наслутио да Попину таксономијску потребу за пописивањем појмова савременог света („Списак”, „Предели”) одређује потреба за обликовањем, у аксиолошком смислу, нових бића, те да је „покушао да простор који се успоставља поетским замишљањем насели бићима која су по облику позната али својим кретањима и смеровима представљају један нови сој ствари” (Павловић 1958: 180). Међутим, тај сој појмова се тек модерном читаоцу указао као новина, његова постојаност је била древна, митска:

„Попина поезија, [...], бележи онај судбоносни прелазак ствари у пуне предмете, и потом чежњу човеку да им врати њихову прву смисленост, а не да их осмисли, јер тиме би их поново увукао у своје калупе, прекорачио би њихову границу особености” (Petković 1968: 140).

Новица Петковић прецизно успоставља границе Попине митске визије која потражује у појмовима не њихову појавност, већ њихову суштину:

„Али у дну песниковог бића постоји сећање на један други, нестали свет. Он није био краљевство предмета, него су се ствари, ношене недокучивим јединством, угибале по облику човекових жеља, а човек није прекорачивао границу њихове особености” (Petković 1968: 140).

Дакле, митско мишљење, засновано у првотном синкретизму, са исходиштем које условљава и изоморфност космоса и појавности у њему се може разумети као генетички основ многих персонификованих, антропоморфизованих, анимизованих и зооморфизованих, поостварених или одуховљених појава и предмета у Попином песништву. Тиме се откривају суштаствене одлике самих појава, функције и прерогативи, као и самог човека, неминовно одређеног фигуралним изменама које обликују предметност света.³¹⁶

Индикативан је, у том смислу, и један, унеколико и непоздани поетички запис – „Друштво предмета”, из скупине записа „Унутрашња месечина”, треће целине првог издања *Непочин-поља* (1956). Овај запис, којег Попа није поновио ни у једном наредујућем издању *Неочин-поља*, нити уврстио у ткиво неке друге збирке, важан је за разумевање Попине таксономије, јер субјект, окружен предметима, унеколико инертним, али и у мери и претећим, интернализује саму могућност постојања предмета: „С огромном надом измислио сам те предмете да бих у њих уселио себе. [...] Уместо тога предмети су се, незграпни и непробојни, уселили у мене и повећали ми ионако велику тескобу” (Попа 1956: 38). Иако је покушај да се осмисле предмети и њихова улога – „чисти и одани облици мога немира, мога

³¹⁶ Уп. са: „У више песама, у чијим је основама уграђено веровање народа у преобраћање, у могућност претварања некога или нечега из једног у други лик, Попа истовремено посеже и за стајаћим местима из бајки и за бајалачком фразеологијом, али и за обредним лирским песмама. Управо на том плану долази до метафора по којима је препознатљива његова поезија” (Maticki 1988: 318). *Преобраћања* појмова, поступак који се, у генетичком смислу, и у народном стваралаштву изводи из митске основе, свакако је Попа преузео, макар на нивоу упознавања са моделом, из народних *умотворина*. Поред поменутих жанрова, Матицки помиње и бројанице и усмена предања.

умора, мога сна” (Попа 1956: 38) – није уродио плодом, будући да предмети, који престављају аналогон за *појмове*, уместо могућности мира, стварају осећање егзистенцијалне узнемирености.³¹⁷ За подузету тему значајно је, унеколико и неочекивано, признање да се поступак интернализације предмета и покреће као кретање до, у митским дубинама сећања непрепознатих, а тражених, праоблика, односно праслика појмова:

„Измишљам их тако изнова, страсно и лудо по не знам који пут. И изгледа ми да ја то, уствари, из мрвица неког сећања или заборава свеједно, покушавам да изнова саздам за навек изгубљене, срушене дворе на дну очинског мора. Дворе у којима није било предмета јер је све тамо имало чисте и одане облике моје жеље у вечном листању” (Попа 1956: 39).

Поступак остаје на личном нивоу, зазива се меморијска чистота дубине индивидуалног несвесног, (које је, како је Јунг тврдио, само поједностављени, односно интернализирани облик колективне уобразиље), у којој се могу увидети појмови и предмети у оној чистоти постојања која је одраз духовног постојања и интегритета самог човека који их зазива. Етичка потрага се интернализује у виду потраге за предметима, али је заправо тиме обделована потрага за вредностима духа, који се крију у замишљеним, првотним, готово платоновским, а свакако митским прасликама.³¹⁸

Попину поезију одликује, на нивоу целине, „поступак одухотворења органског и неорганског света” (Петров 2011а: 226), односно *логика персонализације*. Александар Петров је у раду „Коначна *Кора* Васка Попе: Песнички свет *Коре*” побројао чак 126 примера персонификације у коначној верзији прве Попине збирке (в. више у: Петров 2011а: 226–230), и указао на то да се основ Попине песничке имагинације у *Кори* заснива на митском мишљењу које иницира готово свеопште персонификовање елемената космоса:

„[...] песник цео постојећи свет, укључујући и космос, види и доживљује као *живи свет*. У свему што он представља он препознаје *биће* или *биће-чудовиште*. То је антропоморфна или митска визија света. Антропоморфна или митска по томе што се већина ствари, елемената, појава, појмова сагледавају као одухотворени субјекти, чија су извесна својства сродна људским бићима. Није у противречности са антропоморфном визијом света ни присутна вера у посебан живот ствари, који није ни магијски ни мистични. Та вера у посебан живот ствари наглашава митски карактер песничке визије. Приписивање неживом свету својстава живих бића јесте акт анимизације, оживотворења неживог света, па је и то у сагласности с антропоморфним карактером целе визије, јер је живот и људско својство и категорија” (Петров 2011а: 231).³¹⁹

На овај начин конципирана „антропоморфна и митска имагинација” (Петров 2011а: 237), није одлика само песничког света *Коре*, већ и *Непочин-поља*, и, у већој или мањој мери, и других Попиних песничких збирки. Лако се може замислити списак персонификованих појмова преузет из друге Попине збирке, или неке од потоњих. Петров указује на то да овакав третман стилских средстава у *Кори*, што се унеколико односи и на *Непочин-поље*,

³¹⁷ Уп. са: „У Попиној поезији владају нешто изузетни закони: прелазећи у апстракцију предмети се не лишавају своје предметности – а апстракција, приближујући се конкретном, опредметљује се сасвим спонтано” (Остојић 1962: 74).

³¹⁸ Богдан А. Поповић разуме овај запис о предметима „који данас владају човеком, намећу му технократски догматичан начин мишљења и осећања” (Поповић 1968: 8) као унеколико и дијалектички израз револта упућеног устројству света које репродукује предмете који обезличују човеково биће: „Па ипак шта је основни мотив Попиног продора у свет ван хуманог? Протест! Одбијање актуелне стварности. Покушај да се она измени. Стваралачка скепса” (Поповић 1968: 9).

³¹⁹ Уп. са: „из песме која претендује на то да буде модеран мит у први план избија персонификација, не као поетска фигура, већ као физички закон постојања у песми” (Костадиновић 1998: 11).

резултује тиме „да је у *Кори* доминантна тенденција да се појединачни предмети, појаве и судбине сагледају у односу на суштинске и постојане законитости свеопште егзистенције, као делови и видови једне универзалне целине” (Петров 2011а: 237). Подузето персонификовање песничког ивентара у Попиним раним збиркама рефлекс је митом фундираног стварања „развијене и целовите слике света, која почива на систему узајамно повезаних и постојаних поетских симбола” (Петров 2011а: 242). Појавност света, као и сам свет, иницијално равнодушно или непријатељски усмерени према човеку, представљени у оном виду постојања који им дозвољава *човечност*, самим тим се и оквири света дограђују према опсегу тражене хуманистичке перспективе. Стога се „стварање поетске митологије” (Петров 2011а: 242) указује једнако и као поетички и као етички чин.

Није неопходно издашно навести примере ове Попине песничке стратегије. Чак и једно летимично читање првог издања *Коре* потврђује да се у свих њених пет целина (у првом издању збирке, пета скупина, названа „Усправна земља” представља заматак познате збирке из 1972. године, али и целине „Чуваркућа” из „Куће насред друма”), односно, скупина песама, појављује изоморфност појмова, у најразличитијим видовима. Од значаја је и то да се митом фундирана измена појмова остварује на различитим нивоима употребе. Каткад се персонификовани појам се указује тек декором митопејски обликоване песничке визије, у чему се огледа и честа појава изоморфности у овим песмама, док се на другим местима, а узоран пример, међу многима, може бити песма „Столица” из „Списка”, персонификација се указује централним песничким поступком којим је обликована песма и појавност у њој:

„[...]”

Како би се радо
Низ степенице сјурила
Или на месечини темена
Заиграла
Или просто села
Села на туђе обрине умора
да се одмори” (Попа 1953: 76).

Чешће се ипак изоморфност појма појављује као декор или један механизма обликовања предметности песме, него као централни поступак, иако ни такве песме нису ретке. У *Непочин-пољу*, изоморфност појмова је неоспорно присутна, али не тако равномерно распоређена у скупинама песама као у *Кори*. Издање *Непочин-поља* из 1956. године пре подсећа на хрестоматију каткад и потпуно несродних или естетски неуједначених текстова, него чврсто увезану збирку познату нам по коначној верзији, која опомиње на строге конструкције Попиних збирки које су након *Непочин-поља* објављене. Чак је осам скупина песама у првом издању *Непочин-поља*, насупрот четири у коначном избору („Игре”, „Кост кости”, „Врати ми моје крпице”, „Белутак”). Целина „Ћеле-кула” је своје оликовање добила у *Усправној земљи*, а „Очи сутјеске” у *Кући насред друма*. Прва скупина песама, названа „Препознавања” је скупина записа, бележака, скица, парабола које ће бити разрађене у каснијим збиркама, али и почесто и одбачене, аутопоетичких записа (запис „Песма” је прва песма целине „Препознавања” и саме збирке, што указује на њену истакнуту аутопоетичку вредност), дескриптивних пасажа, записа о сликама и сликарима – и највише подсећа на хрестоматију песникових исписа у једном временском периоду, неку врсту поетског дневника. Целина „Унутрашња месечина” је тешће увезана, и посвећена поетском истраживању узнемирености и стрепње човека постављеног у *очухински* свет. У обе целине, изоморфност појмова није често коришћен поступак, што донекле условљава и то да су писане као песме у прози, па чак и као нека врста унутрашњег монолога, односно, исповести. Такође, ни целина „Врати ми моје крпице”, усмерена ка директном обраћању и стваралачком приступу како свакодневном говору, тако и гномским кратким творевинама народне

књижевности, не дозвољава пуно простора за антропоморфизовање појмова или друге генетички сличне изоморфне поступке. Међутим, у осталим скупинама песама изоморфност појмова је присутна у оној мери у којој то јесте и у *Кори*. Две скупине, „Кост кости” и „Белутак”, које, не сасвим случајно, постају прототип Попиног поступка циклизације, и представљају његове прве тесно увезане скупине песама које можемо назвати циклусом, не само да су засноване, у структурном смислу, на унеколико и пародијском односу према моделу космогоније, него су у потпуности обликоване кроз митском визуром фундирану изоморфност појмова. Стога, будући да се појављује у свим скупинама *Коре* постојано појављује изоморфност појмова, и у већини песничких скупина *Непочин-поља* такође – можемо закључити да се значај митске визуре за конституисање ране Попине поетике очитује и у учесталом коришћењу персонификације и других поступака генетички блиских прожимајућих односа, а да се изоморфност појмова, односно и тачније, изоморфност човека и космоса указује једном од чврстих поетичких ослонаца *Коре* и *Непочин-поља*, те да ни и у наследујућим збиркама Попине поезије, неће пуно изгубити на значају, можда тек у фреквентности употребе.³²⁰

³²⁰ Изоморфност појмова и предметности Јелена Новаковић је довела у везу са надреалистичком поетиком, будући да се, у Попиној поезији, „хуманизација природе може [...] посматрати и као израз оног новог, 'тоталног анимизма' о коме Бретон говори у огледу *Надреализам и сликарство*” (Новаковић 1997: 73), према коме је сваки појам (предмет) само пројекција, па чак и паслика неког људског осећања, при чему они задобијају „онтолошке конотације” (Новаковић 1997: 74).

Уп. са: „У оквиру Попиног поетског универзума можемо разликовати два основна правца оживотворења, један води ка хуманизацији природе (сродан Бретоновом тоталном анимизму) и други који води ка њеној анимализацији, из чега проистиче то да се у предметном свету Попине поезије могу разликовати само бића и бића-чудовишта” (Костадиновић 1998: 11).

7. Космогонијски структурни модели

7. 1. „Кост кости” – обриси учитане космогоније

Митска основа циклуса „Кост кости” из *Непочин поља* није промакла пажњи проучавалаца, и почесто је тумачена у контексту разумевања ове скупине песама као експликације одређених егзистенцијалних човекових околности, уз присуство (црно)хуморних, иронијских, па и пародијских тонова којим је осенчен метафорички приказ позиције модерног човека у *очухински равнодушном* свету.³²¹ Новица Петковић је указао на то да се у овим пемама, као и у песмама из циклуса „Игре” – „налазе скривени архетипски призори” (Петковић 2007: 133), те да „из дубина нашега колективног памћења долазе обертони који ове призоре значењски ’сенче’ и ’тумаче’ као судбинске, поновљиве човекове ситуације” (Петковић 2007: 133) Иван В. Лалић је такође ову целину тумачио у укрштају митских и егзистенцијалних вредности:

„Читав циклус је једна проширена метафора бесмисла стремљења и акције изван задатих координата – које иначе могу бити једнако бесмислене, али су освештане, стабилне. Истовремено, у драмској алегорији коју нам играју ове две кости развија се космолошки мотив, историја настанка и нестанка једног свемирског микромодела – што је са друге стране осветљено и разрађено у циклусу ’Белутак’” (Лалић 1997: 110).

Дамњан Антонијевић је прецизније указао на порекло употребљеног митског подтекста: „кости играју одређену игру. Њихова игра космичка је. Циклус ’Кост кости’ може се узети и као извесна пародија космогоније, пародирање митова о генези (етиолошких митова)” (Антонијевић 1996: 76), са чим се сложила и Нада Поповић-Перишић: „Цела игра се посредством ове слике прима као гротескна игра стварања света” (Роровић-Перишић 1975: 302).³²² Песме циклуса „Кост кости” јесу поетска експликација основног митског сижеа – стварања света – као и, уједно, првостепеног из тог оквира изведеног модела – стварања бића, те се могу уједно разумети као парафраза космогоније или, како је тај термин означавао Мелетински, *космогенезе*, али истовремено и као парафраза мита о настанку бића. Међутим, потребно је бити пажљив при таквом, коначном избору митске структуре као основице једног модерног песничког исказа. Пре свега, у овом циклусу се могу пронаћи

³²¹ У предговору *Урнебеснику: зборнику песничког хумора*, Васко Попа бележи: „Стварање хумора се састоји у томе што се испремешта све на свету, тако да ништа не остане читаво, тако да ништа не остане на свом месту. Тако да неумитне маказе почетка и краја буду изигране и да узалуд шкљоцају у празном” (Ропа 1979с: 9). Преобликовање космоса представља чин којим је могуће избећи обезличавајуће механизме модерног света, што је и улога коју приписујемо, у овој студији, и присуству митског мишљења. Унеколико, могућ је аналитички поглед према коме хумор код Васка Попе обликује и одређене везе са митским мишљењем, зато што и митско мишљење и хумор у десакрализованом свету делују као могућности реорганизовања космоса, уједно и као начин да се умакне опасностима које прете човеку заробљеном у њему (*маказе почетка и краја*). Стога упућујемо на то да би у неком будућем раду требало испитати везу мита и хумора у Попиној поезији, и то имајући на уму да хумор (као и његове строже аберације: црни хумор, пародија, иронија, гротеска, апсурд) дозвољава да се разобличи намети *очухински равнодушног* света, те да је циљ хуморног поетског погледа унеколико близак поетском приближавању митском мишљењу, у свеобухватној поетичкој трагалачкој потреби за новим хуманизмом.

³²² В. и: „Осим гротескне игре у којој кости покушавају да живе живот слободних, поносних, самосталних бића, циклус се може посматрати као пародирање, парафразирање постања света. Утолико више што циклус има седам песама (свет је створен за седам дана – овде свет пропада за седам дана) и што прва песма циклуса чији је наслов ’На почетку’ упућује на настанак ’новог’ света” (Роровић-Перишић 1975: 302). Петар Милошевић је такође указао на неколике библијске паралеле: „Песма циклуса *Кост кости* имају посебне наслове, али су и нумерисане, чиме се истиче њихов број *седам*, што упућује на тему: наличје мита о стварању света (циклус смрти), а наслови – нарочито почетни и завршни: *На почетку*, *На крају* – евоцирају библијско значење почетка и смака, мит стварања света и апокалипсу” (Милошевић 2008: 97).

неколики структурни елементи који се могу разумети као космогонијски, али не путем препознавања цитата из одређене митске приче, већ преко познавања самог космогонијског модела. Такође, Попа није пописивао одреднице космогонијске структуре или митова о настанку, али је несумњиво познавао структурне митске моделе и сижее, те је нека од тих решења унео у ову целину. Циклус „Кост кости” није написан, према нашем мишљењу, по узору на одређену космогонијску матрицу (односно, према моделу одређене митологије), али јесте уз познавање таквих митских структура. У том смислу, долази до плодотворног споја коришћених митских структура и обликовања актера циклуса, чија воља почесто не подлеже узусима митског мишљења. Циклус „Кост кости” јесте обликован на основу космогонијског митског модела, али се за анализу наподстицајнија места указују управо тамо где је фиксна митска визура изневерена. Другим речима, потребно је указати на елементе митске космогонијске структуре, да би се разумео (евентуални) пародијски однос, који изворно не може припадати митском мишљењу, али се са њим усаглашава у простору песничког текста.

Стога, у првој песми циклуса, „На почетку”, није као основ песме дато „празно, лажно стварање света” (Роровић-Перишић 1975: 303),³²³ јер стварање у овој песми није ни празно, ни лажно. Оно ће се на крају можда и учинити неуспешним, али лажним не. У почетним стиховима указана је на темпоралност (*cad*), али и узрок постојања костију:

„Сад нам је лако
Спасле смо се меса

[...]” (Попа 1956: 65).

То су једини стихови циклуса у којима се зазива, условно речено, постанак новог света или нових бића. Космогонијске оквире обезбеђује могућност „магијског претварања једних предмета и бића у друге” (Meletinski 1983: 199). Иако је, на семантичком и лексичком нивоу које не подразумева обликовање митским мишљењем или га подразумева у најдубљим просторима језичког памћења, сугерисано да је у питању смрт бића (човека?), из чијег су се меса, ентропијом уништеног, ослободиле кости – њихова животворност, као и насловно упућивање на митски зачетак, али и на парафразу прве реченице *Светог јеванђеља по Јовану*, подразумева активацију не логичко-појмовног следа, већ митског поступка преобликовања једног бића, или материје, у друго, при чему се из остатака пређашњег света, указује нови, као и бића која ће га настанити. Овако схваћено митско *преобликовање* меса у кости уједно је и чин постанка света (*новог* света, у којем су се оваплотиле кости из меса), и чин постанка бића (костију из меса), и у том смислу космогонијски и етиолошки моменат су изједначени, будући да подразумевају један другог.³²⁴ Одлика света/космоса која се очитује у новини/новости не мора да подразумева првотност – јер ова песничка визија подразумева негдашње постојање света у коме је постојало *месо*, као одредница тог света. Уопште узев, ако посматрамо митску структуру ове песме, логичке појмовне одреднице меса и костију повлаче се над митском визуром која их проглашава бићима. (Месо се може сматрати *бићем* само уз подразумевање цикличне временске матрице, која поставља постанак новог ентитета

³²³ В. и: „Прва песма 'На почетку' дата је као паралелизам са стварањем света, на шта упућује и сам наслов, али у његовој хуморној верзији, јер реч *почетак* конотира истовремено крај. Говори се о свету који почиње смрћу [...] док је његов неминовни крај – или страшни почетак – његова негација, сам живот [...] Реч је о свету који се ствара ни из чега (*Нисмо ми ничије кости*), па у његову немогућност не треба сумњати, тим пре што реч *почетак* ироничном заменом вредности упућује на крај. Отуда се може говорити о покушају да се на хуморан начин стави у питање концепција о постању света или о ономе што је његов крај” (Роровић-Перишић 1975: 303).

³²⁴ Концепт новог света, новоствореног космоса не подразумева временску равн, те новина није у смислу дијахронијског почетка, него у смислу новопронађеног квалитета, новог обликовања света. Он је је нов јер се у њему објављују нова бића, нови субјекти, кости, чије присуство га изнова обликује – а сам свет је већ постојан, у њему постоји осведочена предметност, која делује и у релацијама према костима: сунце, месец, земља, пси, небо, олуја и муња, и други.

тек из смрти, односно нестанка оног претходног.) Свакако, будући да је у питању поезија, логичка семантика, попут у првим стиховима замишљене ентропије помоћу којих су се кости логички ослободиле од меса, не може никако бити искључена, већ ће и постати значајан чинилац језичких обрта (срж костију, шупљина, опасност од паса и друго), али је та димензија фигуралности костију као бића ипак секундарна.

Настанком бића, и тиме проузрокованим настанком света (може се тумачити и обратно – да је свет настао пропадањем меса), кости – бића су обликоване. Мелетински указује да се у космогонијском чину могу разликовати три истанце – „предмет који се ствара, извор или грађа и субјект који твори” (Meletinski 1983: 199, в. више везано за *космогенезу* у: Meletinski 1983: 196–229). Попа открива тек прва два, док се трећим могу сматрати саме кости, мада акција у којој себе стварају ослобађајући се извора/грађе у којој су били заробљени стиховима је тек имплицирана, ако се употребљеном глаголу спасити припише активна, а не пасивна вредност. У Попиним стиховима оне су се створиле из меса, незнано чијом вољом, чиме се можда индицира то да није био у питању дивински чин, што, у оквиру митске парадигме, одмах на пропаст осуђује подузете подухвате бића и свет у којем су постављени. Ипак, кости – бића су оваплоћена и њихов први поступак се очитује у питању „Сад ћемо шта ћемо” (Попа 1956: 65). Оваква запитаност, у светлу митске оптике, најављује потрагу за улогом/функцијом коју биће има у свету у коме се обрело. Због тога је могуће кости – бића разумети као јунака мита, не још увек као културног јунака или прапретка, већ само јунака, *митског* бића, који може имати одређену дивинску способност, односно могућност да својим чином обликује свет, или обликује себе, посредно обликујући и сам свет. Митски јунаци, генерално, потражују улогу која им је намењена и, испуњавајући је, достижу меру судбине (тачније: функције) која им је додељена, и учествују у стварању/обликовању света или осигуравању његовог опстанка. Кости – бића посматрамо не у тој призми, али са њеним потенцијалом – као митска бића у потрази за својом улогом у свету. Другим речима, за својом нутрином, па и егзистенцијалном освешћеношћу. Понуђена су три решења у песми – *кичма муње, карлична кост олује, ребра небеса* – и сва три су одбијена: „Нисмо ми ничије кости” (Попа 1956: 65). Дамњан Антонијевић у овим стиховима види одбијање апотеозе: „Кости одбијају улогу Демидурга, чврстог ослонца за муњу, олују, небеса, за све ауторитарне делове неба, одбијају јер онда нису самостална бића” (Антонијевић 1996: 77). Јасно је да кости – бића одбијају да буду потпорни сегмент уранских појава, (на овом месту се активира логичка семантика костију као предмета, дела већег организма), али далеко од тога да је некаква демидуршка фигура опцртана. Овим се само указује да кости иницијално одбијају не само уранску димензију, већ и њихову предметну, дословну. Првом песмом се опцртава могући пут њихове потраге непристајањем да, након што су постале кости – бића, буду само кости, сегменти неких других бића, па макар она била и уранска, па чак и обликовала обресе дивинске фигуре. Назначена је потреба да се потрага настави новим именованима, за потпунијим разумевањем улоге и припадања.

У другој песми цилуса, „После почетка”, питања „Шта ћемо сад / стварно шта ћемо [...]” указују да није пронађена улога или чин којима би било оправдано постојање костију-бића на свету. Кости – бића се одлучују да *вечерају* своју *срж* – што је поступак у који се може учитати и то да не само да до разумевања њихове егзистенцијалне нутрине кости – бића нису допрле, него да и, еквивалентно, губе и своју физичку, егзистенцијалну пуноћу – аналогно, губећи део себе, губе и могућност да пронађу своју светотворну, у митском смислу примарну, улогу, могућност да се оваплоте у мери свог митског постојања. Ипак, на дословно језичко-сликовном нивоу заснованом на рационалном и логичном језичком наслеђу понуђене су две могућности – или ће кости – бића, испражњена, *свирати*, односно, ваздухом у њиховим шупљинама производити звук, или ће псима *застати у грлу*. Ова два логички готово и хуморна сликовна решења ипак крију дубљу митску структурну основу. Космогонијски чин готово увек проиходи чином стварања, што чин стварања музике суштински и јесте, без обзира на учитану уметничку улогу, коју одређује само цивилизацијски нанос. Постоје митови који стварање тематизују кроз чин стварања речи,

тонова, облика, вајања облика, ковања, самим тим, наговештавава се могућност стварања као улога костију-бића у обрисима песничке космогоније. С друге стране, заглављеност у псећим грлима, (при том, не треба сметнути са уму богату митску и фолклорну прегнантност фигуре пса које је Попа био итекако свестан – в. песму „Одјекивање” из „Опседнуте ведрине”), постаје сликовни израз космогонијског сизжеа дивовске борбе између божанских сила којом је обликован свет. Дакле, без обзира што је индикован губитак *сржи* – и самим тим, потенцијална немогућност успешног учествовања у обликовању света – назначене су две космогонијске улоге – обликовање света кроз чин стварања и кроз чин борбе. При том је указано и на том ком се полу бића кости приклађају: „Ми волимо свирку / [...] Они воле кости [...]” (Попа 1956: 66).

Три средишње песме циклуса, „На сунцу”, „Под земљом” и „На месечини”, представљају три могућа чина егзистенције костију-бића, три могућа модуса постојања, која су, готово сигурно не и случајно, одређења нијансираношћу присуства светла, будући да сунце, месец, светлост и тама сабирају импозантан дијапазон митских значења. Сва три чина се завршавају неуспехом. У песми „На сунцу” уједно је и најављен љубавни сусрет костију-бића, и одложен, односно суспендован. Сам љубавни чин, у контексту космогоније и етиолошких митова, има јасно одређење које проиходи могућношћу стварања, односно стварања новог, пре свега, света, а потом и бића, или новог предмета или појма/вредности која постаје предметност света. Није случајно ни то што се у архајском друштву тек уређивањем љубавних, односно сексуалних односа створила могућност развијања социјума (в. више у: Meletinski 1983: 202–204). Иако ова песма, у свом митском подтексту, готово сигурно не иде у том правцу, само одлагање спајања костију-бића, споја који симболички замењује умањени и поновљени чин космогонијског стварања, указује на још једну неуспелу потрагу за улогом која одређује супстанцију бића. У следећој песми, „Под земљом”, иако је индиковано да се у таму кости – бића повлаче да би омогућиле љубавни спој, о том сусрету ништа није речено, чиме се још једном подвлачи неуспех и те могућности односа. Међутим, у овој, централној песми циклуса, претходе три, у којима је разрађивана могућност егзистенције и постојања костију-бића, и, након ње долазе такође три песме, у којима је немогућност егзистенције костију-бића. Самим тим, није случајно, у оквиру структуре песничког циклуса што се најистакнутија могућност њихове егзистенције, замишљена пуна мера њихове обликотворне (потенцијалне) моћи представља у средишњој песми циклуса. У питању је представа апотеозе:

„[...]”

Зваћемо све кости свих времена
Попећемо се на сунце

[...]

Онда ћемо расти чисте
Расти даље како нам је воља

[...]

Ништа ићи ћемо тамо амо
Бићемо вечна коштана бића

[...]” (Попа 1956: 68).

Трансценденција костију-бића у *вечна коштана бића* – може се разумети као њихова сушта улога/функција, она мера постојања за којом трагају. У оквиру митског мишљења, и

замишљене космогоније, она то свакако и јесте. На то указују изведене титулације: кости – бића делују као изасланици врсте/рода, свих костију *свих времена*, и чине херојски подвиг не само за себе, већ и за припадајући сој. Потом, тражено место трансценденције је изнад сунца, а подвиг се разуме као постављање изнад њега у просторном смислу, које дозвољава дивинско постојање (сваки херојски подухват у миту захтева прелазак у простор непознатог, у другу просторну димензију, што је у овој песми сунчев простор; при том су кости – бића већ одбиле да буду потпорни сегмент уранских појмова, а њихов љубавни/сексуални спој није могао да се оствари под сунчевим светлом). Жељене вредности су раст и слобода кретања – оно што је на дословном сликовном нивоу недоступно костима, и што се може разумети као жељена моћ досегнута трансценденцијом/подвигом, и чистота, која се може схватити и у дословном и метафоричном, али и у митском смислу, јер апотеозом биће долази до оне егзистенцијалне пуноће која му је прописана да је досегне. Самим тим, биће – обновљено – учествује у стварању, или обнови света. Дакле, могућност апотеозе је сасвим јасно представљена, али, попут љубавног односа као могућности стварања, и сама апотеоза, као могућност трансценденције бића. одложена је, а наследујуће песме ће показати, и суспендована. Индикативно је и то да се апотеоза поставља као циљ егзистенције, а не као средство којим ће бити досегнут жељени циљ, односно, трансценденција. Апотеоза је унеколико и обесмишљења фразом *тамо амо*, јер се кретање замишљених *вечних коштаних бића* препушта случајности и неусмерености.

У следећој песми, „На месечини”, указује се на то да трансценденција није досегнута, да кости – бића нису постала *вечна коштана бића*, и, ако је до сада могућност да оне не пронађу, унутар назначеног обликотворног космогонијског модела, своју улогу, односно да не испуне меру своје егзистенције, била назначена – сада она постаје извесна. Представљене су кости – бића које полако постају поново кости (кости – предмети), јер се туђе (*снежно*) месо и непрепозната (*хладна*) срж обликују око њих и у њима. Назначена је митска циклична матрица као основа њихове постојаности, као и постојаности и трајности света у којем су се обреле:

„[...]”
Као да поново све почиње
Неким страшнијим почетком

[...]” (Попа 90156: 69).

Негацијско самоодређење костију-бића је назначено питањем једне од њих: „Умеш ли ти да лајеш” (Попа 1956: 69). Уместо потраге за улогом која ће озваничити њихову супстанцију, кости – још – увек – бића суочавају се са преобликовањем у сопствену супротност, прешавши путању од праслике митске дивовске борбе, борбе са псима, до преобликовања у (ауто)деструктивно начело, мимикрију псећег израза. Та се могућност ипак не прихвата, али у песми „Пред крај”, кости – бића се, не испунивши ниједну улогу коју су до сада замислиле, одлучују се за ништавило, које се обистињује у песми која затвара циклус, „На крају”. Њихово постојање постаје „ружан сан прашине” (Попа 1956: 71), губе своју фигуралност и постојаност у потпуности, престају бити кости, те се, ентропијом, попут меса, из којег су произашле, расипају и нестају, прво једна у другој, потом и у простору, односно свету. „Циклус се затвара сликом општег хаоса и коначним неуспехом пара костију да остваре ’другачију’ егзистенцију” (Роровић-Перишић 1975: 306). Међутим, оквире њихове личне есхатологије, према поновљивој митској матрици, наслеђује нова обнова света, нови појам који настаје из нестанка старих и суочава се са светом – „Кукурече из нас кукурек” (Попа 1956: 71). Ако суспендујемо, на тренутак, фолклорну и метафоричну вредност овог мотива, и посматрамо га само према дијалектичким одредницама митског мишљења, егзистенцијална авантура костију-бића завршава се њиховим преласком у ништавило, а постанком новог бића. (Ако, наравно, прихватимо да кукурек настаје као биће, односно да

није само предметност света која обзнањује нестанак костију-бића.) У том смислу, постојање и непостојање, ништавило и оживљеност су поновљиве категорије, само су актери променљиви: „У космичком простору потребно је исто време и да се нешто створи и да пропадне. Једина вечна категорија јесте прелажење из постојаности у непостојаност и обрнуто” (Popović-Perišić 1975: 306).

Дакле, стварање костију-бића је, на почетном космогонијском нивоу, успешно, јер је назначило могућност новог света и бића у њему. Неуспешно је у свом исходишту које подразумева само једну итерацију бића, јер кости – бића нису нашле своју светотворну улогу, осим ако је та улога била да досегну ништавило и омогуће новом свету и новим бићима да се остваре. У том смислу, појава кукуруза и његово обзнањивање петловим гласом, потврда је дијалектичке остварености костију-бића које су својим преласком у ништавило омогућиле да настане ново биће.³²⁵ Међутим, овај модел обзнањен и појавношћу кукуруза, пошто прати неизмењиву митску цикличну матрицу, такође ће се завршити истим исходом, ништавилом, или боље рећи, смрћу која рађа живот, у чему се очитује темељна одредница митског мишљења. Пародијски однос се може приметити у удвојеној форми, као пародија космогоније, у ширим оквирима, и као пародија потраге митског бића за супстанцијом свог постојања. Међутим, ако се уважи то да је митска циклична матрица довела егзистенцијалну авантуру костију-бића до (туђег) новог почетка, пародијски елемент ове целине се указује утишаним, будући примарно активан у самом остварењу елемената циклуса који се посматра ван митске визуре, која, ван опсега сваке пародије, хумора или ироније, допушта да се у исходишту постојања бића, које се мери ништавилом, обликује нова могућност света, као и бића и живота. Пародијски контекст је могућ тек када се проматра кроз модерну и/или логичку перспективу, јер у митској визури пародије нема. У миту је постојаност бића и живота ипак неупитна, и тек модерна мисао тај исход може сматрати неуспелим, јер није фокусирана на учитане узусе мита, те судбину костију-бића посматра из дијахроне, пролазне перспективе, према којој је неуспешна судбина костију сасвим истакнута. У том смислу се „Кост кости” може разумети и као критика рационалног мишљења (која види неуспех у судбини костију-бића) и похвала митском (која не види ни успех ни неуспех, већ дијалектичко трајање које се наставља назнаком новог стварања и постојања). Свакако, овај Попин циклус, чак и ако преставља парафразу космогонијског митског модела, није и сам мит, већ песничко дело које тек може назначити митске вредности, уједно са многим другима, попут пародијског, која се у песничку структуру уграђују.³²⁶

³²⁵ Уп. са: „И оно што је хаос уништења за кости, хаос нереда, њиховог нестајања, њиховог претварања у прашину [...] почетак је нове космогоније, новог рођења, новог поретка” (Антонијевић 1996: 80). В. и: „Али, ово звучање које уводи у нови свет заправо је и ругање и невешћење. Из праха костију ниче кукурек и кости чују свој глас као глас новог света саздан на њима” (Антонијевић 1996: 80).

Уп. са: „Циклус песама *Кост кости* представља својеврсно виђење живота након смрти, при чему се готово доследно прати однос човека усмене традиције према животу, односно смрти и, условно речено, животу после смрти. Наиме, живот је циклус, нема његовог прекида ни након смрти, само се наставља на другој егзистенцијалној равни” (Попин 2011: 198).

³²⁶ Песма „Одјекивање” из „Опседнуте ведрине” унеколико најављује, како мотивски, тако и због употребљеног поступка, циклус „Кост кости”. У „Одјекивању” је представљен лирски субјект који, суочен са режањем себе (симболика пса), удовољава претећем простору у којем је постављен (обезличавајући механизми модерног света усмерени ка дехуманизацији човека), одвајајући се од својих костију (синегдохом обликована супстанција бића), све док не постане и сам израз свеопштег урлика (губљење супстанције, постајање сегментом обезличавајуће воље). Паралела није очигледна због тога што у „Одјекивању” кости имају истакнуту улогу као мотив, већ управо због тога што се, као и у песми „На месечини”, субјекти, суочени са губитком супстанције бића, или немогућношћу да је пронађу, преобликују управо према наметима оне инерције која их упорно обезличава. Индикативно је и то што се губитак супстанције у оба случаја објављује звуком – лавезом у „На месечини”, лавезом који постаје урлик и одјекивање у „Одјекивању”, чиме је указана потпуна трансформација субјекта из простора аутономности, у простор обезличености и зависности. Тек када се субјект искаже симболичким говором који обзнањује вољу која је била намерена да поништи аутономност његовог бића, оно, и симболички и егзистенцијално, постаје део предвидљиве механике безличне свеопштости.

Тумачење засновано на само једној интерпретативној визури, као што је и представљено читање „Кост кости” кроз интерпретацију усмерену ка изналажењу структурних одредница космогоније, непоуздано је. Ипак, такво тумачење је овде подузето да би, пре свега, поуздано указало на то да је у овом циклусу употребљени песнички поступак заснован на митским структурним матрицама, у првом реду, на космогонијом обрасцу, што омогућава и подробнија читавања митских структурних елемената, па и тематских одредница. То је и једини могући прецизни закључак: Попа је „Кост кости” засновао на митском моделу космогоније, али се, будући да је у питању модерни песнички текст којег је писао песник обликован узусима своје историјске епохе, али и ограничењима и распонима сопствене имагинативности, тај структурни модел мита, сасвим природно, није достатан да прихвати сва иходишта савремене песничке мисли и песничке идејности. Космолошки структурни модел ипак чува нешто од дубинских митских механизма који су се обликовали у сусрету са модернистичким тенденцијама – (црно)хуморном, иронијском и пародијском тежњом, извесним надреалистичким потицајима, упливом егзистенцијалистичке етике (утицај француског егзистенцијализма), продором разглобљеног говора свакодневице и других елемената Попине поезике који се могу препознати у овим песмама.³²⁷

7. 2. Белутак – „Међу световима свет”

Као што је то био случај са циклусом „Кост кости”, ни митски подтекст, или барем митска имагинативност циклуса „Белутак” није остала непримећена. Миодраг Павловић је већ 1958. године, наднесен над *Кором и Непочин-пољем*, тумачио белутак као „прапринцип [...] песничке космологије” (Павловић 1958: 181) Попиног песничког универзума, указавши и на то да је белуткова „моћ самообнављања [...] митска” (Павловић 1958: 181). Борислав Радовић је истакао да је белутак

„[...] постао предмет једне митографске визије која се напослетку поиграва с неким стереотипима митског мишљења и представљања. Очовечени белутак јавља се као усамљени јунак мита над митовима, мита о миту, где је веома близак Нарцису који открива себе у свакој локвици” (Радовић 2017: 45–46).

Дамњан Антонијевић је пружио подробно тумачење митских одлика овог циклуса, одредивши његову тему „космичком историјом белутка, његове судбина у времену и простору” (Антонијевић 1996: 95), док је Весна Цидилко дала кратку анализу улоге белутка у српској митологији и фолклору, посебно се усмеривши на његову улогу при култу мртвих (в. више у: Цидилко 2008: 66–67). Драган Хамовић је белутак и *малу кутију* посматрао као „слике-моделе митолошког простора” (Хамовић 2016б: 227), док је Радивоје Микић поменуто поменуте *конструкте* Попине поезије разумео као „митопоетске творевине [...]

³²⁷ Достатан пример за то како се на митској структури фундиран текст надограђује несметаном песничком употребом мотива или поступака пореклом из какве друге идејне, сликовне или тематске провенијенције – управо је излазни мотив циклуса – кукурек, и његов пој, кукурикање. Символику ове песничке слике изузетно је тешко одредити. Чак ни фолклорна симболика, која свакако прва пада на памет у овом случају, не пружа пуно стабилних интерпретативних кључева, уједно, готово парадоксално, пружајући многе. Чајкановић наводи неколико веровања везаних за ову биљку, из којих се наслућује могућност и дубинске, да не кажемо митске, активације будући да ова биљка „има у себи извесну супранормалну снагу” (Чајкановић 1985: 146), те да „његова снага може бити и кобна, и зато га народ не воли” (Чајкановић 1985: 146). Фолклорна симболика петла и његовог оглашавања је знатно познатија и развијенија, посебно у области демонологије и при обредним чиновима култа мртвих (в. више у: Кулишић, Петровић 1970: 243–244). Међутим, замршена фолклорна симболика ове слике (која би се, условно, кретала ка танатологији), условљена митским подтекстом обликовања целокупног циклуса, тек је једна могућност интерпретације, уистину, због низа фолклорних веровања, са многоликим исходима. Уопште узев, овај мотив на овом месту употребљен поуздано сведочи да се чак и мотив обликован једним традицијским оквиром, фолклорним веровањима, и то унутар једне чврсте парамитске структуре, у песничком тексту лако могу отргнути од узуса традицијских матрица које га обликују, и које се, у тренутку посустале интерпретације, указују очигледним решењем.

најзначајније у опусу Васка Попе” (Микић 2020: 50). У анализи циклуса „Белутак”, Микић је истакао да се песничко обликовање насловљеног мотива „може се посматрати као ’мит о стварању’” (Микић 2020: 57), те да је „поступак градње слике белутка, заснован [...] на деловању митске мисли” (Микић 2020: 58). Од поменутих проучавалаца, Антонијевић је највише проширио оквире анализе митског подтекста присутног у обликовању белутка:

„Тема циклуса ’Белутак’ космогонијска је. [...] У циклусу ’Белутак’ је и [...] реч о стварању једног аутономног и аутохтоног бића, о његовом животу и трајању. [...] ’Белутак’ није алегорија, већ историја рађања, емотивног живота [...] и размножавања једног бића. То је својеврсна онтичка пустоловина” (Антонијевић 1996: 90). Обриси модела космогоније, или *космогенезе*, структурне су митске одреднице песама о белутку: „рођење белутка не значи само формирање бића већ и формирање света. Случај рађа белутак, време га одржава и потврђује, унутрашњи простор га чини целовитим бићем” (Антонијевић 1996: 91).

Антонијевићева подробна анализа (в. више у: Антонијевић 1996: 90–96) готово је у потпуности усмерена на изналажење миских рецидива у тексту, стога је унеколико и непоуздана, али доноси неколико прецизних одређења везаних за митске обресе који су обликовали *авантуру* белутка.

Међутим, за разлику од циклуса „Кост кости”, песме о белутку, иако несумњиво испеване уз уплив митског мишљења, много мање откривају о свом митском залеђу, и не откривају лако „митолошки смисао овог појма” (Тимченко 1972: 37). „Белутак” је, уз евентуално „Малу кутију”, најсложенија песничка творевина Васка Попе, те анализа ослоњена на тумачење митских структурних елемената и мотива обликованих митском логиком нипошто не исцрпљује многолика његова семантичка исходишта, тек понека открива. Трагови структуре космогоније у овом циклусу могу се пронаћи на два, готово удвојена, али ипак различита нивоа. Стварање света се, као и у „Кост кости”, објављује стварањем новог бића, белутка, и његовим постанком наставља се чин обликовања света, његове доградње. Мада је почетна ситуација стварања довољно сугестивна да укаже на модел стварања бића ни из чега, *из етра*, без почетне интервенције дивинског бића или било које истанце што би проузроковала појављивање белутка, његов основни митски *modus operandi* није детерминисан самим поступком настанка, већ у многобројним чиновима преобликовања и премештања. Свака песма циклуса, осим почетне у којој се белутак формира, бележи низ његових преобликовања или премештања, били они фигурални (као у другој песми, у којој је белутак поломљен), или просторни (као у трећој песми, у којој белутак проналази димензију у којој може несметано да егзистира). Све ове метаморфозе указују да је не само реч о митском бићу, већ о бићу које, будући способно за читав низ метаморфоза, поседује и моћ самообнављања, регенерације, па и реинкарнације. И логика митског мишљења и метаморфичност бајке очитују се у поступцима белутка. Дошавши у свет као непромељиво, самодовољно, и, пре свега, постојано биће, белутак је приморан, крећући се светом, или боље рећи док се појавност света креће ка њему, на низ фигуралних и квалитативних измена.

Међутим, за разлику од костију, које имају одређени космолошки потенцијал, али се њихова животна авантура обликује у измицању суђене им предметности и у ишчекивању пропадања, односно, у разним менама трагања за супстанцијом свога бића, белутак је несумњиво космолошко биће, чија супстанција се не доводи у питање. Белутак је, унеколико, и сам представа света, односно космоса, те се његовим стварањем такође могу обележити оквири примарне космолошке акције – стварања самог света. Није случајно што се у другој и трећој песми циклуса, сам белутак обликује као свет. У другој песми, „Срце белутка”, у разбијеним крхотинама белутка – бића налази се срце, у којем се налази змија, која пробуђена обавија космос, обликујући фигуру уробороса. Ова слика је несумњиво космогонијска, и указује да белутак – биће у својој нутрини носи светотворни, односно,

космогонијски потенцијал – „У срцу белутка је могућност за рађање новог света” (Антонијевић 1996: 92).³²⁸ Обликовање уробороса, поред космогонијског, упућује и на апокалиптички модел: „Змија се око видика обвила / Ко јаје га прогутала // [...] / Нигде ничег далеко у кругу” (Попа 1956: 100).³²⁹ У трећој песми, „Сан белутка”, не прихвативши ни небо, ни земљу, као место своје егзистенције, белутак се, самодовољан, поставља у димензију између, не припадајући ни земном ни небеском – постоји као „Међу световима свет” (Попа 1956: 101), иако се у постојаност таквог остварења белутка може сумњати, јер припада сневаној визији.³³⁰ Ове две развијене песничке слике поуздано упућују на космогонијску обликотворност белутка.

Међутим, он се чешће испољава као биће, него као космос или његова могућност.³³¹ Као белутак – биће и настаје у првој песми, још у „Списку” из *Коре*, и та се песничка визија може разумети као парафраза мита о настанку (предмета, условно и бића, у *Кори*, а бића у *Непочин-пољу*), којим се оквири космогоније представљене циклусом и проширују. Ипак, већ на самом почетку, изневерава се претпостављена митска оптика, будући да је једна од основних категорија које одређују белутак – самодовољност и затворност у себе. Иако песничка слика из стихова:

„[...]”
Све држи

³²⁸ Уп. са: „Игра у песми ‘Срце белутка’ космичка је. Игра се стварање света. Белутак је у улози јајета новог света. Процес стварања почиње као и увек, рушењем, овде разбијањем љуске” (Антонијевић 1996: 91). Уп. са: „Белутак је не само биће, антропоморфно и са емотивном енергијом, срцем као центром свога биолошког макрокосмоса већ је белутак цео свет са снагом регенерације и поновног успостављања. Белутак је микросвет који се својом емотивном енергијом претвара у макросвет” (Антонијевић 1996: 92).

³²⁹ Знамење збирке *Непочин-поље* је змија која уједа свој реп, док се у новоформљеном кругу појављује отворено око, испод вертикалне линије која пропорционално дели простор. У том графичком знаку препозната је фигура змије из песме „Срце белутка” – „Змија која држи реп у устима, грчки уроборос, има дугу традицију и широк спектар значења (сунце, јединство свих ствари, умирање и рађање, циклична суштина света, метафора знања коју су човеку открили пали анђели, свађу). У Попином знамењу добија ново значење – затварање погледа на свет, сужавање хоризонта” (Грдинић 1997: 150–151). Влада Урошевић је тумачио фигуру уробороса у светлу алхемичарске симболике, која представља можда и најслабије истражени симболички простор културе што је представљао својеврсни репозиторијум сликовности и симболичности пренет у многе Попине песме. Урошевић указује на то да ова песма представља суспендовану космогонију која резултује апокалиптичном сликом, уништењем космоса: „Није тешко у змији која се обавија око видика препознати змију која гута сопствени реп, тајанствено биће Уроборос из алхемијске симболике. Хтонске силе, оличене у змији, побеђују небесне које су представљене кругом” (Урошевић 1981: 34). За исходишта ове делом митске, а делом алхемичарске симболике, значајно је и препознавање алхемичарске симболике у фигури јајета: „Свет-јаје које ишчежава у устима змије оличава заматак који неће доћи до плода; виртуелне могућности једног новог космоса неће бити реализоване. Снаге деструкције су у овој слици однеле победу над снагама обнављања и новог рађања” (Урошевић 1981: 34, в. више, посебно о обликовању мотива пећи алхемичара – атанора, у: Урошевић 1981: 34–35). Попа је у песми „Возачев подвиг”, из „Препознавања”, која је поднасловљена са „Илустрација за једну слику Дада Ђурића”, употребио синтагму „точак времена” (Попа 1956: 20), која је унеколико и пандан представи уробороса, будући да се почетне симболичке ознаке обе представе изводе из фигуре круга. Точак између осталог, у себе похрањује вредности цикличног протока времена, обнављања које се очитује у смењивању почетка и краја (в. више у: Chevalier, Gheerbrant 1983: 288–291), а осим тога поседује прегнантну митску, религијску и алхемичарску симболику, те га овде помињемо као још један доказ да се Попа није либио да искористи оне симболе који укрштају неколико традицијских равни у свом семантичком зрачењу, приликом обликовања песме.

³³⁰ Уп. са: „Изгнање из раја као да је пародирано у песми ‘Сан белутка’, али за разлику од библијских прогнаника који су сагли главе и изашли, белутак-биће се другачије понаша. Белутак изражава отпор, пркос руци која га је изгнала” (Антонијевић 1996: 92). В. и: „Белутак инсистира на самосталности, он је довољан сам себи, он не припада никоме, издвојен је и чини собом читав свет” (Антонијевић 1996: 93).

³³¹ Ову дуалност улога која одређује белутак је прецизно истакла, заобилазећи анализу митског подтекста циклуса, Светлана Велмар Јанковић: „У ‘Белутку’ је смисаони нагласак на игри са постојањем, а то је и постојање изван координата земаљског времена и простора, изван свих координата. *Белутак*, као објект, у игри је са постојањем, али се, као субјект, игра са постојањем” (Велмар Јанковић 1994: 272).

У свом страшном
Унутрашњем загрљају

[...]” (Попа 1956: 99),

унеколико и рачуна на дословност, односно функционише и као песнички опис унутрашњости белутка – предмета, камена, ипак се, на нивоу целине циклуса, белутак развија као биће, при чему је истакнута његова готово дијалектичка изолованост, одвојеност од света. Тиме се, што се митске визуре тиче, одмах изневерава идеја синкретичке целине, односно слике света у којем је целокупна појавност доведена у везу заједничким пореклом, и могућношћу усклађеног (са)постојања, те обликована као појединачност јединствене космичке визије света. Белутак је јединствено, самодовољно биће, и стога наслеђује песме или реферишу о томе да не постоји могућност његовог усклађивања са другим ентитетима (песме „Срце белутка”, „Сан белутка”, „Љубав белутка”, „Тајна белутка”, „Два белутка”), већ само са собом („Сан белутка”, „Пустоловина белутка”, „Тајна белутка”). Због тога се његово кретање не може сасвим разумети као парафраза потраге митског бића за супстанцијом, односно, херојске потраге – јер белутак готово да не потребује ништа, нити се усмерава ка нечему ван својих самозадатих оквира. Он је дат као монолитно и целисходно биће, и, пре свега, већ се у првој песми установљује да је свет непотребан белутку. Друго, свет је непријатељски настројен према њему – у другој песми, („Срце белутка”), у залудној игри, бива растављен на делове, док у трећој, („Сан белутка”), непозната воља која управља руком, одбацује га из земаљског простора. Открива се да белутак може бити и сам непријатељски настројен – као у „Тајни белутка”, у којој се онај који га прекине у медитативној тишини може надати, „[...] само чворузи / Или другом носу или трећем оку / Или ко зна чему” (Попа 1956: 104). Треће, сусрет белутка са другим ентитетима се завршава његовим (каткад привидним) нестанком или чак уништењем. У песми „Срце белутка”, његово тело је физички разглобљено на делове; у песми „Љубав белутка” наслеђују се кобне последице његове љубавне чежње, док се сусрет са другим белутком, у седмој, излазној песми циклуса, „Два белутка”, происходи неиспуњеним односом који најављује бесмисао сусрета и егзистенције два актера. Четврто, након прве песме, белуткова самодовољност је исказана на још три места. У трећој песми, „Сан белутка, одбивши земаљски простор, са кога је прогнан, и небески, у који је прогнан, белутак успоставља своју егзистенцију у међупростору, *ни на небу ни на земљи*, где:

„[...]”

самог себе слуша
Међу световима свет” (Попа 1956: 101).

У овој позицији, измештен из свих непријатељских, или барем нежељених простора, усмерен само на себе, белутак је уједно достигао најстабилнију тачку своје самодовољности, те се његова могућност трансценденције тек у овом положају може назрети. Уједно, ова песма приказује и могућност апотеозе – ако је белутак космолошко биће које у себи садржи семе космогонije, што друга песма циклуса сведочи кроз појаву фигуре уробороса, онда обликовање белутка као независног универзума крајња тачка његове егзистенције. (Наслов ипак сугерише другачије, постављајући ово остварење белутка у пројекцију сна, што не мора потпуно и суспендовати могућност тог преобликовања.) Пета и шеста песма, „Пустоловина белутка” и „Тајна белутка”, такође га приказују у усамљеничкој позицији, самозадовољног у самоћи, с тим да се у петој песми тематизује систематично одбацивање сопствених прерогатива у наговештеној потрази за новом супстанцијом, док је у шестој песми, таква потрага дата у виду херметички непробојне медитативне згрчености.

Све описане релације које успоставља белутак са осталом предметношћу света у којем се обрео указују на једну, у митском мишљењу, сасвим неочекивану могућност – а то је да се већ у првој песми белутак обзнањује као биће које је створено са својом супстанцијом. Због тога је управо непотребна било каква потрага, неопходно је само постојање у којем ће се испољити белутку намењена улога, коју смо већ одредили као космогонијску, светотворну. Због тога се насилно вађење срца у песми „Срце белутка” може разумети као насило отимање супстанције. На трен се заиста обликују трагови космогоније – из срца белутка се у небо извија змија која својим телом обумљује космос – али и та визија нестане када јој се приближе они који су и започели грубу игру са белутком. У том смислу, циклус се може разумети као представљање обрнуте путање од потраге митског бића за испуњењем улоге која ће обликовати свет и потврдити космогонијски чин – као приказивање намета света коју бићу одузима, насилно, његову сржну, суштинску вредност која га бићем и чини, и као унеколико и бесмислена потрага за супстанцијом од тренутка када је она бићу одузета, а која се одиграва од треће до седме песме циклуса. Таква потрага се мора завршити неуспешно.³³²

Две су могућности на које смо већ указали – прва је затварање у сопствене оквире као облик подражавања претходне позиције у којој је изгубљена нутрина још увек била сажета у бићу, покушај да се до ње поново дође у до неког довољном унутрашњем опсегу, што не доводи до жељеног исходишта. Иако је позиција „света међу световима” освојена, барем у сну, у песми „Сан белутка”, могућност сопствене реконфигурације у „Пустоловини белутка” и медитативна умиреност у „Тајни белутка” – ниједна од ових позиција, иако можда најављује космогонијску могућност, није и поновно освајање светотворне нутрине. Друга могућност је покушај да се белутак испољи у контакту са другима, који увек пропада у неуспелости заснованог односа, као у песми „Љубав белутка” у којој слепа заљубљеност белутка води ка кобном и извесном крају. Према анализи у којој се препознају обриси митских структурних матрица – тема циклуса је губљење сржне вредности бића од стране непријатељски усмереног света, и бесмисао потраге за изгубљеним, одређујућим делом бића.

Узалудност подузете потраге се ипак најпотпуније обликује у песми „Два белутка”. Борислав Радовић је приметио да сусрет два белутка не одређује смислена комуникација, већ примисао њихове егзистенцијалне неутемељености која се управо доказује сусретом, будући да је белутак „предан себи у дирљивом аутизму који га пред неким другим белутком спречава да проговори и да тиме прокаже сву неодрживост тог велелепног митотворства” (Радовић 2017: 46). Два белутка су супстанцијално истоветни, два бића које одређује могућност животворног самообнављања и неспутане метаморфозе, али у узајамном сусрету два једно другом најближа бића, који би, судећи по претходним песамама у којима се белутак повлачи у сопствене оквире, наговештавао могућност комуникације, два белутка ипак „Гледају се тупо” (Попа 1956: 105) и „Говоре из трбуха / Говоре у ветар” (Попа 1956: 105), чиме је, недостатком смислене комуникације, а ни било каквог суштинског односа, бесмисао њиховог сусрета објављена.

Ако је белутак *свет*, односно ако у себи носи могућност света, односно *космоса*, која се директно и тематизује у две песме циклуса („Срце белутка”, „Сан белутка”), и ако се, пратећи митске узусе, светотворна могућност белутка и његова егзистенција разуме као јединствена – онда је сусрет два белутка груби иронијски подсмех идеји стварања нечега јединственог, постојаног, самосталног, био то белутак као свет, односно космос, или као биће које може да га створи или обнови. Самим тим, нити је белутак јединствен у мери свога постојања, нити су његове могућности, па ни светотворна, ексклузивне, посебне. У том се пародира и космогонија као јединствени и суштаствени чин, унеколико и мит о постању бића.

³³² Уп. са: „Свака од ових песама о белутку, унутар почетне и завршне, јесте, у ствари, пустоловина утолико што даје покушај излажења белутка из себе, што се увек завршава његовом дезинтеграцијом или уништењем. У свакој од ових животних пустоловина (рођење, игра са срцем, сан, љубав, тајна стварања, односно рађања), антропоморфизовани белутак покушава да нешто мења, да нађе себе, да постигне савршенство или да изађе из круга једноличности и досаде” (Антонијевић 1996: 94).

А ако је белутак биће – онда се пародира митска линија потраге за супстанцијом (било траженом, или изгубљеном, па поново траженом) у свету у којем не постоји, наоко, јединственост бића, његова оригиналност и непоновљивост, самим тим, ни његова потрага није посебна, већ поновљива, и то не у митском смислу, у цикличној матрици која гарантује могућност испуњења достизањем задатих оквира, већ је поновљива, па и предвидива у постојаном свету којег настајују бића чије се потраге и постојања завршавају страдањем и неминовним неизналаском нутрине бића. Свет деле бића, замишљена у светлу митске јединствености и непоновљивости, али ипак не и јединствена по својим особинама и улогама. Тиме се смисао потраге унеколико и губи. Ту је и потенцијална исходна тачка анализе циклуса „Белутак” ослоњене на препознавање обрису митског мишљења и космогонијске структуре – разграђује се непоновљива и циклична матрица космогонијске обнове указивањем да ни бића са космогонијском моћима, ни њихови потенцијално светотворни чинови, па ни сам космос који од њих зависи, нису јединствени, непоновљиви, већ само итерација наслућеног умноженог механизма. Стога пародијска оштрица циклуса „Белутак” темељније разрушава митску основицу него што се то чини у „Кост кости”, развијајући се све до осећања апсурда, којим се суспендује чак и смисленост егзистенције бића, унеколико, и света у којем је постављен. У циклусу „Кост кости” могућност обнове света је ипак очувана као вредност, док је у „Белутку” и обесмишљена умножавањем актера, и суспендована њиховим сусретом са бесмислом, односно њиховом детронизацијом при сусрету са другим ентитетима света.

Као и при тумачењу циклуса „Кост кости”, указујемо на то да је ослањање само на један интерпретацијски угао, као што је на овом месту подузето ишчитавање обрису космогонијских структурних модела – непоуздано. Међутим, ипак смо указали да у обликовању *авантуре* белутка ипак постоји стабилна структурна митска основица, обликована под интензивираним пародијским и иронијским намерама, те да исходшта могу указати на неколико идејних аспеката овог циклуса. Белутак свакако остаје најзагонетнија Попина песничка творевина, која се успешно опире и нашем, и другим тумачењима. У том смислу, препозната уградња структурних космогонијских елемената се ипак може истаћи као стабилан и, унеколико, поуздан интерпретативни орјентир.

7. 3. „Очи Сутјеске” – космички агон

Циклуси „Кост кости” и „Белутак” обликовани су према обрисима космогонијског митског модела. Међутим, у обе скупине песама, структурни елементи те представе, као и хуманистички обзор којем проиходе, подргнути су интензивираним пародијским преобликовањем, које условљава кретање бића ка ништавилу, као исходну тачку антрополошког песимизма. Унеколико и насупрот овим циклусима, Попа је у *Непочин поље* унео и „Очи Сутјеске”, скупину песама која ће своје коначно уобличење добити у *Кући насред друма*, збирци објављеној готово двадесет година касније, чиме ће овај циклус заузети своју коначну позицију у ауторски строго канонизованом Попином опусу.³³³ „Очи Сутјеске” су једини циклус у којем се космогонијска структура преузима без присуства пародијских, иронијских, гротескних или црнотуморних елемената, и обликује без њихових

³³³ Уп. са: „Тешко да бисмо могли прецизно утврдити о којој митологији, тј. миту је овде реч” (Попин 2015: 30). Уопштено узев, није могуће одредити (или би такво одређење било тек на нивоу претпоставке) који конкретни космогонијски мит је послужио као полазиште, структурна основица „Очију сутјеске”, као ни циклуса „Кост кости” и „Белутак”. Са друге стране, сасвим је очигледно да је читав низ структурних елемената космогоније слободно преузимао од стране Попе приликом стварања његових песничких „космогонија”, те да је од евентуалног одређења која митска прича представља одредницу неког од ових циклуса, важније то што је Попа несумњиво познавао *логику* митског мишљења и структуру космогонијског модела, те да је неке од узуса тог митског модела уносио у поетске текстове, и то на читавом спектру тоналитета, од бритког пародијског преобликовања до високог патоса митске монументалности.

вредносно разобличујућих намета.³³⁴ Мухарем Первић је указао на поступак којим се у овом циклусу историјски чин преобликује према узусима митског мишљења:

„Митолошка транспозиција стварности сугерирала је шире хоризонте и целине; дескриптивно и анегдотско у [...] поступку митизације [...] преображава и уклапа историјску друштвену стварност у далекосежније системе. Тако [...] историјски одређен ратни чин и подвиг (*Сутјеска*) сагледан из перспективе митске борбе добра и зла, 'свијетлих и тамних бића' задобија обресе модерне епопеје” (Первић 1991: 353).³³⁵

Дамњан Антонијевић је прецизно указао на митске структуре на основу којих је један колективни историјски напор преобликован у космогонијску раван, као и на митске представе коју такав поступак призива у текст:

„Слика митске немани која гута људски свет зевом од земље до неба, прогутавши сунце [...], неуспела борба Сутјеске с њом, космогонијски напор људи да из себе поново створе свет, стварање тог света, поновно долажење Сутјеске до сопственог вида, уз помоћ демијуршког напора људи, и њена победа над 'псином-сунцоједом' – најкраћа је значењска окосница поеме у пет делова под насловом *Очи сутјеске* [...].³³⁶ Дакле, у основу поеме уграђена је митска, космогонијска слика пропасти и поновног рођења света, кроз борбу хтоничних и соларних сила, уз помоћ титана (овде су то људи који стварају свет из себе)” (Антонијевић 1996: 340).

Космогонију представљену овим циклусом одређује њена условљеност на два плана, и у потпуности међузависна и симболички у свом исходишту изједначена. Самим тим, и у сукобу, који доводи до разарања старог и настанка новог света, као и у самом чину стварања новог света учествују и митизована Сутјеска и народ/колектив (учесници битке на Сутјесци, за време Пете непријатељске офанзиве, у лето 1943. године). Чин учешћа у обликовању космоса је удвојен, али два, условно раздвојена, чина – борба Сутјеске и напор колектива – јесу облици једне исте борбе, односно једног истоветног подухвата. Борба митизоване Сутјеске са *неизрецивом псином*, која на плану космогонијске структуре представља борбу божанских сила којом се одлучује судбина космоса, сукоб је који резултује космогонијом. Истоветно, подвиг колектива, изазван одсудном егзистенцијалном опасношћу и условљеном сукобом дивинских сила, омогућује поновно стварање света, и доноси превагу у космичкој борби. Дакле, борба Сутјеске аналогна је борби колектива, и обрнуто, те тек та два чина уједињени у истој потреби, при чему су избрисане границе између историјског, митског и егзистенцијалног плана сукоба, доводе до преваге космогонијских сила над уништитељским, и до стварања новог света. У структури Попиног циклуса, борба Сутјеске је представљена у космичком опсегу (макрокосмос) и представља одраз револта колектива (микрокосмос) – при

³³⁴ Могуће је да се на такву песничку оптику Попа одлучио будучи да је у тој скупини песама представљен историјски догађај који је, још увек, није, у колективној свести југословенских народа, изгубио ауру трагичности и херојства. Такође, не може се ни замислити могућност да се, средином шесте декаде прошлог века, објаве стихови у којима се пародира, чак и да је то била потреба аутора, митска евокација једног од најистакнутијих партизанских војних подухвата. Ни лични сентимент не треба пренебрегнути – Васко Попа је био доследни комуниста, и, као такав, односно, управо као такав, у каснијим збиркама је дао неке од најблиставијих стихова о српској историји и традицији.

³³⁵ Уп са: у Попиној поезији „прошлост, изашла ван историје, сублимирана до мита и до прве филозофије, више није чак ни прошлост, већ саставни део садашњости” (Марић 2010: 47). Према томе, историјски контекст на којем се заснива циклус „Теле-кула” из *Непочин-поља*, постаје ознака историјске судбине и трајања српског народа и у прошлости и у садашњости, док се у „Очима Сутјеске” митизује догађај који припада блиској прошлости, унеколико и садашњости очуваној у личном сећању (циклус је завршен 1955. године), и тиме се садашњост, премерена митским искуством, обликује као праслика историјских ситуација.

³³⁶ „Очи сутјеске” су шестоделна песничка целина, како у *Непочин-пољу*, из 1956. године, тако и у *Кући на сред друма* из 1975. године.

чему важи и обратно, јер се космогонијски оквири увек представљају тек у прожетости судбоносне догађајности и у микрокосмичким и макрокосмичким целинама.

Као и у циклусима „Кост кости” и „Белутак”, митски принципи преобликовања и премештања, који доводе до обликовања бића и света, свеприсутни су и у „Очима Сутјеске”. Активира се и још један митски принцип, аналогија тела и космоса, који је Попа често, на шта смо већ указали, користио у својој (раној) поезији. Након остварења апокалиптичне визије (звер која гута космос), простор, односно свет, интернализује се у према представљачким могућностима тела. Простор у којем се након нестанка старог света обрео колектив се двојачко интернализује, прво у унутрашњост тела звери, где „све светлости гину” (Попа 1956: 93). Колектив, суочен са нестанком и са крајњом угроженошћу сопствене егзистенције, у јасно дефинисаној светотворној улози проналази могућност, и физичког, али и духовног, избављења:

„[...]”

Ваља нам изнова створити све

Изнова створити земљу

Изнова небеса

[...]” (Попа 1956: 91).

Непознати простор телесности звери замењује се јединим обликом простора који је, кроз појектовање света у телесност, могуће и обликовати – сопственим телом. Тек када је ништавило присутног зверског тела/простора замењено познатим, мада не и сасвим безбедним и унеколико и аморфним, елементима сопственог колективног тела, подузима се космогонијски чин. Микрокосмички подухват колектива је чин револта и побуне којим се већ одиграна апокалиптика замењује стварањем новог света. На митском структурном нивоу, у чину колектива којим се потражује опстанак у процесу уништења космоса, удвојена су два принципа, узајамно блиска, али не и вредносно истоветна. Први је механизам стварања тела из делова бића, односно, рађање сегмената света из сегмената бића и његовог/њихових тела, у овом случају, колектива, који овим чином не само да заузима демијуршку позицију, већ иницира трансформацију у нове људе (ново поколење), обликоване космогонијским напором који происходи стварањем новог света, и обликоване управо за постојање у новом свету.³³⁷ Други модел стварања света је присутан кроз жртвовање делова тела, при чему је оно заправо ритуализовани и симболички чин преобликовања тела у предметност и појавност космоса.³³⁸ Нови свет се обликује управо овим симболички удвојеним чином:

„Из меса нам се живог рађа земља

Груда за грудом камен за каменом

Извесност за извесношћу

Из даха нам се лудог небо рађа

Ведрина за ведрином звезда за звездом

Видик за видиком

³³⁷ Уп. са: „У најјачем петом делу поеме, пре апотеотичног краја, наћи ћемо космогонијске метаморфозе делова и атрибута људског тела у космичка, и земаљског простора у биљни пејзаж. Од залога тела до недогледа слободе стварају будућници свој људски, осмишљени простор испуњавајући га собом, богатећи га смислом, онемогућавајући тиме ништавилу (псини-сунцоједу) да уђе у тај универзум” (Антонијевић 1996: 342).

³³⁸ Уп. са: „Нови свет, космос, настаје жртвовањем, након којег је могуће успостављање новог реда. Приказана ситуација указује на сличност са митовима о стварању космоса из жртвованог тела. Митски слој у поеми додатно ојачава изједначавање изнова рођене Сутјеске (и она се рекреирала из тела жртвованих) са неким од сунцебранитеља” (Попин 2015: 30).

Снага нам у планине у сазвежђа расте
Глад у воћке нежност у цвеће
Слобода у недоглед

[...]” (Попа 1956: 95).

Чином преобликовања тела у елементе света, на микрокосмичком нивоу, обликован је свет, и поништен чин уништитељке дивинске звери, *неизрециве псине*. Тај догађај, којим је представљена и трансценденција колектива, синхронизује се са изменом на макрокосмичком нивоу. Сутјеска, као амблематски симбол колективног напора, преобликована у дивинску космогонијску силу соларне провенијенције, може да у дивовској борби надвлада звер која припада хтонском принципу, и да трансцендентира уграђујући се у тело колектива, уједно се и обликујући телом колектива: „Сутјеска је, као соларна сила, победник над хтоничним, захваљујући новим демијурзима у које се претвара (улива)” (Антонијевић 1996: 343). Тим чином Сутјеска се преобликује од симболичке и дивинизиране вредности која представља колектив у интегрални део колектива, али и сама постаје посвећени део новоствореног света:

„Сутјеска кроз наше кости грми
Тече између црвеног цвећа
У нашем јој је срцу ушће
У нашем срцу извор

[...]” (Попа 1956: 96).

Као и колектив, на микрокосмичком нивоу, тако и Сутјеску, на макрокосмичком, одређују модели премештања и преобликовања. Управо ови митски механизми омогућују њену фигуралност и функционалност и као космичке силе, и као преобликоване космичке енергије која постаје део света, па и сам свет. Управо могућност Сутјеске да се преобликује у свет, у космизирано тело лирског колектива, резултује подвигом у митској космичкој борби, који проиходи у слици неспутане апотеозе:

„[...]”

Сутјеска се у сунчеву птицу претвара
Са црном псином у кљуну” (Попа 1956: 96).

Тиме су трансценденције и колектива и Сутјеске изједначене на општем космогонијском плану који захтева уједињење микро и макрокосмичких оквира – трансценденција је достигнута учествовањем у космичкој битки, и учешћем у стварању и обликовању света, новог јединственог космоса.³³⁹ Циклус „Очи Сутјеске”, попут циклуса

³³⁹ Својеврсним прототипом циклуса „Очи сутјеске” може се сматрати чевороделна песма „Оружана доброта” из „Усправне земље”, целине *Коре*, која ће своју позицију у свеукупном Попином песничком опусу заузети, постављена попут цикличне скупине, у *Кући наред друма*. Пре свега, у обе целине се активира аналогија између реке (Сутјеска, Гвадалкивир) и тела колектива који учествује у историјском напору (у оба случаја народ који је супростављен фашистичким снагама, а сама „Оружана доброта” је посвећена *шпанским герилцима* у Шпанском грађанском рату). Мање је трагова митског преобликовања тела колектива и реке у „Оружаној доброти”, та могућност је назначена тек кроз њихову судноносну везу, при чему то што „Гвадалкивир тече” (Попа 1953: 98) упркос томе што „[...] оружана / Доброта не престаје” (Попа 1953: 100), означава, између осталог, усклађеност вечног природног тока и чина колектива који претендује, у вредносном смислу, на вечност, на сећање. („Оружана доброта” је ипак ограничена тиме што је песма (или заматак краће скупине песама), а не циклус, дакле, својим обимом и структуром). Такође, обе скупине песама повезује и поступак којим је, након изгубљених одредница познатог света, тело постало могућност простора у којем се

„Кост кости” и „Белутак”, значајан је за разумевање поетичког опсега Попиног поетског опуса првенствено јер указује на употребу структурних космогонијских модела, чиме ће бити назначене неке структурне и поетичке могућности *Споредног неба*, *Усправне земље*, *Вучје соли*, и „Мале кутије”. Међутим, од можда и већег значаја је чињеница да је овим циклусом Попа указао и на склоност да митску структуру унесе у поетски текст без активирања вредносно преобликујућег механизма попут пародије. Том тежњом је обликована могућност поетског говора о историјским одсудним и по егзистенцију колектива пресудним моментима који подразумева активирање неспутане митске, и космогонијске оптике. На тај начин је, у Попиној поезији, посведочена постојаност митом фундираних представа у којима је могућност новог света и у њему егзистенције бића и колектива управо детерминисана дијалектичком неповредивошћу тих егзистенцијалних вредности, односно тиме што су, ослањањем на митско мишљење, живототворне, светотворне и егзистенцијалне вредности – неоспорене. Митско преобликовање историјског контекста одредило је збирку *Усправна земља*, али и одређене скупине песама *Кућа на сред друма*. Утемљивши унеколико своју поетику на тим стаменим етичким темељима, Попа ће, ослањајући се на монолитне митске, превасходно космогонијске моделе, песнички трагати за облицима човекове трансценденције који се оспољавају ван граница историје и дијахроног времена, и њихових уништитељских механизма, те ће се, ослоњен на мит, окренути ка преиспитивању колективних вредности и традиције која их баштини, што ће условити дијалектичко постављање откривених оквира људске, на индивидуалном, као и српске, на колективном плану, духовности у ванвремене, универзалне категорије.³⁴⁰

проналазе орјентири егзистенцијалне воље и оквир борбе и, у ширем оквиру, одреднице света који треба да се, након подузетог историјског чина, обликује: „У незнању / нема звезда водила / Срце треба упалити // Нема утешних видика / Подочњацима треба / Просторје обавити” (Попа 1953: 98). Мада у „Оружаној доброти” нису развијене, већ само назначене могућности преобликовања тела у простор, као и митски паралелизам реке и колектива, ипак су довољно постојани да се укажу као прототипска поставка односа који ће бити развијени у „Очима Сутјеске” (песме и записе из скупине „Усправна земља” из Коре, Попа је датирао у период између 1950. и 1952. године, док годином настанка „Очију Сутјеске” одређује 1955. годину, што, свакако, не значи да овај циклус, попут толиких других, није настајао у дужем периоду времена, те да је можда настајао и упоредом са „Оружаном добротом”). Такође, у „Оружаној доброти” је, као и у циклусу посвећеном Сутјесци и народу који се на њеним обалама борио, искоришћена могућност митске оптике да историјску ситуацију преобликује према узусима другачијег (митског) типа мишљења, и измести из дијахронијске у митску временску раван.

³⁴⁰ У целини „Усправна земља” из *Коре*, налази се поетски запис „Нападачи”, којег Попа касније није, као и низ других прозних записа из *Коре* и *Непочин-поља*, прештампавао у коначним верзијама ове две збирке, али ни у оним наследујућим. Овај запис, ипак мање естетске вредности кад се упореди већ са другим песмама, па и прозним текстовима, ове скупине песама и прозних записа, и написан у повишеном патетичном тону усрдне родољубивости, ипак је интересантан јер се може унеколико разумети као поетски прототип „Очију Сутјеске”. Мада се ни на једном месту не конкретизује историјски контекст, нити се *нападачи* који „Мири слободе не подносе” (Попа 1953: 91) именују, ипак се у овом тексту тематизује исти однос непријатеља и бранитеља као у „Очима Сутјеске”. Запис призива и обрисе космогонијске представе у улазној реченици: „Они који пружају прсте за нашим сунцем, давно су своје сунце у блато покопали” (Попа 1953: 91), и излазној реченици текста: „Онима који производе помрчину и сада пружају прсте и за нашим сунцем сагореће руке до лаката” (Попа 1953: 91). Дакле, тематизовање сукоба, етос одбране и слободе, не сасвим суптилна митска уградња агона између соларних и хтонских актера, космогонијски оквир, симболика сунца, преобликовање као принцип представљања фигуралности *нападача* – неколики су поетски елементи који, ако већ не указују на могућност да запис „Нападачи” представља сведену скицу из које се могла развити идеја за „Очи Сутјеске” (не у смислу потицаја, он је свакако дошао из личног доживљаја историјског догађаја, већ у виду начина представљања проживљеног историјског искуства), директно указују на стабилност једне родољубиве тематике, која се, у митском обликовању, остварила у песмама о космичкој борби Сутјеске и *неизрециве псине*, као и на утемељеност одређених поступака, па и митских, које је Попа користио при преобликовању историјске теме у митопеју.

8. Исходишта

8. 1. Десакрализованани космос

Зоран Мишић је пишући о *Кори* непосредно по њеном изласку из штампе, у тексту „Поезија опседнутих ведрина” (преобликованој верзији текста „Поезија Васка Попе” из 1953. године), указао на то да су у тој збирци песама представљени „немирни обриси модерног света” (Мишић 1976: 73), те да Попа „приказује новог човека једне нове епохе, која је започела овим ратом, а неставља се бескрајно умноженим сплетом противречности савременог света” (Мишић 1976: 78).

Иван В. Лалић ће Мишићево прецизно запажање, које се огледа и у многим истородним од стране других проучавалаца Попине поезије изнесеним критичким ставовима, рекапитулирати закључком који дефинише дијалектичке одредбе човекове (не)постојаности у Попиној песничкој рекреацији намета модерног света:

„То је визија ситуације човека у једном десакрализованом космосу и у свету без средишта и осовине; човека суоченог са бесмислом, са претњама, са чудовиштима у свакодневности – најзад, човека који инсистира на својој људскости која је и његова једина одбрана, једино оправдање и (као одбрана и оправдање) једина могућност сагледавања смисла у несмислу, система у хаосу” (Лалић 1997: 108).³⁴¹

Модерна времена одређује у биће модерног човека дубоко укотвљени егзистенцијални немир, те зебња изазвана механизмима модерног света којим се обезличије и ништи људскост.³⁴² Насупрот тој узнемирујућој позиционираниости човека савремености, митско виђење света и човека у њему подразумева целину, равнотежу и склад, као и

³⁴¹ Уп. са: „садржај исказа мењао се на јасно видљивој линији која од покушаја дефиниције једног истог стања савремене свести човека у десакрализованом космосу (у књизи *Кора*), преко трагања за односима (или системом односа) који могу да унесу неке законе у хаос ситуације човека у том свету без средишта и осовине и уздигну те законе до одбране људскости (у књизи *Непочин-поље*), до визије трагичног метафизичког позорја, где изабрани и креирани симболи понављају драму човека који се, са својим искуством и начином постојања, суочава са древном сенком једне мере која га превазилази (*Споредно небо*). На истој тој линији, чије исходиште видимо у *Кори*, обликована је и песникове тежња да сагледа и изрази знакове колективне судбине, трагове колективног напора постављања трајних обележја неког смисла на непочин-пољу историје и заједничког сећања” (Лалић 1972: 311).

³⁴² Теоријске основе десакрализованог света/космоса, на које је можда и сам Лалић упућивао, представио је Мирча Елијаде, најделатније у студији *Свето и профано*. Уп. са: „Истину говорећи, нема више ни ’Света’, већ само фрагменти једног скрханог универзума, аморфне масе једне бесконачности ’места’, више мање неодређеним где се човек креће управљан захтевима егзистенције уклопљене у индустријско друштво” (Елијаде 2003: 77). Према Елијадеу, у *профаном* свету, какав је и модерни свет, без фиксног духовног ослонаца – насупрот визији света, било митској, било религиозној, која се заснива на стаменом обрасцу космоса – ипак претрајавају одређени рецидиви које подсећају на хомогеност светог просторног обрасца, и који омогућују модерном човеку, човеку без стаменог духовног ослонаца, да ипак назре одређене просјаје духовности који проистичу из спутане митске или религијске оптике (в. више у: Елијаде 2003: 75–78).

На овом месту, упућујемо на занимљив реконструктивни текст Александре Попин: „Иницијација и дрво света (сагласја Васка Попе и Мирче Елијадеа)” (Попин 2015: 57–77), из студије *Вучје сунце: О поетици Васка Попе*, у којој ауторка, постављајући у фокус Елијадеове идеје везане за шаманистичку улогу, као и за обреде иницијације, и улогу *axis mundi* мотива, доводи, веома виспрено и научно поуздано, у везу поменуте концепте америчког историчара културе румунског порекла са Попином поезијом у којој примећује могућност њиховог песничког обликовања.

Интересантно, о једном сусрету Попе и Елијадеа, које је везивало и заједничко порекло, па, унеколико, и блиски књижевни интереси, барем у оквиру усмерености ка миту, сведочи и Радован Поповић: „Водиће дуге, занимљиве разговоре [1975. године, у Паризу – М. Г.] и са гласовитим зналцем религије и митологије Мирчом Елијадеом, са којим ће се спријатељити” (Поповић 2009: 105). Што се тиче Попиних познанстава са реномираним проучаваоцима митова, забележено је и једно друговање, и то кафанског типа, са Робертом Гревсом (в. Поповић 2009: 78).

повремено нарушавање те равнотеже, што антиципира подухват да се она поврати. Песнички универзум створен у прве две Попине збирке, симболички много пута означен као *непочин-поље*, свет је без целине и склада, универзум угрожености. Основна мотивисаност Попиног приближавања митском мишљењу је у намери да се разглобљени свет представи уз помоћ визуре која подразумева склад у свету, чиме је истакнута диспропорција односа, што је уједно и чин побуне, односно, немирења са задатим скученим оквирима, револта који се управо огледа у тежњи за стварањем склада у свету у којем су ти параметри заборављени или первертирани. Дакле, митска визура Попине поезије инklinирана је потребом да се укаже на то да човек егзистира условљен нескладом света који га окружује, односно да тек својим чином може освојити могућност да се учествује у преобликовању хаотичне појавности света у складну, уређену.³⁴³

Попина поезија је космогонијска поезија – у оној мери у којој претпоставља стварање космоса у крхотинама хаоса. То је и поезија која антиципира мит(ове) о постанку, при чему се налазе, међу предметима, бићима, њиховим неспојавајућим односима, у свеопштој *очухинској равнодушности* света према човеку и духу, хумани начини постојања и трајања, потражују се нова бића, нови односи, самим тим и нови свет и време. Попин свет је темељно десакрализован свет, тако је замишљен у својој основици – а човек се или детронизује (умире, изобличава, духовно и телесно унижава), измењен, односно травестиран у сусрету са хаосом, или се свесно или не испољава на страни реда и склада, учествујући у обнови света. Та основа је, у Попином случају, подузета на фону преиспитивања традицијских вредности, и тражења оних која могу постати темељ духовног ослоњаца.³⁴⁴ Самим тим, једна од темељитих поетичких основа (ране) Попине поезије јесте митска – а човек је представљен или као демијург (стваралац) или, сасвим ретко, као демон (рушитељ), или као изгубљено биће, угрожено и до непрепознатљивости измењено деловањем хаоса, који, кроз низ генерисаних односа који одређују модерно време и свет, суспендује хуманистичке обзоре који би обликовали достојну човекову егзистенцију у свету и међу другим људима.³⁴⁵ Кретање ка митском мишљењу и уградња митског у поетско искуство – израз је темељне потраге за духовним ослоњцима у свету којем они недостају.

³⁴³ Уп. са: „**митским** Поретком и Смиреношћу, Заокругљењем, предопређује се Неред у Историјском. Тај 'неред', 'хаос', 'дехуманизација света' проузроковани светским ратовима, обеспокојили су човека који је, будући преосетљив на радикално зло, морао побећи у један свет испуњен митском ауром, чиме настоји да бар за тренутак, у привидном Великом Реду који ствара имагинација, диктивно укине сурову реалност” (Петровић 1997: 62).

³⁴⁴ Уп. са: „Прошлост живи само док храни садашњост која га превазилази [...]. Велика традиција нас осветљава у преуређивању света по нашој жељи, али наше стварање такође једним чистијим светлом осветљава традицију” (Марић 2010: 46).

³⁴⁵ Указујемо на рад „Како песници разумеју жртвени обред: *Непочин-поље* кроз призму *Поетике жртвеног обреда* Миодрага Павловића” Јоване Тодоровић. Попина поезија је у њему подробно и поуздано анализирана у светлу одређених механизма ритуала и обреда жртвовања које је представио Миодраг Павловић, што проиходи закључком да подузимање обредних радњи није довело до жељених резултата, јер чиновни обликовани митском логиком не могу ни успети у *десакрализованом космосу* у којем су супендоване духовне могућности, па и оне које се темеље на митском мишљењу. Међутим, управо те обредне радње јесу покушаји утемељења човека у таквом космосу, и тражења осмишљавајуће духовне осовине, пронађене у цикличној поновљивости и духовној вредности митског и иницијацијског значају обреда: „Стоицизам се испољава у чињеници да, иако схвата како се ништа суштински не може изменити у пољуљаном поретку, Попа не негира категорију духовности као такву, већ се труди да пронађе начине којима ће подсећати на њено постојање, а чини се да управо универзално присуство жртвеног обреда и архетипа колективне меморије јесу једни од главних” (Тодоровић 2018: 143, в. више у: Тодоровић 2018: 123–145). Уп. са: „ништа [...] не имплицира да Попина поезија настаје у једноставној обнови архетипско-митских образаца, јер тада не би била много више од музеолошког напора, него у њиховој непрестаној персифлажи и пародијској иронизацији која представља њихово одмеравање на подлози секуларно рационалистичког устројства модерног света” (Тодоровић 2018: 131). В. и: „Попа само сугерише пут до архетипског [...] тако да и најједноставније релације из савремености добијају одговарајући митски кључ, док визија свих ствари на свету поприма антропоцентрични карактер” (Тодоровић 2018: 133).

8. 2. Митско искуство *Коре* и *Непочин-поља*

Већ су у Попине прве две збирке, пропраћене раним аутопоетичким записима, обликовани шири оквири његовог односа према митском мишљењу. Поетичко кретање ка митском мишљењу, као и уплив у митско искуство које се обликује у песничком тексту, подузето је као чин модернистичког преиспитивања традиције кроз широко постављено трагање за стабилним духовним вредностима. То кретање је приметно и у поезији и у ретким аутопоетичким записима, који указују да је неколико дијалектичких одредница митског мишљења омогућило Васку Попи да постави основе свог поетичког система, и пронађе етичку постојаност која ће одредити, унеколико тематски, а свакако и идејно, његов опус. Трагови митског мишљења се очитују у идеји недодирљиве целине, како света и његове појавности, тако и света и човека постављеног у њега; у идеји склада; у могућности духовне и хуманистичке изворне чистоте; у могућности досезања духовног ослонаца; у представи стварања (новог) света који није *очухински равнодушан* према човеку и у коме је могућа достојанствена егзистенција, неупрљана физичким или духовним унижењем и, чак, уништењем. Песма се указује као достатни медијум који таквој хуманистичкој визији омогућава идејно и уметничко обликовање, или се барем остварује као чин револта подузетог против обезличујућих намета модерног света. Човек постаје носилац космогонијског стварања и обнове, а песма постаје израз тих чинова, и објава новог хуманитета. На унеколико и уопштеном нивоу, Попина поезија јесте резултат системске песничке потребе да се обликује ред, односно склад у пројекцији света/космоса који је одређен хаосом, те се та космогонијска тежња – уређивање и обликовање космоса – указује етичком вертикалом Попине поезије. Дијалектика митског мишљења, стога, постаје поуздани оријентир при разумевању идејних, како етичких, тако и поетичких, исходишта Попиног песничког опуса.

Иницирано кретање ка дубинским слојевима језичког памћења који досежу до митске основице одраз је поменутих *поетичких* начела. Свест да је тек овладавањем животворног искуства које похрањује и чува древно језичко наслеђе (не само митско, већ и других традицијских оквира), могуће проговорити о искуству модерног човека, стабилна је тачка поетике послертног песничког модернизма, којом се, у крајњем исходишту, искуство прошлости самерава са искуством савремености, у фиксацијској тежњи да се назре искуство будућности, те да се кроз препознавање свевремености искуства досегне разина универзалних вредности човековог духа. Митски механизам језичког поистовећивања и именовања, односно појмовног преобликовања и *поостварења* ефектно је употребљен при обликовању песничке намере да се бића, предмети и чинови – појавност света – сагледају *новопронађним очима*, да се *десакрализован* космос преведе у категорије новопронађеног, далеког и жељеног у исто време, хуманитета.

Песнички поступци који проистичу из те намере – фигуралне измене појмова омогућене из мита происходећој аналогiji тела/бића и простора/космоса, као и изоморфност појмова и њихове метаморфозе – поступци су који омогућују чин преобликовања света, и разумевања појава које га испуњавају. Самим тим, омогућују песничко обликовање света који је достатан да се уобличи према наметима траженог етоса. Космогонијске представе, у којима се на преузетом структурном моделу преиспитују духовне и идејне перспективе митског мишљења и преводе у узусе дијалектичког и егзистенцијалног хуманитета, први су развијени структурни модел мита обликован у Попиној поезији. *Митска* тенденција Попине поетике се не исцрпљује само у приближавању митском искуству као могућем стабилном етичком оквиру у којем је могуће обликовати и преобликовати искуство модерног времена и човека – већ се управо исцрпљује на размеђи сумње у поузданост ригидних вредности модела митског мишљења, и вере у њихову могућност да потакну ревитализацију посрнулог духа модернитета, и да се укажу као стабилне духовне вредности које могу учесвовати у обликовању хуманитета, новог света и човека. Самим тим, постојаност Попине поетике заснована је на његовом разумевању дијалектичких и етичких вредности митског мишљења,

које ће песник, употребом митских структурних модела и обликотворних механизма, упорно преводити на говор и на ситуацију модерног човека, или потврђивати у историјским околностима, традицијом истакнутих, истовремено непрестано усмерен ка будућности заснованој на хуманистичкој мисли која дозвољава обнову света, стварање песме и стабилни духовни ослонац модерног човека.

8. 3. Између митопеје и метамитопеје

У уводном поглављу ове студије понудили смо терминолошку могућност да поезију коју одређује уплив митског искуства означимо или *митопејом*, у којој је реактуелизовано митско искуство, или *метамитопејом*, у којој је то реактуелизовано искуство и експлицитно вредновано. Кроз анализу *Коре* и *Непочин-поља* указали смо на бројна места која су пример митопејског певања, као и митске механизме који их одређују. Метамитопејским песничким говором, условно речено, песмама о миту, обликовани су циклуси „Кост кости” и „Белутак” у којима се преиспитује стабилност космогонијског модела, и унеколико сумња у његове постулате према којима је могуће обновити свет, односно учествовати у рекреираним поступку стварања света, и, што је најзначајније, стварања и обликовања хуманих обзора и услова егзистенције, односно етичких вредности које би дозволиле и човеку да учествује у чину обнове космоса. Такође, исти модел је приметан и у циклусу „Очи сутјеске”, са том разликом да је у њему исказана песничка вера у постојаност и вредност стамених космогонијских исходишта.

8. 4. 1. Присуство мита у Попиној поезији након *Коре* и *Непочин-поља*

Чак и један летимични поглед на Попине збирке поезије објављене након шесте декаде двадесетог века може потврдити стабилно присуство митског искуства и, унеколико, постојаност структурних митских елемената у његовом песничком опусу. Све Попине књиге песама, осим *Реза*, последње објављене, у већој или мањој мери, обликоване су упливом митског искуства.

Споредно небо (1968) представља, на општем плану, чисту космогонијску структуру, испуњену апотеотичним, апокалиптичким и космогонијским представама, према митским узусима обликованим бићима и чиновима, који се испољавају на дијалектички одељеним странама, са или светотворним или рушитељским намерама, уз обиље митске симболике и стилизације, и Попи већ познатих, митом фундираних, поступака попут аналогije тела и космоса, изоморфности појмова и релација, персонификације и других преобликујућих фигуралних механизма. У том смислу, *Споредно небо* означава исходиште Попине митопејске и метамитопејске песничке визије, и на структурном, и на идејном нивоу, и на тематско-мотивском плану. Ретко се ова књига песама и тумачи без уважавања митског подтекста, и томе сведоче њена одређења, према којима је *Споредно небо*: „космогонијски мит” (Деретић 2007: 1170); „поетска космогонија” (Микић 2020: 61); „цепна космогонија” (Радовић 2017: 18) у којој су „развијени обрасци аутентичне митографије која, откривајући зачаране кругове својих апорија и таутологија, напослетку проказује саму себе и исмева своју узалудност пред ништавилом које вреба на дну бесмисла” (Радовић 2017: 19); „травестија мита, антими” (Костадиновић 1998: 19); „стиховани космогонијски мит, у коме се води борба [...] за настанак новог света новог човека” (Попин 2015: 150); *атеистичка Луча микроkozма*, односно, *верзија Књиге постања* (в. Џацић 1991: 169); „споменик визији једног великог космичког несклада” (Лалић 1997: 111) и „поетска космогонија која треба да објасни будуће несреће” (Лалић 1997: 113); „самосвојна драма сукоба, у форми космогонијског мита” (Ронел 1997: 23); „спев епског карактера у којем се на нов начин обликује космогонијски мит” (Петров 2011а: 245) и „јеретичка верзију основног митског обрасца” (Петров 2011а: 245). Песме ове збирке тумачене су као „космичке залудне и трагичне игре” (Антонијевић 1996: 5) и „митови о стварању који потичу од неког изгубљеног

племена” (Симић 2006: 5), будући да се у њима „пева [...] о нестанку/стварању космоса” (Попин 2015: 147). *Споредним небом* је „испричана прича о постању света” (Петров 1983: 206), као и „прича о завршетку света, о његовом уништењу” (Петров 1983: 207), при чему се „Хумором [...] разара и читава једна концепција о постању света и његовом творцу” (Петров 1983: 229). Није потребно даље наводити места на којима су проучаваоци препознали структурну и идејну митску основицу ове песничке књиге. Уопште узев, *Споредно небо* представља најзначајнију Попину песничку целину која је обликована према узусима митског мишљења, и остварена тензијом њиховог изневеравања, унеколико и естетски врх Попине митопејске визије, и њено структурно, тематско и идејно исходиште, после којег ће се песник окренути или стварању нових митских структурних модела и сижеа, или писању поезије ослоњене на неке од већ употребљиваних митопејских поступака. Потребно је указати и на то да се Попин *митски* песнички арсенал обликовао управо у *Кори* и *Непочин-пољу*, које унеколико функционишу и попут пробног, експерименталног поља у којем су се испробани одређени, у овој студији представљени, поступци, као и уопште слика света заснована на својеврсној тензији између чежње и сумње – обе усмерене ка постојаношћу митског искуства, чији ће рецидивни врхунити у *Споредном небу* и наследујућим збиркама, без обзира да ли ће бити обликовани жудњом за митским оживљавајућим наметима, или кроз сумњу у њих.

Усправна земља (1972) обликована је уз суптилније присуство митског искуства, путем учитавања функција митског бића – демидурга, родоначелника колектива и његових духовних вредности, у фигуру лирског субјекта који подузима *ходочашћа*, као и у фигуру Светог Саве, чији чиновни, у националном контексту, постају откривалачки напори традицијских вредности образованих у митском времену, чиме постају и касни чиновни космогонијског напора и обликовања света. Такође, путовања Светога Саве, жртва *бојовника са косова поља*, и побуна Карађорђа и устаника у Првом српском устанку, постају темељне тачке историјске егзистенције српског народа, тачке *пресека*, чија се духовна вредност, која непорециво припада колективу, преиспитује у чврсто сазданој интенцији да се одсудни историјски догађаји и истакнуте историјске личности промере параметрима митског мишљења.³⁴⁶ Да је *Вучја со* (1975) „утемељена у миту” (Петров 1983: 69) нема никакве сумње, те ову збирку песама, „спев о митском пореклу и митским и митоликим прецима српског народа” (Петров 1983: 71), прати и готово права библиотека студија и радова посвећених Попиној песничкој реконструкцији српске митске прошлости, обликоване према, пре свега, Чајкановићевим етнолошким и митографским изналасцима („О врховном богу у старој српској религији”, в. више у: Чајкановић 1973: 307–462). Попа је у *Вучјој соли* обликовао неколико *вучјих* фигура које редом не само да предстаљају, својим бићем и подузетим чиновима, фигуру митског претка – родоначелника, или његових будућних преобликованих итерација, већ учествују у борби за опстанак националних и традицијских вредности, борби која постаје налик космогонијској, управо због тога што представља њено развојно исходиште. Уједно, уз *Споредно небо*, *Усправна земља* и *Вучја со* представљају оне песничке збирке у којима је Попа митске моделе преузимао, обликовао и уграђивао на нивоу целине саме збирке. У том смислу, оне су репрезентативни макромодели учитавања митског искуства у поетски текст, као што су циклуси „Кост кости”, „Белутак” и „Очи сутјеске” микромоделами тог поступка.

У *Кући насред друма* (1975) већ је приметано постепено одвајање Попине песничке поетике од митског искуства, мада је у циклусу „Очи Сутјеске”, пренетом из *Непочин-поља*, и скупини песама која је дала наслов целој збирци, постојаност митских модела чита. *Живо месо* (1975) упућује на измену у приступу митском искуству, будући да се оно интернализује

³⁴⁶ Уп. са: „За Попу одлазак у историју је успостављање неопходних, и увек постојећих мада не и лако видљивих, континуитета стваралачког духа. Попин поглед у историју види пре свега стваралачку руку мајстора, творца трајних вредности, који преко својих дела повезује народе, изједначује прошлост и садашњост, и осмишљаје будућност. посредством производа стваралачког духа човек се препознаје у прошлости и слуги своју судбину, пројцира своје изгледе у будућности” (Тимченко 1972: 57).

у оквиру једне завичајне поеме, у којој се преиспитују проблема детињства, одрастања, личних и породичних сећања и крвног порекла. Митско искуство је учитано у основицу, у којој демијуршки напори вучјих предака трају у и у немитским временима, у ближој или даљој породичној историји, али и у садашњици. *Рез* (1981), збирка заснована на парафрази говорних ситуација из свакодневног живота и дневних искустава, најдаље је, у целокупном Попином опусу, удаљена од митског искуства, које се повлачи тек у одблеске понеке описане догађајности.³⁴⁷ Ипак, „Мала кутија” (1984), једина довршена скупина песама из необјављене збирке *Гвоздени сад*, унеколико и реконструисане трудом Борислава Радовића у *Сабраним песмама* Васка Попе, представља „врхунац митопоетске димензије” (Микић 2020: 63), циклус у којем су, као у „Белутку”, поновно преиспитаване космогонијске могућности стварања, али и уништења света, кроз несумњиво митски објекат, *малу кутију*, која похрањује могућност и предмета, и бића, и човека, и космоса, заправо, постаје „аналогон за сам свет и све што је у њему могуће” (Микић 2020: 66), односно „симболички адекват свих облика постојања” (Микић 2020: 66). У „Малој кутији” је једна темељита поетичка тежња

³⁴⁷ Деретић, након три Попине збирке објављене 1975. године, примећује да се даљи Попин песнички развој усмерава ка тематском враћању свакодневном животу (в. Деретић 2007: 1170–1171). Попин такође указује да се усмереност ка миту и фолклорним елементима постојана до *Вучје соли* и *Живог меса*, а да се умањује у *Кући напред друма*, док је у *Резу* има најмање елемената поменутих подтекста (в. Попин 2011: 203–204). Слободан Владушић у есеју „Промена концепта поезије у позним збиркама Васка Попе” указује на то да се у збиркама *Кућа напред друма*, *Живо месо* и *Рез*, Попа полако удаљава од модерностичко-елиотовског модела заснованог на преиспитивању односа савремености и традиције у намери да се пронађе одсјај универзалног искуства, при чему се личност песника деперсонализује у намери да се у колективном искуству које је традиција овековечила, пронађе одређење и савремености. Према Владушићу, поетички преокрет је управљен ка личном и биографском доживљају; ка политичким, не и ангажованим песмама, већ оним које указују кретање од појединачног ка колективном; ка представљању савремености (не у директном историјском континуитету, или као одјек одређене историјске ситуације, као у претходним збиркама, али не и сасвим одвојено од њега); ка свакодневном изговореном и посматраном. Владушић овакво поетичко кретање назива *реперсонализацијом*, враћањем земног, профаног искуства личности Васка Попе у његову поезију, и указује да се са овим збиркама Попин песнички говор из оквира модернизма прешао у постмодернистички опсег. Уп. са: „Нова друштвеност Попине *постмодерне* поезије сугерипе моћ личности да превазиђе опозицију између индивидуалног и колективног. Она у себи истовремено садржи и трагове песникове биографије и одјеке његовог политичког (дакле, јавног, колективног) става” (Владушић 2018: 107). В. и: „Док песник елиотовске провенијенције у оном свакодневном и временитом, тражи трагове ванвременог (мита) како би их сакупио у песму реципирану као естетски објекат, (песничка) личност у свакодневном тражи *поенту* која преокреће свакидашњицу у искуство” (Владушић 2018: 113), чиме је означен прелазак поезије „у друштвену сферу” (Владушић 2018: 117), што је и одлика постмодерне оптике.

Рез је свакако означио најзначајнији поетски иступак ка личном, персоналном, и ка посматрању и ослушкивању свакодневице. *Кућа напред друма* ће означити кретање ка личном, идеолошком и политичком учешћу Васка Попе у историјским напорима колектива. *Живо месо* протеже у породичну и митску прошлост, условљену детињим искуствима. Ова анализа унеколико и усклађена са нашим ставом да се мит, посебно као структурни модел (одједи космогоније и других матрица), али и кроз учешће митског мишљења при мотивским преобликовањима, и при језичкој употреби – полако повлачи из Попине поезије након *Вучје соли*, и делимично, *Живог меса*, док рефлeksi до тад употребљиваног митског искуства искуства остају тек понекад употребљивани поетички опсег.

Попа, у зениту свог песничког развоја, удаљава се унеколико од мита, користи савладану митску оптику од прилике до прилике, не заборављајући је, али и не инсистирајући више на њеном активитету. На овом месту, указаћемо још само на „Велеградску песму”, излазну песму *Реза*, која сведочи, поред других, очигледнијих, можда и темељитијих могућности интерпретације, да су елементи митског мишљења, барем у назнаци, у овом случају у виду парафразе мита о настанку и дограђивању васељене, и кроз активирање анимистичких преобликовања, присутни и у позним Попиним песничким текстовима:

„Каже ми ономад моја жена
за коју бих све учинио

Волела бих да имам
Једно мало зелено дрво
Да улицом трчи за мном” (Попа 1997: 455).

Попине поезије, преиспитивање космогоније и учешћа човека у њему, пронашла своју синтетичку верзију, свој свеобухватни обликотворни, симболички и енциклопедијски облик. Овим циљом се, такође, космогонијски мит потврђује као најстабилнији, и најзначајнији, митски модел Попиног песничког дела, а, на ширем плану, сам мит, односно, митско мишљење, као један од најстабилнијих поетичких темеља његове поезије.

8. 4. 2. Стабилност космогонијског модела у Попином опусу

У песмама *Коре* су обликоване пробне могућности митског искуства – памћење језика, аналогија тела и космоса, изоморфност појмова – док су опсежнији митски модели тек назначени. Космогонијски модел појављује се у три циклуса *Непочин-поља*, и истакнут је као модел према којем је обликовано *Споредно небо*. У *Усправној земљи* и *Вучјој соли*, космогонијски модел се повлачи у подтекст самих песничких збирки, будући да се демијуршке фигуре или фигуре оних који баштине њихов чин, као поновљени, у ужем опсегу, поступак стварања света, учествују у његовом поновном обликовању. Космогонијски модел се не активира директно у обликовању *Живог меса*, али се баштини у оквиру преиспитивања личног детињег и породичног историјског искуства, које проиходи из духовних вредности назначених понајвише у *Вучјој соли*, те се историјска, као и породична и лична егзистенција указује очекиваном последицом митских предачких чинова. У *Кући насред друма* у два циклуса се космогонијским структурним одредницама моделује историјско и политичко искуство. У *Резу* нема истакнутих трагова поменутог модела, међутим, космогонијски модел врхуни у синкретичном и многоликом постојању насловљеног мотива „Мале кутије”.

Дакле, не рачунајући прву и последњу за живота Попиног објављену песничку збирку, космогонијски модел, или његови обриси, присутни су у свим осталим Попиним збиркама песама, као и у циклусу „Мала кутија”. То, наравно, не значи да се свеукупност Попиног инкорпорирања елемената, представа и модела митског мишљења у поетски текст може исцрепети кроз структурне и представљачке могућности космогонијског модела, већ само то да је песник, стварајући један херметични и унутар себе тесно прожети опус којим је представио митско, традицијско, историјско, духовно и егзистенцијално искуство модерног човека, основну митску, првотну и најзначајнију, схему – модел стварања света – преузео као темељну структурну и идејну основицу према којој је обликовао свој песнички опус.³⁴⁸

³⁴⁸ Истичемо поуздану анализу соларних мотива у Попиној поезији Александре Попин, која се дотиче и неких раних песама, посебно оних у скупини песама „Далеко у нама” и циклусу „Очи Сутјеске”, као и појединачних песама, попут „Пузавице” и „Кромпира” из „Списка” (в. више у: Попин 2015: 142–164). Уп. са: „У Попиној поезији очито је присуство једног архајског мишљења заједничког бројним културама, које се очитује у представама непрестане космичке борбе између поменутих двају принципа [космоса/светлости и хаоса/таме – М. Г.], те се пажња коју овај песник посвећује соларном може изједначити са својеврсним култом” (Попин 2015: 142–143). В. и: „сунчана симболика има вишеструки значај у овој поезији, за коју би се у широком потезу могло рећи да је у свим својим равнима ослоњена на дуалистички сукоб двају принципа – мрака и светлости, хаоса и космоса” (Попин 2015: 163).

Истраживање Александре Попин се ослања на неке Антонијевиће ставове, попут: „Поетско исходиште целокупне Попине поетске космогоније [је – М. Г.] соларни мит” (Антонијевић 1976: 17). Сматрамо да овакво одређење митске усмерености Попине поезије није прецизно, и истичемо да је космогонијски митски модел, односно мит, читан у основе његове поезије, у виду својеврсног дијалектичког агона којим је чин стварања/обликовања космоса или његове одбране, као и низ митова о постанку, другостепених по значају, који допуњују космогонијски нит указујући на постанак новообликаних појмова, који својим објављивањем суштински мењају свет. Тек потом је, по важности, истакнут мит о бићу/јунаку који обнавља свет својим чином (низ лирских субјеката, звездознанац из *Споредног неба*, субјекат из оквирних циклуса *Усправне земље*, као и Свети Сава и друге историјске фигуре из те збирке, вучје фигуре из *Вучје соли*, лирско ја из *Живог меса*). Соларни мит је тек уградња у претходно наведене митске моделе, и проиходи као обликотворно исходиште космогонијског мита, мита о настанку и мита о херојевој потрази – тако што елементе аксиолошких соларних и хтонских поставки прераспоређује већ према логици надређеног митског модела, и њима одређује бића и појмове.

8. 5. Визија песничке целине

Миодраг Павловић је у свом читању *Коре* и *Непочин-поља* истакао једну тенденцију Попине поезије која је од одсудне важности за конституисање његове песничке поетике, али и за коначну презентацију његовог опуса, и која се читава у „тражењу нечега што би било еп нашег времена” (Павловић 1958: 178).³⁴⁹ Попа се, тражећи структурно решење којим ће остварити опсежну интертекстуалну, градивну и идејну платформу око које ће његове песме бити окупљене, усмерио ка стварању учврсто повезаног и условљеног опуса, што се читује и у поступку циклизације скупина песама:

„Ти циклуси нису само зборови песама са заједничким насловом: од самог зачетка његова поезија има у виду циклусни план којим опасује, затвара и исцрпљује своју тему. Помоћу организовања песничке материје у циклусе он је успео да индивидуалност појединих песама органски надрасте; карактер сваке од његових песама постао је условљен присуством једне песме пре себе, и друге, после себе. За време писања на је већ део једне веће целине” (Павловић 1958: 179).

Павловић је могао да тврди како је „Цикличном певању песник [...] толико привржен да је оно постало једно од његових значајнијих одлика” (Павловић 1958: 179) већ две године након изласка *Непочин-поља* из штампе, будући да се у форми циклуса, или берем сасвим тесно опкројене скупине песама, указују целине „Пределни”, „Списак”, „Ђеле-кула”, „Игре”, „Кост кости”, „Врати ми моје крпице” „Очи Сутјеске” и „Белутак”. Друге скупине, попут, посебно, целине „Далеко у нама”, али и „Опседнуте ведрине” и „Усправне земље” такође одређује тежња обликовања као чврсто опкројене структурне целине, али ипак не у толикој мери као у претходно наведеним целинама. Миодраг Павловић је чак прве две Попине збирке назвао *збирке циклуса* (в. Павловић 1958: 180). Тек понека скупина песама, попут „Препознавања” или „Унутрашње месечине”, делује као да није успешно обликована јасно одређеним структурним узусом, што ће сам песник кориговати у будућим издањима.

Значајно је истаћи и то да је Попа већ у *Непочин-пољу* пронашао примарни облик циклуса, који се састоји од седам чврсто повезаних песама.³⁵⁰ Тај модел, којег је обликовао са циклусима „Кост кости” и „Белутак”, успешно је применио и у *Споредном небу*, књизи песама која се, у савршеној презентацији изабране архитектонике, састоји од *седам* таквих целина, у *Усправној земљи*, у којој су сви циклуси, осим „Савиног извора” коме је придодата једна песма, обликовани према цикличном седмоделном моделу, као и у *Вучјој соли*, у којој су први и последњи од седам циклуса сачињени од седам песама, док симетријски распоред

³⁴⁹ Уп. са: „Наше уверење је да обнова класичног епа није могућа, али да поезија ипак иде ка томе да нађе за себе архитектонску основу великог облика, који ће бити само аналоган, не и подударан са епом” (Павловић 1958: 179). В. и: „Васко Попа све време пише једну велику Књигу поезије, ствара модерни песнички еп” (Јовановић 1993: 32).

³⁵⁰ Попина одлука да целину од седам песама одреди као, у структурном смислу, најистакнутију микроцелину свог опуса, свакако није подузета без ослањања на екстезивну симболику овог броја. Седам похрањује огромну симболичку вредност читавог низа цивилизацијских оквира: означава број небеских сфера, односно кругова, затим, број просторних одређења у народној књижевности, означава седам дана за које је довршено стварање света у хришћанству, да напоменемо само неколико очигледности. У том смислу, тек бројеви два, три и десет могу, кроз мноштво значења, приближити се његовој симболичкој цивилизацијској многоликости. На општем, дијалектичком плану, плану, број седам „симболизира потпун циклус, динамичко савршенство” (Chevalier, Gheerbrant 1983: 585), односно „број [је – М. Г.] кружне довршености и њене обнове” (Chevalier, Gheerbrant 1983: 586). Ова одређења су не само важна због тога што је Попа према симболичности овога броја обликовао свој изабрани структурни образац, већ и због тога што сам број седам одређује и екстезивна симболичност која се или доводи у везу са митом или изводи из њега, или из оних културних форми које су генетички везане за мит (в. више Chevalier, Gheerbrant 1983: 585–590).

песама одређује и унутарње целине. Након ових збирки, Попа ће напустити седмоделни модел циклуса, али никада и идеју структурне целине рукописа.³⁵¹

У студији *Структура поезије Васка Попе*, Александер Ронел је указала на постојање „чврсте хијерархијске структуре у поезији Васка Попе” (Ронел 1997: 116) која „доприноси општој поруци његове поезије” (Ронел 1997: 116). На трагу Јакобсенових структуралистичких и лингвистичких метода, Ронел је заправо је представила Попину поезију као структурно тесно испреплетен систем песничких исказа, који функционише и на нивоу структурирања целина, и на нивоу комуникације тих целина, као и појединачних њихових делова. Попина поезија строго изграђена структура – поетска грађевина, чији елементи заједно пројектују јединствену визију, а остварени су не само самостално, већ у сагласју са свим јединицама које их окружују.³⁵² Притом се структурне, самим тим и тематско-мотивске везе, и, идејна исходишта остварују преко сагласја песама у истом циклусу или песничкој целини, циклуса и других песничких целина у оквиру збирке песама, и самих збирки песама у целини опуса, при чему је семантичка пропустљивост и повезаност управо омогућена оваквом стаменом структурном творевином на нивоу и микро и макро целине.³⁵³ Према томе, Попа „је, једноставно, песник који рачуна са значењем у оквиру контекста” (Поповић 1968: 13). Тед Хјуз, на чију поезију је Попино песничко дело извршило делатан утицај, након читања *Вучје соли*, у једном предговору превода поезије српског песника на енглески језик, такође је указао управо на интегрално прожету целовитост Попиног опуса: „All Popa’s collections are now beginning to echo among each other. One begins to feel the large consistent wholeness behind the swarming parts” (Hughes 1978: 9).³⁵⁴ Сам песник се, у једном ретком аутопоетичком признању, сагласио са својим критичарима. Поводом поновљеног издања песничког круга „Даклеко у нама” (1985), и то у издању у којом су Попином руком написани сви елементи књиге, осим *impressum*-а, и других библиографских података, забележио је: „Песме које пишем стварају кругове, кругови књиге” (Попа 1985: [5]).³⁵⁵

Тематска, мотивска и идејна међупрожетост Попиног песничког дела, може се и еволутивно пратити, на шта је већ пуно пута указана пажња. Неколико песама скупине „Усправна земља” из *Коре* уз циклус „Ђеле-кула” из *Непочин-поља* најавиће збирку *Усправна земља*; песма „Белутак из „Списка” развиће се у циклус „Белутак” у *Непочин-пољу*; песме из скупине „Усправна земља” и циклус „очи Сутјеске” обликоваће се у *Кући на сред друма*; у другој песми скупине „Далеко у нама” обликована је кованица *непочин-поље*, која ће постати симболичка поставка целокупног Попиног универзума; присуство вучје теме у збирци „Усправна земља” ће најавити *Вучју со* и *Живо месо*, док се мотивске линије, попут обликовања фигуре пса као ништителске силе може пратити још од „Опседнуте ведрине”. Читав је низ оваквих поетских антиципација, посебно истакнутих на тематско-мотивном

³⁵¹ Уп. са: „Тежња ка целовитости, прецизније *заокружености* – цикличности, један је од конструктивних задатака које је, чини се, Попа систематично примењивао. Сматрамо да је управо усмереност ка успостављању целине, затварању круга, односно, непрестаном *кружењу* у времену и простору веома значајан постулат у поезици Васка Попе [...] Чак и инсистирање на одређеним бројевима при конструисању кругова и књига песама, у складу са симбологијом бројева, указује на свеколику Попину тежњу да се створи равнотежа, целина, успостави хармонија – космос” (Попин 2015: 12).

³⁵² Уп. са: Попини „циклуси износе увек једну причу која превазилази димензије појединачних песама. Та прича је понекад континуирана као у епу и роману” (Милошевић 2008: 98).

³⁵³ Ослањајући се, између осталог, и на ставове Ронелове, Александар Костадиновић је тумачио Попин опус као „јединствену есхатолошку митопеју, [...] мит о пропасти и обнови света” (Костадиновић 1998: 6).

³⁵⁴ („Попине збирке песама одјекују једна у другој. Примећује се доследна целина иза мноштва делова” – прев. М. Г.)

³⁵⁵ Врстан критичар какав се у многим ситуацијама показао, Борислав Михајловић Михиз је имао дар да препозна одређену значајну одредницу песничке поетике, чак и док је ова била у изграђивању. Тако је, антиципирајућу Попину доследну и чврсту потребу за стварањем циклуса, и, шире гледано, широм песничком стратегијом према којој је обликовао сопствени песнички опус, већ 1958. године, проматрајући аутопоетички и програмски карактер наслова песникових циклуса које је до тада објавио, Михиз изјавио како је у Попином писању „све [...] програматско” (Михајловић 1958: 20).

плану, али и структурном, јер ће и Попин поступак циклизације, и уопште поступак структурирања песничких целина, приметно еволуирати кроз његове песничке збирке. Потребно је указати и на то да тек последња за Попиног живота објављена збирка, *Рез*, доноси одређен отклон од овакве песничке стратегије, али и да је та целина тек удаљена од поменуте структурне логике, и никако није, на тематско-мотивском плану и изопштена из Попиног опуса.

Мелетински је указао на то да „Претварање хаоса у космос чини основни смисао митологије” (Meletinski 1983: 171), што је, уједно, и једна од темељитих тежњи Попине поезије. Идеја јединствене књиге, унеколико аналогна идеји јединственог и међупрожетог опуса, састављеног од међупрожетих мањих целина, односно збирки, као и циклуса и скупина песама; песничко стварање као чин заснивања универзума; идеја опуса као целине; стварање циклуса и песничких целина и њихово прожимање, као и обликовање песничких збирки и њихово прожимање у надцелину – пажљиви су чинови изградње песничког универзума којим се унеколико и понавља митска космогонијска матрица, кроз чин човека модерног времена супростављеног десакрализованом модерном свету што генерише механизме што воде ка, физичком и духовном, зараво, егзистенцијалном ништавиљу.

Дакле, Попина брижљиво планирана песничка стратегија оваплоћена у строго формираним скупинама песама, збиркама и, у коначници, самом опусу, (који представља унеколико један нововековни, *модернистички* облик Малармеове и Новалисове, а зашто не рећи, и Настасијевићеве, идеје о јединственој, *апсолутној* књизи која има митотворну моћ да поново васпостави и осмисли духовне темеље човека постављеног у свет обесмишљених односа), према нашој анализи, указује се као још једна тековина митског мишљења која је одредила Попину поетику. Попина визија целине обликована је и на структурном, и на поетичком, и на етичком плану тик уз митску оптику. Могућност обликовања поетског универзума, односно космоса, у којем се, у прожетом ланцу саодноса, баштини идеја стварања и преобликовања света, склада космоса и човека у његовим оквирима, и могућност изналаска духовних темеља који постају брана пред плимом наметнутих и обезличавајућих, каткад и уништитељских намета модерног света – идеја је која је потекла из можда тек утопијски пројектованог митског мишљења што се самерава искуством модерног човека. Ипак, управо та пројекција односа дозвољава да се свет, чином песме, дакле, човековим чином, обнови, да се поново учествује у чину стварања света по мери човековој, те да му се додели достојанствена мера како физичке, тако и духовне егзистенције, као и активна улога при успостављању хуманистичких обзора који ће такво постојање омогућити. У том се чину – покушају да се обликује *еп нашег времена* – указује најзначајнији, а заправо дијалектички, и утемељено духовни и хуманистички, утицај митског мишљења на етику и поетику Попине поезије, односно, на обликовање митског искуства Попине поезије.

1. Традиција и мит

1. 1. Поверење у традицију

Ако је потребно издвојити једног српског песника друге половине двадесетог века чија је преокупација била баштињење књижевне традиције, као и истицање одсудних њених вредности које се огледају у сензибилитету модерног човека – тај избор, можда и недвосмислено лако, пада на Миодрага Павловића (1928–2014). Његово не само песничко, већ и есејистичко, а, унеколико и научно дело, пружа не само низ доказа за систематичну усмереност ка опцртавању традицијских оквира и њиховом (пре)вредновању, већ и готово целокупан стваралачки програм заснован на самом разумевању појма традиције и њених интегративних фактора. Већ смо указали на Павловићеве ставове изнете у кратком есеју „О књижевној традицији”, написаном 1956. године и објављеном у *Роковима поезије*, у којима је исказана свест да „безбројне везе вежу нас за књижевну прошлост” (Павловић 1958: 5), те да су оне „жива пројекција књижевне заоставштине на помичном екрану садашњости” (Павловић 1958: 5). Та, и слична промишљања записана у поменутом есеју постају темељ једног тек отпочетог, али дубински осмишљеног и системски изграђиваног књижевног пројекта, који ће се, током шест деценија Павловићевог стварања, стабилно обликовати око потребе да се разумевањем човекове књижевне и духовне прошлости укаже на не само његове модерне и савремене преокупације, него и на темељите и универзалне вредности које одређују његов дух и хтења. Оваква поетичка оптика којом је обрубљен заправо интегрални Павловићев хуманистички хоризонт вишеструко је потврђена низом ставова изнетим у „Предговору” његове гласовите *Антологије српског песничтва (XIII–XX век)*, који не само да најекспликативније указују на Павловићеве, унеколико елиотовске, ставове о традицији, већ се значај саме антологије у разумевању традиције у српској књижевној науци, па и њен утицај на развој одређених наследујућих песничких линија, не сме потценити.³⁵⁷

Потребно је указати и на то да Павловић утицај традиције одређује готово дијалектичком човековом вредношћу: „Свесно или несвесно, ми смо увек изданак неке традиције, и неког претходног развоја” (Pavlović 1978a: 69). У есеју „Чему поезија”, написаном 1967. године, Павловић можда и најуверљивије указује на увезаност културне и књижевне прошлости са садашњошћу у којој се одиграва самоодређење модерног духа. На

³⁵⁶ Ову мисао којом уводимо поезију Миодрага Павловића у наше истраживање песник је забележио у есеју „Мит и поезија” (в. Pavlović 1972: 43).

³⁵⁷ Још је у критици *87 песама*, у тексту „Прва збирка”, Борислав Михајловић истакао везу између Павловићеве поетике и Елиотових књижевних ставова: „Песнички образован на савременој западној књижевности, нарочито Енглезима, са главним предавачем Елиотом, он је, колико моје мало знање дозвољава да судим, остао свој и изворан, не прилазећи никад близу опасној (или безопасној) граници епигонства” (Михајловић 1988: 254–255). Павловић се први пут огласио поводом Елиотових ставова о традицији у тексту из *Рокова поезије*, „О књижевној традицији”. Од тада, готово је опште место у радовима посвећеним Павловићевој песничкој поетици, али и његовим есејистичким промишљањима, указивање на значајне и плодотворне утицаје које су гласовитиви Елиотови књижевноисторијски увиди оставили на његово књижевно дело (в. више у: Деспић 2008a: 7–20, 189–191, и на др. местима, Деспић 2018a: 14–15, Ђорђевић 1997: 93–104, Владушић 2018: 45–46, 70). Деспић је чак, на једном месту, Павловића одредио „песничким и културним бићем које је у потпуности елиотовским принципом детерминисано” (Деспић 2021: 379). Томислав Павловић је, са друге стране, објавио један од ретких радова у којима се, уместо утицаја Елиотових ставова на Павловићеве есеје и песме, и његово разумевање традиције, анализира директни утицај Елиотове поезије на Павловићеву (в. више у: Павловић 2009: 149–175).

темељима тог плодотворног односа духовна и књижевна баштина успева да постане темељ хуманистичких вредности које одређују човеков дух, а које, сасвим сигурно, нису омеђене статичним поетичким узусима ни епохе у којој је настало баштињено дело, ни тренутка у којем је вредновано:

„Традиционализам за мене значи наслањати се на своје непосредне претходнике, без труда да се за своје проблеме нађу и своја решења. Бити свестан своје културне традиције значи за мене бити заиста свестан садашњег тренутка и његових задатака. И практично то значи тражити помоћ не од литературе која нам непосредно претходи, него од оних периода који су нам много удаљенији, и који су на граници заборавља. То је истовремено и убеђење да ово што ми данас радимо, може бити од користи некоме ко ће у ближој или даљој будућности хтети да решава питања свог времена” (Pavlović 1978a: 69).³⁵⁸

1. 2. Однос према миту

Павловићево интересовање за мит и митско мишљење стога је природно део његових промишљања о традицијским спрегама. Међутим, за разлику од Васка Попе, кроз чије се ретке аутопоетичким исказе ипак може прозрети у оквиру једног стабилног односа према митском наслеђу – код Павловића је та ситуација компликованија превасходно због обима као и поливалентне природе његовог књижевног исказивања, које се почесто, у вишегласју преузетих књижевних улога, суверено одмиче од позиције песника. Као што готово да нема књижевног жанра у којем се Павловић није опробао, тако и готово да нема књижевне улоге у којој се није исказао, делујући и као критичар, али и историчар, донекле и теоретичар књижевности, али и других уметности, преводилац и антологичар, те се он, поред неоспорне ауре значајног и великог песника, превасходно указује и као врсни есејиста који одговара на читав дијапазон књижевних и, најшире узев, културолошких тема. Не тако често се један велики песник укаже и као велики проучавалац књижевног наслеђа, али управо је то случај са Миодрагом Павловићем.³⁵⁹ Његова интересовања нису омеђена само књижевним проблемима, већ се почесто усмерава и ка другим дисциплинама, као што је историја уметности, где се истиче интересовање за одређена питања везана за сликарство и пластику. Међутим, проблеми филозофије, психологије, социологије, антропологије, етнологије, историје религије и науке о језику – сви одреда су тема његових промишљања. Књижевна оставштина Миодрага Павловића сведочи о једном енциклопедијском духу, најширег образовног спектра и разноврсних интересовања, те није чудно то што његово дискурзивно

³⁵⁸ Иако је Миодрага Павловића лако разумети као можда и најистакнутијег, у оквиру српске књижевности, апологету успостављања традицијских релација, прецизније је о њему промишљати као о поборнику превредновања традицијских вредних места у односу како према духовном хоризонту модерности, тако и према (претпостављеним) универзалним вредностима. Самим тим, потребно је указати и на то да он никада није поједностављивао процес превредновања традиције у правцу просте афирмације у којој се огледа континуитет одређених културних или традицијских спона, већ да је подразумевао да превредновање традицијских вредности претпоставља у истој мери и могућност афирмације, као и могућност негативног односа према одређеним, најчешће увреженим, вредносним ставовима поводом културних или књижевних вредности, на шта је указао у једном интервјуу датом Милану Живановићу: „Књижевност мора према неким чињеницама традиције и раније мудрости да заузме ироничан став” (Павловић 2002б: 207).

³⁵⁹ Српску књижевност друге половине двадесетог века одликује и појава истакнутих песника који су били и поуздани тумачи поезије, или других књижевних или културних оквира, попут Ивана. В. Лалића, Љубомира Симовића, Јована Христића, Борислава Радовића, Бранка Миљковића и још неколиких, да останемо само међу онима који су се песнички објавили педесетих година прошлог века. Ипак, чини се да је на том пољу највише учинио управо Миодраг Павловић, који се и најупорније бавио дискурзивним традицијским превредновањима, поетичким начелима, па и културолошким темама, и који је, понајвише и преко *Антологије српског песништва (XIII–XX)*, остварио и неупитни утицај на развој како српске поезије друге половине XX века, тако и науке о њој.

исказивање на најразличитије хуманистичке теме до сада у српској науци није сасвим ни истражено ни адекватно валоризовано.

За нашу тему, значајно је указати на то да Павловић, бавећи се разним хуманистичким дисциплинама, никада није свео свој аналитички апарат на оквире једног од њих. Његова се есејистичка промишљања, као и она са научним претензијама, најпре могу препознати управо по покушају интегралног оштрог погледа на проблеме којима прилази. Стога његов метод ван оквира једне дисциплине управо и илуструје његова научна и дискурзивна истраживања, као и разноликост тема и проблема којима је прилазио. Можда је најтачније Павловића као проучаваоца културе представити као некога ко се најдиректије бавио управо историјом културе кроз разумевање историје идеја, тачније феноменом одређених изабраних идеја, покушавајући да аргументује свој аналитички суд везан за неколико истакнутих проблемских места којима је прилазио упоредо и песнички и дискурзивно. Поезија, књижевност, уметност, традиција, време, дух, обред, ритуал, жртва, мит, храм, сакралност, човек – истакнуте су теме оног дела Павловићевог опуса које је обликовано дискурзивним, есејистичким и научним напором. Одједи тих интересовања лако се могу пронаћи и у његовом песничком делу, често чинећи његову идејну основицу. Стога Павловићева есејистика увек садржи нестабилни, али каткад и уверљиви аутопоетички карактер. Потребно је указати и на то да је, при оваквом испољавању, Павловић био спреман да не само увезује своја истраживања у синтетичку слику која би могла да покуша да обухвати човекову духовну постојаност, већ је и анализираним проблемима прилазио увек са становишта оне визуре која му се чинила dostatном да осветли одређену проблематику.

Што се тиче његовог интересовања за мит – Павловић му је каткад прилазио готово искључиво као песник, у одређеним текстовима који могу задобити и аутопоетичку вредност; каткад као историчар књижевности, анализирајући митско наслеђе у књижевним текстовима, каткад као антрополог, готово културолошки обликујући мит као облик мишљења и симболичног представљања и одређујући га увек у односу према другим раним културним испољавањима попут ритуала; каткад и као уже концентрисани проучавалац мита, сагледавајући га ван призме антрополошког метода или стега психолошких (понекад чак и психоаналитичких) опсервација; каткад управо и као антрополог, покушавајући да своје ставове искаже методама ове дисциплине; каткад и као историчар културе, одређујући га увек у односу према другим културним облицима, и, на концу; каткад и као есејиста без истакнутих научних (односно, академских) претензија, усмерен ка филозофском проматрању мита као појаве која одређује човека, његово књижевно стварање и духовно испољавање.

Стога се не може рећи да је Павловић обликовао један стабилан научни прилаз миту или метод кроз који га је анализирао, али је свакако јасно да се о њему, и то са разноликих стваралачких и аналитичких позиција, вишеструко исказивао, и да му се често враћао током своје дуге књижевне каријере. Најпре ћемо, у оквиру наше анализе елемената митског мишљења у раној Павловићевој поезији, разумети основне постулате његовог односа према миту, као и одређена проблемска места на која је опсесивно тражио одговор, ако се усмеримо ка, у мањој мери, оним Павловићевим текстовима који се дотичу његових књижевноисторијских анализа и, у већој мери, оних есеја у којима се указује као проучавалац мита одмакнут од њему, у зрелијим периодима књижевног стварања, својствених, и често лабаво постављених, антрополошких теорема.

1. 3. Усмереност на генетичке везе мита и књижевности

Почевши од есеја „О поезији В. Б. Јетса” из 1955. године, у којем је Павловић први пут писао о спрези поезије и митског наслеђа (и којем ћемо се подробније посветити приликом анализе песничке збирке *Млеко искони*), низ је његових есеја о песничким

појавама у којима ће мит и поезија (или књижевност) бити доведени у везу.³⁶⁰ Павловићева упућеност на мит, па и, условно речено, одређене теоријске генералије и књижевноисторијска одређења које ће формирати (и која ће се обликовати упоредо са његовим антрополошким гледиштима, која постају проминентнија крајем седамдесетих и почетком осамдесетих година прошлог века), може се ишчитати из његових текстова у којима се бави српском књижевношћу. Рецимо, када проматра тематске, мотивске и друге одлике народне лирске поезије, па и када промишља о избору за *Антологију лирске народне поезије* из 1982. године, Павловић почесто упућује на генетичке везе које народна књижевност успоставља са митским подтекстом, указујући на фундаменталан значај развојне увезаности мита и народне песме,³⁶¹ што можда најексплицитније чини у тексту насловљеном „Лирска митолошка народна поезија” (в. више у: Pavlović 1986: 81–89). Павловић ће овакве ставове поткрепити и неколиким краћим анализама лирских народних песама, попут анализе лирске песме „Јелен воду мућаше” (види више у: Pavlović 1986: 90–93), у истоветно насловљеном тексту, у којој ће указати на скривени митски потекст који ритуалном симболиком упућује на припремање света за стварање, односно долазак новог људског бића. Слично ће учинити и у познатом тексту „Изједен овчар” (в. више у: Pavlović 1986: 19–24), названом по истоименој народној песми, у којем Павловић указује на рецидиве жртвених обреда које су подузимале, у древна времена, бахаткиње, односно свештенице култа Диониса.³⁶²

Најезактије закључке о овом односу садржи први део вишечланог текста „Осам векова српског песништва” (в. више у: Pavlović 1986: 139–167), који функционише као својеврсна допуна оригиналног „Предговора” из *Антологије српског песништва (XIII–XX век)*, будући уједно и предговор свих издања *Антологије* од 1984. године. Сличне паралеле, Павловић ће каткад примећивати и при анализи текстова који припадају корпусу српског средњовековног писменог стваралаштва, али и каснијих књижевних појава, било да на митске рецидиве у књижевном тексту упућује аналитичку позорност, било да их изналази и тумачи у окриљу шире, холистички усмерене визуре на поетику неког песника. Тим тежњама сведоче, између осталих, текстови попут „Митолошки слој у Његовшевом *Горском вијенцу*” (в. више у: Павловић 1993: 249–256), „Растко Петровић ’Бодинова балада’” (в. више у: Павловић 1992: 397–413), као и већ поменути текст о књижевном деловању Момчила Настасијевића.³⁶³

³⁶⁰ О Павловићевом интересовању за античку грчку културу и, шире гледано, митске теме, сведочи и неколико новинских чланака објављених крајем педесетих година прошлог века, попут приказа романа *Златно руно* Роберта Гревса (Павловић 1957б: 9), есејистичке цртице у којој се, поводом *Одисеје* и Гревсовог романа *Хомерово кћер*, промишља о привлачности и актуелности митских тема у савремености (в. Павловић 1959: 12), и једног путописног записа објављеног у *Борби* 1959. године, а поводом ауторовог путовања на Крит. Од значаја је и Павловићева констатација поводом присуства митске тематике у савременим књижевним делима, изнесена у првопоменутом тексту: „Као да је један добар део модерне књижевности решио да буде ’палинодија’, поновно обрађивање старих митова” (Павловић 1959: 12).

³⁶¹ Миодраг Павловић у „Поговору” *Антологије лирске народне поезије* указује на то да народне лирске песме представљају најдревнију песничку реч испевану на српском језику, и истиче спој „’женске’ песничке и митолошке традиције” (Павловић 1982: 10) који примећује у многим мотивима, па и моделима по којима је уређен свет у лирској народној песми, а који почесто опомињу на космогонију, а каткад и на апокалиптичке представе. Павловић је свом антологијском избору, као својеврсни поговор, придодао и текст „Тумачења трију митолошких народних песама” (в. више у: Павловић 1982: 193–207), чиме је не само потцртао значај генетичке увезаности мита и народне лирике, већ и открио да се његов антологичарски сензибилитет, у овој прилици, можда и усмеравао ишчитавањем митолошких рецидива изнађених у лирским народним песмама.

³⁶² Павловићев кратки есеј, у којем је тумачио песму „Женидба Милића Барјактара” (в. више у: Pavlović 1986: 75–78), представља својеврсни омаж анализи те народне песме коју је Растко Петровић у „Младићству народног генија” усмерио ка препознавању у њој уписаног митског наслеђа.

³⁶³ Павловићева студија *Поетика жртвеног обреда* (1987) писана је са идејом да „подсећање на жртвене обреде помаже да разумемо низ појава, па и уметничких дела ранијих времена” (Pavlović 1987b: 9). Павловић ће из те призме тумачити пре свега најдревније митове и религијске текстове, али и оне који припадају неколиким високим религијама, потом хеленску трагедију и старогрчке митове, покоји текст из српске фолклорне баштине, па и Шекспирове, Хелдерлинове и текстове Достојевског. Више о Павловићевим

Није од малог значаја то што Павловић указује на то да је Растко Петровић *највећи мајстор песничког заната* управо када, уместо да се усмери на лично искуство, пише песме „у којима затрепере најређи тонови 'родне мелодије', како би рекао Момчило Настасијевић” (Павловић 1992: 402). Павловић Растка Петровића разуме као припадника европске интелигенције којом је „европска култура [...] бежала од саме себе, ка далеким изворима освежења” (Павловић 1992: 407) и то кроз потрагу у „сопственом културном наслеђу” (Павловић 1992: 407). Дакле, генерације која ће, након „повлачења у родно горје” (Павловић 1992: 408), иницирати „тријумфално обнављање поезије” (Павловић 1992: 408). Ови наводи су значајни јер унеколико описују и Павловићеве песничке тежње, подузете тек коју деценију након Петровићевих песничких и есејистичких промишљања традиције. Такође, Павловић је указао и на то да се дух модерности интересује за старије и скрајнуте традицијске оквире, па и за фолклор, тако што је увидео:

„[...] могућност да се народно предање оживи, не као неки вид националне легитимације или апел на неку врсту поједностављеног јединства, него као обнова имагинације, освежење језика и продубљивање песничког говора делотворним, тродимензионалним симболима и сликама које народно предање може да чува и подари” (Павловић 1992: 410).

Истичући ове поетичке тежње генерације обликоване између два рата, Павловић можда и нехотице указује и на то да је генерација којој је припадао, покренута његовим и Попиним песничким напорима, представљала наставак тог међуратног прегнућа, које је одређено намером да се у сусрету модерне визуре и традицијске имагинације потражи израз којим се, у оном обиму који надраста тренутачне књижевноисторијске генерације, може исказати искуство модерног човека. Поводом Растка Петровића Павловић примећује и то да је он припадао песницима који су „на модеран начин поново отворили занемарено и затрпано окно нашег фолклорног наслеђа” (Павловић 1992: 410), чиме се указује, поред Настасијевића, једним од оних који су показали „могућност функционисања елемената фолклора у распонима модерне песничке свести” (Павловић 1992: 412) – тежњу коју ће и сам Павловић, уз Попу, и напор једног дела њихове и надолазећих песничких генерација, преузети, наставити, и развити (в. више у: Деспих 2021: 246–266).

Исказујући се као књижевни историчар, Павловић се никада не либи да проблематизује однос митског наслеђа и књижевног текста, под условом да тумачено књижевно дело оправдава такву аналитичку усмереност. Интегрално посматрање његових књижевноисторијских текстова упућује на свеобухватну представу према којој се мит, као (структурно, симболичко и тематско) ткиво које унеколико обликује књижевност, појављује од самих почетака српске књижевности, да би претрајало у њеним модернијим, па и савременим исказивањима. У есеју „Елементи за једну поетику српског песништва”, који представља сумарни поглед на утицај митског искуства на српску народну и средњовековну књижевност, Павловић закључује:

„Српска песничка традиција донела је неколико песничко-митских постулата из давнина, а кроз своје писмене подухвате укрстила се са готово свим културама Европе и Медитерана, тако да је у себи понела и сложеност европског културног мозаика и одреднице сопствених и фолклорних творевина. Неколико основних обредно-митских ситуација, које су истовремено и психолошке константе, јасно обрађују простор њених вредности на којима се већина њених песничких знања, раних и каснијих, утемељује” (Павловић 1993: 266).

антрополошким прекупацијама обликованим у *Поетици жртвеног обреда*, али и у књигама есеја *Говор о Ничем* и *Храм и преображење*, в. у: Деспих 2021: 317–375.

1. 4. На граници научних погледа и обриса аутопоетике

1. 4. 1. Разумевање мита као наличја поезије

Од свих Павловићевих текстова у којима се дотиче проблема мита, као и односа мита и поезије, несумњиво је најзначајнији, што низом формулација које теже да се установе попут дефиниције, што размером промишљања у којем се сустиче неколико основних проблемских питања везаних за постојаност мита како у дијахронији, тако и у савремености, фрагментарни есеј „Мит и поезија”. Овај текст је објављен у виду готово бележничких нота, кроз низање брзих, промишљених, лапидарних и језгровитих ставова у којима се постављају питања о разматраним проблемима и отварају антиципирани мисаони рукавци готово колико у истој мери у којој се исказују аналитички ставови.

Павловић отвара есеј о односу мита и поезије констатацијом којом се приближава Нортропу Фрају, указујући како се мит указује не само репозиторијумом песничке, већ и свеукупне човекове имагинације, што га чини свакако и основним, првообразним регистром људског искуства:

„Мит је граматика песничког мишљења, мит је граматика имагинације. Али у својим облицима он се подудара и са једном граматиком људског понашања, а синтаксом историјских ситуација и збивања. Митске слике не испливавају само из дубина наше колективне несвести и полусвести, мит испливава такође из полусвести историјских збивања, у подсвесним и подисторијским комешањима људских маса, у понашању људских група, од породице, све до државе” (Pavlović 1972: 29).

Будући један фиктивни и крајње функционализовани простор човекових искустава, мит, према Павловићу, усмерава се ка очувању оног типа искуства које се при сусрету са неумитним протоком историјског времена указује постојаним, дакле, универзалним.³⁶⁴ Такође, мит, као, условно речено, датост која припада прошлости, заправо, трансцендентира кроз временске равни, постајући чињеница садашњости. Мит се не актуелизује у човековом искуству као рецидив имагинације прошлости, већ као одредница његовог тренутног постојања у свету:

„У својој конкретизацији песничке слике, мит се ослања на нешто што је било давно. Али у ствари мит није прошлост и не води ка прошлости. Реактуелизација једне успомене, једног сећања је чињеница садашњости. Сама садашњост је једна фикција, митска представа која може узимати различите облике” (Pavlović 1972: 29–30).

Временска дијалектика мита, коју Павловић овде обликује, свакако није оригинална, али јесте од значаја – приносећи мит у оквире свог искуства, човек савремености се одређује њиме, и одређује тако и саму садашњост. Временске равни су, у смислу протока искуства, релативизоване, што јасно указује на функционалност уноса митског мишљења у свако човеково исказивање, па и у уметнички исказ, и, следствено томе, поетски говор. Самим тим, мит се у Павловићевом промишљању указује као наличје стварности, као перцептивна паслика која усмерава и имагинативни и рецептивни ток:

³⁶⁴ Са становишта теме ове студије, занимљив је један извод из писма Исидоре Секулић, написаног 1955. године Миодрагу Павловићу и објављеног у књизи Радована Поповића, у којем је истакнута српска књижевница изнела занимљиву мисао о постојаности, па и универзалној вредности митских *симбола*: „Има мит о келтским бардима: да су сачињавали своју поезију [...] у овој кондицији: леже на леђима, а на грудима им положен тежак камен. Символ је тачан, непогрешив; као сви симболи у митовима који се држе, живе, чине ону праву трајност која није ни објективно ни субјективно време...” (Поповић 2019: 31).

„Право митско мишљење није стварање једног фиктивног литерарног простора, оно нам показује да је наш сопствени простор много смишљенији, интензивнији, наелектрисанији него што ми то обично осећамо. Свака ствар на свету може имати митске и митолошке релације. Свако јутро које свиће може нам асоцирати јутро кад су Аргонаути кренули на пловидбу ка златном руни” (Pavlović 1972: 31).

Отуд Павловић детектује да је својеврсна обновна мита специфична за XX век, која није лимитирана на поље уметности, па ни на оквире хуманистике, потакнута функционалном изменом разумевања човековог духа које започиње ослабљивањем рационалистичких парадигми, и успоном научних перспектива које, ослобођене просветитељских дијалектичких тенденција, траже дубље и другачије темеље човековог искуства:

„Обнова интересовања за митско у једном делу модерне поезије и прозе није израз носталгије за прошлошћу, нити последица жеље да се литература начини поново ерудитном или класичном. [...]

Обнова митских мотива у књижевности добрим делом је последица нових погледа на митологију, последица једне нове свести о човеку, за коју дугујемо модерном развоју антропологије и социологије, према томе нови интерес за старе митске теме је у ствари рушење класицистичког приступа областима песничке имажинације и стварање нових прилаза, интегрално људских, дубоко самосазнајних” (Pavlović 1972: 35–36).³⁶⁵

Мит није, према Павловићу, само простор универзалних искуства и регистар човекове осећајности, нити је само одредница актуелне темпоралности у којој се одређује биће. Такође, он није само облик у којем се човек, свет и садашњост указују у другом руху. Мит је и стабилни простор људског духа, који садржи одређене вредности које не могу да се занемаре у било ком исказивању које је усмерено ка разумевању интегралности човекове како духовне тако и егзистенцијалне позиције. У том смислу, кретање ка митском искуству, и, уопште, његов повратак у активну човекову хуманистичку визуру представља „духовни преокрет који не захвата само литературу; он је нови корак у самоспознавању човека као појединца и као историјски активне групације” (Pavlović 1972: 36).

Митско искуство је заправо духовно искуство, и и у том смислу је привлачно Павловићу, и као песнику, и као есејисти, и као проучаваоцу. Није зато случајно што се већ у овом тексту, мит везује за термин, који ће, како године буду пролазиле, бити све значајнији у оквиру Павловићевих дискурзивних промишљања и песничких исказивања, да би, при крају, у најзрелијој фази његовог стварања, постао и носећи појам његовог свеукупног књижевног исказивања – *сакралност*. У том смислу, митско се искуство указује у два, једно од другог међузависна тренутка:

„Митологију, митско, људска свест сусреће двапут, у два кретања. Свест сусреће мит на једној раскрсници свог удаљавања од сакралног, она још види слике као успомене, и те слике су митске. И други пут, када промени правац свог кретања, кад почне поново да тражи контингент сакралног, она из даљине угледа светлост митских слика, као светлосне знаке једног полутарског континента” (Pavlović 1972: 43)

³⁶⁵ Уп. са Павловићевим закључком записаним у кратком поговору Борхесовим приповеткама, 1963. године: „Свакако да су модерна испитивања општих законитости подсвесног, имагинативног и митолошког мишљења допринела да се схвати универзалност, или бар релативна општост, антрополошко јединство супстрата књижевног стварања. И писци нису могли да одоле искушењу да се позабаве и том новоствореном свешћу о праоблицима људског живота и праоблицима реаговања свести на живот” (Pavlović 1978b: 11).

Павловић мит разуме као репозиторијум људског искуства које се огледа како у његовој свакодневици, тако и у уметничком и књижевном исказивању. При том, мит се разуме као облик духа, као један оквир човековог интегралног духовног искуства, и самим тим, у поезији индукује кретање до таквих тражених искустава. Другим речима, мит фигурира не толико као оквир традиције, већ као једна од духовних вредности која може да каналише кретање уметничке свести у простор сакралности. Мит, којег Павловић разуме не само као оквир духа, већ и категорију језика, облик испољавања телесности, архетипску оствареност људских збивања, па и историјских и идеолошких, трансцендентивна је категорија – која у оквиру поезије претпоставља могућност да се да се сакралност не толико досегне, колико наговести, да се укаже на напор да се оно изрази, без обзира да ли је субјект, свесно или несвесно, удаљава од сакралног или му се приближава. Мит је, самим тим, једна од најважнијих духовних категорија у оквиру Павловићевих промишљања, што ће се, на многим местима, и то не у једнозначном испољавању, исказати и у његовој поезији.

У том смислу је више него интересантна класификација песничког односа према митском наслеђу коју Павловић изводи:

„Има песника који одевају мит у песничко рухо, који опевају мит претварајући га у причу, губећи уснут његову понорну, недодатну димензију. То су песници митологије [...]. У њиховом делу се заправо догађа секуларизација митологије, мит остаје без тајне, постаје књига [...].

Има песника који раздрузгавањем митских слика буде нов живот у њима, додају им смисао који се понављањем слике иначе сам од себе тању и губи. [...] [Има песника који враћају – М. Г.] дубину смисла митским сликама [...] [они могу бити и песници – М. Г.] митопоезе, стварања митова [...].

Има песника који не употребљавају никакве одређене митолошке или митске слике, али кад они кажу: прозор, шума, планина, то има митске димензије – види се да су то делови који су постојали на митском нивоу” (Pavlović 1972: 30–31).

Павловић се, у свом песничком послу, исказивао као песник сваке од три поменуте категорије, унеколико најређе и готово изнимно као *песник митологије*, а сасвим поуздано и почесто као песник *митопоезе*, док се каткад указивао и као песник чије слике, без обзира на немитску фигуралност и појавност у самој песми, ипак носе у себи и призивају митско искуство.

1. 4. 2. Разумевање генетичке повезаности мита и књижевности

Значајно место у оквиру Павловићевих промишљања о миту представља краћи текст „Ритуал – мит – књижевно дело.”³⁶⁶ У њему је, како сам наслов јасно на то и указује, представио основне односе између три културна стадијума – ритуала, мита и књижевности – и, у оквиру свог дискурзивног опуса, најпрецизније одредио те релације, које су значајне не само због ширих оквира његових есејистичких и аналитичких стремљења, већ и за разумевање његове, посебно касне, поезије.

Почетно духовно испољавање архајског човека које припада подручју културе је ритуал којим се успоставља веза са дивинском истанцом. Временом се заборавља смисао и разлог одређене ритуалне радње, међутим, будући да остаје страх од последица њеног неизвршавања, у тренутку када смисао одређеног ритуала постане заборављен или барем нестабилан у сећању „јавља се митско тумачење ритуала, које се претвара у предање”

³⁶⁶ У Павловићеву студију *Поетика жртвених обреда* инкорпориран је овај текст (Pavlović 1987b: 179–184), иначе већ објављен самостално у књизи есеја *Говор о ничем* (Pavlović 1987a: 40–45), чиме је истакнут његов значај у оквиру Павловићевих промишљања о миту и ритуалу, као што му је и, унеколико, одузета одређена самосталност, будући да је уклопљен у оквир надређене научне целине.

(Pavlović 1987a: 40). Мит испрва објашњава ритуал, да би потом заузео његово место, и задобио етиолошку вредност. Самим тим, мит деритуализује саму обредну радњу, стварајући од ње наративну структуру која је објашњава, покушавајући да представи изгубљени смисао чина.

Међутим, и сам мит, временом, губи своју етиолошку функцију, ритуал постаје сећање, а мит се литератизује – „прелажењем у језичко уметничко дело, у књижевност, мит постоји у стању самозаборава” (Pavlović 1987a: 41). Према Павловићу, већ у античко време грчке културе почиње демитизација, којом се губи почетни смисао мита, свакако и ритуала, јер антички писци „битно га [мит – М. Г.] поричу, не философски, него баш литерарном формом, мењањем антрополошких значења како обреда (жртвеног), тако и митског система који је увек био искупитељски” (Pavlović 1987a: 42). Литература иронизује, или се са хумором односи према миту, ипак не заборављајући да мит садржи њено порекло. Павловић указује да, кроз развој културе и цивилизације, долази до тренутка када наука и рационализам преузимају примат објашњавања света, те литература губи своје функције, и свој статус, као и своју снагу да се, у односу на мит и ритуал, „нека друга лепота успостави на свету” (Pavlović 1987a: 43). Самим тим, на концу, литература губи и наслеђену етиолошку функцију. Књижевност се, потом, кроз реакционарну меру усмерену ка рационалистичкој и чисто научној слици света, брани кроз „обнављање везе са митом” (Pavlović 1987a: 44).

Дакле, књижевност се „расплиће тиме што поново открива своје митско порекло, и ритуално језгро” (Pavlović 1987a: 43). Иако Павловић изводи претходну констатацију на примеру књижевности епохе реализма, јасно је да указује да је овакав *modus operandi* важи за сваколику књижевност која настаје након постулирања дијалектичких рационалистичких и просветитељских одређења:

„Иако га иронише и прекрива, ако не и потире, литература у миту има свој повод и узор. Више преко мита и ритуала него преко језика литература се враћа у склоп елементарних и космичких односа и стоји наспрам магијских формула као једно хумано усавршење” (Pavlović 1987a: 44).

У оваквој оркестрацији односа културних стадијума могу се приметити два значајна одређења. Прво је критички одјек на рационалистичку и просветитељску цензуру мита, али и књижевности, а суштински човекове духовности, при чему се Павловић и као мислилац и као песник јасно и недвосмислено позиционира на страни креативности и стварања, који нису одређени калупима једне (транс)идеолошке хуманистичке догме.³⁶⁷

Друго, древна етиолошка функционалност ритуала и мита, према Павловићу, није изгубљена – књижевност се обнавља као простор духовности у жељеном и поновљеном сусрету са митом. Другим речима, књижевност, као обзор човекових хуманистичких вредности, израз је стваралачког духа који се опире „аналитичкој мисли” (Pavlović 1987a: 45) која „нагриза обале свега створеног” (Pavlović 1987a: 45). У реактуелизацији свог митског (и ритуалног) наслеђа књижевност проналази јасну искуствену и духовну, потпору оних вредности које, одређујући човеков дух, неминовно одређују и самог човека.

³⁶⁷ У интервјуу датом Милошу Јевтићу, Павловић је истакао темељну негацију митског искуства које су спроводиле рационалистичка и просветитељска дијалектика, и указао је на одређене спознајне проблеме које, како у науци, тако и у свакодневици, проистичу од те тежње, и стабилним се указују и на самом крају двадесетог века: „Наш свет под речју *мит* обично подразумева неку примитивну заблуду. То је појам мита који се, најалост, стиче седењем у школској клупи; реч је о традицији 18. века који је хтео сву митологију да претвори у нешто негативно, и који је веровао да је могућа потпуна демитизација наше свести” (Јевтић 1998: 78–79).

На другом месту, у есеју „Култура ка калем конца”, Павловић упућује на неочекиваност тренутка у којем се, када се рационални аспект песничке свести укаже недостатним, отвара простор за проникнуће у митско искуство: „Аналитички дух се јавља као привремени помагач у кризи. Али митски јелен који очима треба да избистри замућене воде долази сам, према свом часовнику и из непознатог правца” (Павловић 1984: 129).

1. 4. 3. Мит као духовна вредност

Представљена промишљања о миту Павловић ће више пута допуњавати, мењати, стално се враћајући на одређене проблеме, увек непомућене и песничке и научне вере у генетичку повезаност мита и књижевности, и могућност да митско искуство у сусрету са књижевним трансцендентира у окриље сакралног. Нећемо се, стога, задржавати превише на бројним дефиницијама и анализама мита, тек на неколико значајних места растуреним по обимном Павловићевом дискурзивном опусу, која могу претходно поменути основе разумевања односа мита и књижевности унеколико допунити.

У троделном есеју „Медитације о миту” Павловић развија појам човекове *обдарености за мит* коју одређује „једном од чињеница нашег психофизичког и метафизичког бића” (Pavlović 1989: 42). Дефиниција мита се тиме проширује, будући да се његово поље утицаја одређује у самом темељу човековог искуственог, психолошког и духовног испољавања:

„[...] мит [је – М. Г.] пројекција пре свега природних, органских чињеница и процеса; али [...] те органске чињенице и процеси [...] су последица пројекције основних митских, стваралачких моћи, усмерења, чињеница, на органску и материјалну основу, чији смо екран ми сами, наша органска и културна програмираност, памћење, традиција” (Pavlović 1989: 42).

Мит је *пројекција* разумевања природе, и њеног утицаја на човека, али и човековог постојања и испољавања прво у природи, па затим и у оквиру културе. Самим тим, мит може бити пројекција, односно дубинска паслика, целокупног психофизичког, потом и метафизичког испољавања човека. У запису „Живот по миту” Павловић ће ову мисао поновити и најјезгровитије исказати: Мит је „висока свест о нама самима” (Павловић 1998б: 12).

Стога није изненађујуће што Павловић доследно упућује на не само генетичку, већ и духовну повезаност, па и условљеност мита и поезије. У једном краћем есеју, „Како настаје песма”, написаном 1967. године, Павловић указује на то да блискост митског мишљења и песничког исказивања, односно песничког израза, омогућава инкорпорирање митског материјала у поетску грађу:

„Мит није само могући циљ песничког исказивања, он је један од моћних оруђа песничког говора. И поред своје инхерентне многозначности мит је у стању да помогне дехерметизацији песничког језика, превођењу песничког говора са приватног на јавни, универзалнији план. Ово може бити сасвим природан процес претакања слика из приватног арсенала песникових доживљаја у слике и ситуације колективног сећања” (Pavlović 1978а: 75).

Дакле, за Павловића, како есејисту и проучаваоца мита, тако и песника, однос мита и поезије је неупитан. Током година, Павловић је понудио више тумачења тог односа, каткад мењајући одређења кроз која се спрега мита и поезије очитује.

Чини се да је коначни израз тог промишљања, које је готово пола века преокупирано Павловића, дато у кратком запису „Живот по стваралаштву”, у којем је уметничко стварање, као могућност да се човек уопште и упусти у потрагу за *истином* која открива његово постојање на овом свету, представљено као митски чин:

„Живот по стварању је надношење над оно што се о човеку још не зна. Ако је мит, заједно са обредом који му претходи, потврђивање давно усађених у људски свет, високих истина и представља могућност човековог посвећења, стварање је

обнова прамитског стања човекове свести, па и одлазак у онај почетак из којег ће се обред тек родити, над којим ће митско предање тек да успостави своју песму и да издваја своје идоле. Стваралаштво подразумева да истина о човеку није до краја дата, да се можемо изложити опасном подухвату отворених врата у људској дубини” (Павловић 1998б: 20).

1. 4. 4. Мит и *сакрално*

Покушавајући да утемељи концепцију мита као проводљиве културне форме која усмерава човеково искуство ка сакралном осећању, Павловић у „Медитацијама о миту” полази од присутности мита које у свакодневици може открити одсјаје другачије конципиране представе *реалности*:

„Митски догађај је онај у којем се укрштају реалности, или боље уобличен осећај да стварност коју осећамо као дату и очигледну, наткриљује или окружује још једна стварност. Тако је сваки мит – прича и *преображај* из једне стварности у другу, или прича о откривању једне несвакидашње стварности у сред свакодневице и њеног језика” (Pavlović 1989: 43).

У том наговештају другачије реалности, односно стварности која се не одређује искуством свакодневице, и, условно речено, земном перцепцијом, открива се могућност приступа сакралном:

„Митски догађај није само прича, него има своје дејство на нас или на природу која нас окружује. То претпостављено дејство може се назвати сакралним. Оно се не своди смо на дејство непознатог порекла и повода. И примитивни човек осећа непознатост и нада се да сазна то непознато. Када у свом лутању нађе запаљену или запретену ватру, он се не нада да ће сазнати ко је ватру упалио, где је отишао и шта намерава. Али питање ко је у бићу ватре, и какво је оно, и потреба да се том бићу ватре обрати као суштини што је иза пламена скривена, ствара у њему осећај друге стварности и другачијих бића – митских и сакрално делујућих” (Pavlović 1989: 44)

Самим тим, мит се успоставља проводником између две могуће реалности, Елијадеовим речником казано – између простора *светог* и *профаног*. Мит се остварује у улози која омогућава досезање сакралног, а само сакрално треба разумети као највише духовно осећање, али лишено религијске конотације, мада и њу прихвата као могуће подређено искуство. Осећај сакралности је искуство у којем човеков дух врхуни постојећи у свету, а мит, чији се оквири знатно удаљују од дефиниције према којој је одређен причом, у оквиру саме могућности приступа таквом епифанијском осећају, „остаје као неопходност, као сведочанство о оним тачкама на којима је успостављена могућа размена, дослух, довикивање из једног света у други, из једне врсте стварности у другу” (Pavlović 1989: 45).

У тексту индикативног наслова „Шта је мит?” Павловић ће допунити одређење мита као медијума који, било кроз доживљај, било кроз уметност, допушта приступ жељеном и траженом сакралном искуству:

„Мит је отварање нечег изнад и око људског видика постојања. То отварање се збива зато што постоји преграда или опна између два света, људског и божанског, али и стварна могућност да се ти светови отворе један према другом, да се сусретну, венчају, и да један у другом обелодане, оправдају. Да нађу љубав један за другог” (Павловић 1984: 131).

Дакле, посматрајући унеколико и еволутивни развој Павловићевог приступа миту, може се указати на то да он креће од разумевања мита као граматике човековог искуства и имагинације и као приче која се, губећи своју етиолошку функцију, постепено литераризује, и долази до разумевања мита као искуственог обзора који сигнализира постојање одређене надстварности, у којој постоји могућност приступа сакралном доживљају, који, било да је одређено као дивинско, свето или примордијално искуство, а понајпре искуство које их све обједињује, дозвољава приступ епифанијском проникнућу. Поезија, према Павловићу, може бити полигон митског реквизитаријума и искуства, али се и, при (поновном и откривалачком) сусрету са митским искуством, упућује ка сакралном, које, преведено на књижевне категорије, јесте епифанија. Митско искуство стога индукује једну од могућности да се открије или бар да се назре епифанијско искуство и сазнање. Такође, митско искуство се, према Павловићу, не може у својој изворности рекреирати у књижевном тексту, али је свакако – у вишеструком опсегу који подразумева читав распон од генетичке увезаности мита и књижевности, и значаја мита као репозиторијума човековог искуства и имгинације, преко функционалне улоге у трансформисању индивидуалног искуства на општи, универзални план, до сажимања свеукупног (стваралачког) човековог испољавања као напора да се приближи сакралном искуству – стабилно интегрисано у њега.³⁶⁸

1. 5. Обриси митопоетике

Указали смо на оне текстове или екскурсе у којима се Миодраг Павловић исказује о миту, а који се налазе превасходно ван његових антрополошких преокупација, или се граниче са њима. Детаљнији приказ његових ставова, који би укључио и његова антрополошка гледишта, знатно би превазишао оквире упознавања са његовим ставовима о миту који могу послужити за јасније разумевање његове поезије. Разлог због којег смо се одлучили на такву редукцију јесте управо у томе што сматрамо да Павловић највредније и најтачније о миту проговара управо онда када се не исказује из научне позиције својеврсног антрополога – аматера, већ онда када о тој, и не само о тој теми, проговара из позиције интегралног хуманистичког метода лишеног узуса методологије антрополошке науке. Односно, када се исказује као есејиста који се не поводи за потребом да изнесе досегнуте научне резултате, или, ређе, као историчар књижевности помно усмерен на текст који анализира. Понекад и као песник који указује на проблеме песничког посла, додирујући се и тематике мита. Каткад, границе између позиција из којих се Павловић исказује нису сасвим прецизно маркиране, у истој мери као што се каткад и његов методолошки апарат указује сасвим лабаво дефинисаним и посве порозним.³⁶⁹ Такође, представили смо Павловићеве ставове који се поближе тичу мита, уместо оних које се односе на Павловићева проучавања ритуала, обреда, жртвовања, па и разумевања улоге и функције храма, која свакако јесу блиска миту, али од много мањег значаја у оквиру дефиниције мита за коју смо се у овој студији одлучили, која се усмерава на анализу језичких, мотивских, архетипских и

³⁶⁸ У једном интервјуу, Павловић ће, помало и резигнирано, не указујући на који период свог стварања мисли, указати да се: „једно време [...] заносио да митски угао гледања може да се оживи, тим пре што је он велика подршка сваком песничком мишљењу и уметничком делању” (Павловић 1998в: 6).

³⁶⁹ Методолошки плурализам указује се одликом Павловићевог критичког израза. Бранко Поповић на примеру Павловићевих анализа поезије српских песника примећује да његова интерпретативна метода „не припада у целости ни једној помодној школи, а обухвата многе инструменте најновијих методолошких оријентација” (Поповић 1987а: 47). Сличан се, мада свеобухватнији, став може сматрати прецизним и на нивоу целокупног Павловићевог научног, есејистичког и, уопште, дискурзивног опуса. Никола Милошевић ипак опрезније закључује да је Павловић разумео како „одбацивање критичарског и теоријског монистичког империјализма [...] може лако значити механичко сабирање међусобно опречних метода и праваца” (Милошевић 1996: 267). Уп. и са Павловићевим исказом из есеја „Интерпретација песничког текста”: „Примењивање једне стриктне методе на тумачење разних песничких текстова могуће је, али то постаје читање саме те методе, и није више читање песме” (Pavlović 1972: 9).

структурних елемената мита које смо одабрали да потражимо у поезији песника послератног модернизма.

Иако је Павловић често писао о миту, он ипак није у најужем фокусу његових истраживања – то место припада поезији, традицији, ритуалу/обреду и осећању духовности/сакралности. Што се тиче оних тема које су поближе везане за мит, Павловић се у својим широко заснованим културолошким истраживањима ипак чешће усмерава ка разумевању обредних и ритуалних поступака, те ка рецидивима тих културних механизма у оквиру високих религија попут хришћанства или будизма, као и у књижевним текстовима из разних књижевних и историјских епоха. У каснијим периодима свог песничког стваралаштва, које ипак није у фокусу нашег проучавања, усмерава се и ка покушају синтезе онога што би могли да означимо као духовно испољавање човека, и тим путем долази до готово опсесивних тема – разумевања храма и храмовног простора, и појма сакралног, као надкатегије која прожима сва човекова духовна испољавања. Павловић митско мишљење разуме као фазу у оквиру развоја човековог духа, али мит ипак није једна од његових централних опсесија. Анализа његове поезије ће унеколико то и доказати, као што би на то указала и један шире заснована анализа његових дискурзивних текстова. Ипак, због поменутих проучавалачких усмерења, као и увек активираних промишљања о поезији, никада његово било песничко, било дискурзивно исказивање није удаљено од самог мита. Павловић дефинише мит и одређује му место у свом (помало и лабавијих категорија) систему духовних облика, чак му и, у једној фази својих промишљања, додељује веома вредну улогу при тражењу и, изнимно, откривању сакралног (епифанијског) искуства, те због природе материје на коју се најчешће интерпретаторски усмерава, његова интересовања никада нису далеко од промишљања о миту и митском мишљењу.

Дакле, Павловић миту најређе, готово изнимно, прилази као песник који образлаже аутопоетику, те у том смислу, многи његови ставови о миту се и не могу узети као чврсто поетичко или аутопоетичко излагање на којем се може засновати тумачење његове поезије. Тек се понеки запис и може разумети у том смислу и применити при анализи његове поетике. У том смислу се напоузданијим указују текстови „Мит и поезија” и „О поезији В. Б. Јетса”. Чешће се у његовим дискурзивним текстовима могу пронаћи разнолики трагови који осветљавају одређену песму, збирку или фазу његовог стваралаштва. То је, не увек, али готово увек тачно и за друге културне и књижевне феномене о којима пише, а не само за мит. Павловићево дискурзивно излагање почесто не омогућава поуздано разумевање његове поетике, али ипак готово увек може помоћи у њеном осветљавању.³⁷⁰ То је најпре тачно када је реч о ранијим есејима, сабраним у *Роковима поезије* и *Дневнику пене*. У том смислу, готово ниједан се његов текст не може искључити као потенцијално аутопоетичко исказивање, али ни узети као сасвим поуздани аутопоетички оријентир. Међутим, потоња могућност се увек назире, мада почесто и измиче.³⁷¹

³⁷⁰ Уп. са: „Критика постаје равноправни, додатни духовни простор за уметничково самоисказивање. Оно што поезијом не каже, критичка рефлексивна исказе. Тако се Павловићева критика јавља као неопходни творачки корелатив поезије, као саставни део духовне активности истог стваралачког субјекта, који испитује и исказује и себе и свет кроз два мање или више равноправна, комплементарна комуникациона канала” (Поповић 1987а: 32). Бранко Поповић потцртава да Павловић „говори песмом, а у критици продужава да мисли мисао песме” (Поповић 1987а: 32). Са тим сложио и Саша Хаџи Танчић који је истакао како Павловић „сједињава поетско и дискурзивно као најунутарњији принцип свог књижевног рада” (Наџи Танчић 1987: 55–56), што ће доказивати на примеру Павловићеве песме посвећене Аници Савић-Ребац и есеја о њеној поезији. Ђорђе Деспић указује на то да „постоји висока мера поетичке конзистентности [...] између укупне његове есејистике и песничтва” (Деспић 2021: 379), те да се у песничком и есејистичком делу Миодрага Павловића „залагање за модерне песничке токове и критичко–теоријску мисао [...] [развија – М. Г.] паралелно, у виду поетски иманентне, и у виду дискурзивно–експлицитне поетике” (Деспић 2021: 8).

³⁷¹ Неколико тумача Павловићеве поезије је приметило да се есеји у *Роковима поезије* указују као одговор на поетичка трагања која је он обликовао у својим раним збиркама, односно да је Павловић покушао да на одређена књижевна проблемска места о којима је промишљао одговори и као песник и као есејиста, што указује на могући аутопоетички карактер неких од есеја (в. више у: Шоп 1979: 2055, Вучковић 2010: 19,

2. Аналитички приступи Павловићевом песничком односу према традицији и култури

2. 1. Песник повести и културе

Сасвим је очекивано то што је, поготову након збирке песама *Млеко искони* у којој су се, на нивоу концепције песничке збирке, први пут са основицом поетичког трагања ускладиле његове теоријске преокупације традицијом и културном историјом, Миодраг Павловић, од стране књижевне критике и књижевноисторијских делатника, без изузетка био одређен „песником повести и културе” (Gordić 1979: 154). Павловићеве прве две збирке песама, *87 песама* (1952) и *Стуб сећања* (1953), такође, уз *Октаве* (1957), његову трећу збирку песама, свакако нису лишене, нимало скрајнутог, историјског осећања, и откривају традицијски контекст који утиче на њихово поетичко обликовање Међутим, тек у *Млеку искони* (1962), осећање историје, времена и временитости, уз подразумевање традиције као контекста који устројава поетско искуство, постају темељите одреднице Павловићеве песничке поетике, које ће се, кроз готово целокупно настојеће његово песничко исказивање, истовремено потврђивати и и проблематизовати.

Међутим, готово да се не може пронаћи продубљенији увид у српској књижевној науци који не признаје поменуто тежњу која је у највећој мери обликовала Павловићево књижевно дело и, у том смислу, многе су странице исписане у којима је тумачен однос Павловићеве поезије како према традицији, тако и према различитим оквирима културе.³⁷² Тврдња да се однос Павловићеве поезије према традицији креће ка њеној реинтерпретацији, те да се однос његове поезије према миту обликује на линији препознавања и преобликовања универзалних искустава и ситуација би, пре свега, представљала неопрезно поједностављивање, и због тога је неопходнији темељнији увид у његов песнички приступ култури, традицији, историји и, уопште узев, односу према оним културним оквирима у којима је развијен дијалектички однос према протоку времена.

Ђорђе Деспић, који се можда и најподробније бавио Павловићевим књижевним делом, указује на то да је један од основних поетичких *стубова* Павловићеве поезије, ако не и основни – „доследно ослањање на *повест*, књижевну, културну, али и ону друштвену и цивилизацијску” (Деспић 2018а: 14). Усмереност на историју, како Деспић тврди, није одређена потребом да се поново обликује и опева одређени историјски контекст, личност или ситуација, већ намером да се, у одређеном цивилизацијском контексту осветле оне условљености које човека одређују у његовом историјском трајању:

„[...] његово [Павловићево – М. Г.] певање неће се заснивати на чисто површинским додирима са различитим културним просторима. Посезање за бројним митолошким, књижевним и друштвено-историјским референцама, као и успостављање дијалошког, а покатакд и полемичког дискурса, обликоваће у Павловићевој поезији једну врсту продубљеног поетског виђења тих цивилизацијских *пресека*, најчешће преломних и турбулентних, нудећи аутентично тумачење човекове ситуације кроз историју” (Деспић 2018а: 14).

Од суштинске важности за нашу тему јесте и то што је Павловићев однос према историји и култури, уједно и према традицији, одређен преиспитивањем радије него

³⁷² Владета Јеротић је указао на то да је Павловићево дело „парадигма оствариваног континуитета и идентитета” (Јеротић 2011: 133), односно, успостављања и обликовања континуитета, књижевног и духовног, српске културе. На линији овог поимања су и многа друга која одређују Павловића *ствараоцем великог памћења* и *песником велике меморије* (одређења Часлава Николића и Ефтима Клетникова), и поближе указују на размере и границе културолошке утемељености његове поезије (в. више у: Петров 1983: 155, Клетников 1995: 81, Ђорђевић 1997: 6, Ракитић 1998: 10–12, Хамовић 2008: 498, Стојановић Пантовић 2011: 237, Деспић 2018б: 813, Радојчић 2018: 87).

реминисцентном намером: „Павловић се представио као песник који традицију не заборавља, али јој не робује: он наставља да је гради, обликује, смишља” (Петров 1983: 244).

У том смислу, историјско постојање и исказивање човека се поставља у проблемску позицију – не поставља се питање да ли човек прошлости може сведочити о човеку садашњости, будући да је то почетна Павловићева позиција, већ се актуелизује оно шта му може казати. Павловићев однос према историји и традицији је увек усмерен хуманистичким осећањем које условљава да историјска ситуација човека, без обзира да ли се односи на његову прошлост, садашњост, или будућност, није непромењива, записана у камену, и унапред одређена, али да може бити израз одређене културне, традицијске или историјске условљености.

Павловић се, дакле, указује и као песник цивилизацијских размера, и као песник хуманистичке оптике. Слободан Ракитић, песник унеколико сличних тежњи у односу према оквирима традиције попут свог претходника, прецизно је указао на ту Павловићеву намеру:

„Песник Павловић понаша се каткад као археолог који проналази остатке неке ишчезле цивилизације и на основу пронађених фрагмената и крхотина настоји да реконструише како је та цивилизација изгледала у целини. Павловићева поезија [...] подсећа на унутрашњост неког храма, подигнутог на темељима ранијих храмова, са неколико слојева фресака из различитих епоха, сликаних једних преко других, а откриваних постепено, тако да у храму налазимо сачуване остатке свих слојева поред оног основног, из времена изградње првог храма. Тако историја храма постаје историја развоја цивилизације, односно развоја људског рода” (Ракитић 1998: 12).

Овако постављени археолошки песнички поступак, који свакако подразумева и спуштање до митске основице, указује на одређену песничку надпозицију у односу на целокупно искуство културе, (као и на његове оквире попут искуства мита, или одређене епохе или цивилизације). Павловић ствара цивилизацијски оквир, односно, реконструише га стварањем, обликује историјско памћење, а њим хумани хоризонт своје поезије. У том смислу, искуства културе, попут митског, која су призвана у текст, песничка су рекреација оних искустава чију вредност песник налази несумњивом.

Песников однос према историји, култури и традицији никада није далеко од његовог разумевања времена. У Павловићевој поезији, садашњост се одређује напрема културној меморији, а актуелна догађајност се пројектује као исказивање потврђено у регистру општељудског искуства. Самим тим је могуће кроз реинтерпретацију препознатих искустава прошлости сагледати проблеме садашњице. Љубомир Симовић, на том трагу, примећује да „Павловићево окретање историји, митовима, старим симболима, старим искуствима и знањима, није никако произвољно враћање у прошлост, није бекство, већ покушај да се нека данашња битна појава види у њеној пуној историјској перспективи” (Симовић 1991: 283).³⁷³ Свако искуство, које је постављено на размеђу његовог испољавања у прошлости и потврђивања у садашњости, указује се као универзална, потврђена, вредност. Самим тим, у пресеку временских равни иницирана је потрага за духовним искуством и потврдом његове

³⁷³ Одређења попут Симовићевог нису ретка. Јован Деретић одређује Павловића песником културе „који у минулом тражи корене савремености” (Деретић 2007: 1171). Са тиме се слаже и Предраг Палавестра, указујући на то да је Павловићево песништво одређено „брижљивим одабирањем и апсорбовањем оних елемената мита и историје чије се дејство може да примени и у садашњости” (Палавестра 2012: 215), те да његов песнички језик открива „густо песничко искуство историје и митског предања, где се оживљена традиција јавља као могућност и облик тумачења савремености” (Палавестра 2012: 215).

Николај Тимченко је, поводом *Велике Скитије*, пружио вредан синтетички увид у Павловићеву историјску визуру: „Песник се, наиме, креће кроз историју, али његов поглед није далеко (нисмо сигурни ни да је скретао) од нечега што зовемо садашњошћу или бар искуством наше и генерација које се сустичу са нашом” (Тимченко 1970: 146–147). Усмереност на прошлост се тако указује као опсесија садашњошћу, будући да Павловић покушава да кроз реинтерпретацију искуства које припада културној прошлости пронађе управо оне вредности које могу осветлити људске заносе и *пркосе* његове савремености.

вредности. Оно се и једино одређује довољно вредним човековим завештањем да може трансцендентирати кроз време – „интересовање за традиционално наслеђе није у функцији његове поетске евокације, већ првенствено у улози разумевања темеља свеколико духовног искуства” (Јовановић 1996: 381). У том смислу је значајно указати да је Павловић, дубином свог песничког захвата, песник усмерен да духовну вредност човекових искустава, као и на евоцирање оних искустава које, надмашивши свој историјски контекст, постају темељита одредница човековог духа.

Утемељење Павловићеве ране, и за његов опус одсудне, одлуке да прихвати одреднице Елиотовог модела традиције уједно је и најдиректније оправдање његовог надисторијског, а могло би се рећи и трансисторијског, разумевања трајности људског искуства. Прошлост, према тој концепцији, упорно обликује садашњост, потврђује се кроз своју присутност, али се и обрнуто уједно обистињује – у размери са прошлошћу, односно са традицијом, мери се и искуство модерног човека, самим тим, тек се из позиције која припада садашњости може проценити искуство запретено у прошлости. Положај културе и традиције у Павловићевом песничком опусу се најпрецизније може одредити преко песничке мисли која осваја надкултурну и надисторијску позицију и која не само да надвладава почетни, дијахронијом и културолошким околностима одређени, културни контекст, већ га интерпретира у правцу песничке самовоље која у укрштају удаљених временских равни препознаје искуство које може сведочити о човековом духу. У том смислу, песникова позиција је суверено надисторијска – „Историја је само њена [поезије – М. Г.] сцена, али не и њена драма” (Клетников 1995: 81). Исто се може рећи и за однос према миту – надређена (*надмитска*) позиција песника му омогућава да трага кроз митско наслеђе тражећи темељите искуствене ослонце у потрази за исказивањем стамених вредности човековог духа. Збирка песама *Млеко искони* је унеколико и објава овако конципиране песничке надпозиције.³⁷⁴

Стога се, посебно имајући у виду искуство мита које јесте духовно, и које се одликује у својој архајској форми као искуство тоталитета, никако не може пренебрегнути Павловићева намера да оствари оно што је Саша Радојчић препознао као „песнички програм велике културне синтезе” (Радојчић 2017: 86). Сам приступ грађи која припада многим културолошким и културним пресецима подузет је са намером да се човеково искуство, фрагментарно и у оној мери у којој успева да превазиђе временитост, сабере:

„Његово поетичко начело, међутим, не потврђује се кроз просто збирање референци из културне и књижевне историје, већ оно, из данашње перспективе посматрано, добија облик тежње ка сагледавању *целине* и хватању тоталитета цивилизацијских равни, при чему се традиција прихвата као незаобилазан темељ за властито пресничко прегнуће, али се исто тако прихвата и као инспиративан простор за креативну реинтерпретацију” (Деспић 2018а: 14).

Павловићева културолошка, па унеколико и историозофска песничка визура се одређује кроз песничко промишљање о човековом културном и историјском трагу и његовом духовном завештању. Таква промишљања одређена су потребом да се ако не досегне, а оно барем наслути могућност свеукупности духовног и културног обзора. Самим тим што „песник бира целину” (Симовић 1991: 350) и песнички се креће „у распонима који ће шире обухватити људско искуство” (Симовић 1991: 320), трагање за целовитим духовном опсегом

³⁷⁴ Тихомир Брајовић примећује да након *Млека искони* „у Павловићевим песничким књигама из шездесетих, седамдесетих и осамдесетих година прошлог века проналазимо [...] обнову интересовања за широко схваћено подручје митопејскога као трансперсонално битнога, које произлази из претходне, више историјски него лично осведочене ‘засићености’ солипсистички самоарбитрирајућим лирским субјективитетом” (Брајовић 2010: 126). На овај начин артикулисана, како је Брајовић назива, *песничка самосвест* „наместо фрагмента и антислике заправо нуди мозаичност и дискурзивно филтрирану митску сликовитост, односно архетипску парадигматичност као поетске сегменте једне непрестано призиване и у исти мах самом собом проблематизоване целовитости, не више одређене тек индивидуалистичком, него исто тако и поново препознатом наиндивидуалистичком, антрополошком перспективом” (Брајовић 2010: 126).

човековог искуства, или барем за оним искуствима која су доступна и могу представљати илузију целине, усмерено је насупрот друштвеним, идеолошким механизмима који условљавају губитак искуственог хоризонта и и деградацију његовог културног памћења и делања. Песничка визија света, усмерена ка не само приказивању разноликих човекових искустава, већ и њиховом утемељењу у духовни хоризонт модерног човека – императив је Павловићеве песничке поетике. Љубомир Симовић, песник коме такве поетичке одреднице нису биле стране, већ су одредиле унеколико и његово песничко дело, такође је указао на то да је интегративна тежња да искаже свеобухватну целину човекове културне историје и искуства „најопсесивнија и најпродуктивнија визија Павловићевог песништва” (Симовић 1991: 360).

Указали смо на шире параметре Павловићевог песничког приступа култури, традицији и историји не да би разводнили тумачење уносом већ познатих закључака о културолошком усмерењу његове поезије, већ да бисмо указали на чврсте поетичке орјентире у којима треба тражити оквире његовог песничког односа према миту. У том смислу, темељите поетичке линије Павловићевог стваралаштва обликују се око неколико идејних усмерења:

- идеја традицијског континуитета, омогућеног протоком и очувањем човекових искустава и духовних обзора;
- елиотовски схваћена концепција традиције;
- усмереност на читав низ културних и традицијских оквира, кроз истакнуте интертекстуалне и метатекстуалне релације Павловићеве поезије, што, пре свега, подразумева упућеност на: митско наслеђе, античку књижевност, хришћанску литературу (у мањој мери, и других религија), српску усмену поезију, српско књижевно средњовековље, искуство модерне поезије (Бодлер, Елиот, Лотреамон, Јејтс и други, српски песници) и авангарду. На овом месту нису побројани сви традицијски књижевни оквири којима је Павловић песнички прилазио, али јесу они најистакнутији;
- активан однос временских равни, при чему је међузависни саоднос прошлости и садашњости схваћен као залог будућности, односно пресек у којем се могу осветлити универзалне тежње човековог духа;
- замисао синтезе, преко које се цивилизацијско искуство културе обликује као међаш песничког искуства и стварања;
- идеја целине, како песничке, тако и духовне, која врхуни у идеји могућег склада између наслеђа културе и цивилизације и човековог искуства и духа;
- могућност трансценденције, која не одређује само везу са духовним испољавањем човека, већ се преводи у тежњу ка целовитости;
- идеја духовности, која свој коначни израз добија у виду сакралности, не религијске, већ наддуховне, која подразумева и религијску компоненту;
- усмереност на цивилизацијске, културне и историјске преломе у којима се трага за општошћу човековог испољавања;
- надпозиција песничког духа, којом се свеопшти контекст културе премерава према хуманистичкој песничкој потреби да усмери и очува темељите вредности човековог духа, и да покуша да их, стихом, искаже;

У ове истакнуте идејне основе Павловићеве поетике које проистичу из његовог дискурзивног и песничког приступа културном и књижевном наслеђу, постављамо анализу односа његове ране поезије и митског наслеђа, будући да мит, схваћен као духовно искуство и репозиторијум човекових искуствених испољавања, постаје део Павловићеве, хуманистички усмерене, поетичке тежње да се духовност модерног човека обликује реинтерпретацијом темељитих традицијских вредности и искустава.

2. 2. Аналитички приступи Павловићевом песничком односу према миту

Поред научне позорности усмерене ка Павловићевом односу према култури и традицији, нису неочекивани ни они осврти или огледи који су се позабавили односом његове поезије према миту. Међутим, у оквиру те теме, преовладавају радови у којима се, када је реч о митским рецидивима, анализира Павловићева поезија са антрополошке стране, или из позиције историје религије, филозофије, па чак и са становишта естетике, лингвистике, етнологије, фолклористике, психологије, односно, психоанализе. У том смислу, митско искуство Павловићеве поезије се тумачи самерено кроз друге културолошке оквире, као елемент ритуала, жртве, сакралности, обреда, кроз однос светости и профаности, разумевање храма, концепцију света, простора и времена, синтетичност Павловићевог опуса, његову тежњу за епизацијом, кроз однос према фолклорним представама и законитостима, историозофским идејама, или, у коначници, као репозиторијум архетипа и књижевних представа. Стога се сразмерно мала пажња поклања изворном митском проседеу, односно тумачењу митског искуства Павловићеве поезије које је засновано на разумевању мита као аутентичне и самосталне културне форме, дефинисане темељним дијалектичким одредницама. Другим речима, мит се најчешће сагледава са становишта које га признаје као значајни елемент Павловићеве поезије, али из научне позиције која мит уклапа у други, каткад виши систем или оквир културе или научну дисциплину (фолклористика, антрополошке методе, психоанализа, филозофија и историја идеја, историја религије и друго) и тек читавајући га попут секундарног наноса у оквиру надређеног културног система. Такве приступе је, донекле, и сам Павловић атипичирао, будући да се значајни корпус његових истакнутих дискурзивних текстова бави митом управо са становишта антрополошке, културолошке, па и уже књижевне перспективе, те додатно охрабрује поменуте перспективе. Павловићеви текстови директно посвећени миту, који, како смо видели, нису небројни и нису безначајни, ипак, у односу на остатак Павловићевог дискурзивног бављења митом, ипак губе на волуминозности и значају. Такође, прилично често су Павловићеви исписи о миту део тумачења одређене књижевне појаве или надређеног књижевног система, попут средњовековља или фолклора, а неретко су део покушаја да се одреде темељи синтетичког погледа на целину културе, или аналитичког стремљења да се представи одређени феномен културе. Међутим, неколико већ представљених текстова су у потпуности или делом посвећени, у недостатку прецизнијег одређена, феноменологији мита и односу мита и књижевног дела, и могу се разумети значајним и у аутопоетичком смислу.

Наведене околности су утицале и на научну перцепцију Павловићевог односа према миту. Почесто се, као и код Васка Попе, важност тог односа у научним радовима доследно примећује, али не и са доследном пажњом анализира. Још чешће се сагледава у оквиру тумачења Павловићевог односа према култури или традицији, што је његовим песничким делом и оправдано. Али не тако често научна перцепција ипак уже осветљава ту проблематику. У том смислу, тај однос је унеколико представљен, посебно кад се имају на уму песничке збирке попут *Млека искони*, које директно захтевају анализу митског искуства. Међутим, као што ни Павловићево песничко дело у целини није до сада адекватно књижевноисторијски проучено, па ни, унеколико и валоризовано (у својој целини), ни улога митског искуства у конституисању Павловићеве поетике није у потпуности мапирана. Низ је радова који осветљавају ову или ону збирку, или фазу његовог песништва по том питању, али шири синтетички увиди, засновани на познавању целине његовог дела, углавном недостају. Ни овај сегмент студије се неће исцрпети у том покушају, будући да смо усмерени само на прву декаду Павловићевог песничког исказивања. Међутим, представимо неколико значајних књижевноисторијских увида у однос Павловићеве поезије и митског искуства који унеколико усмеравају нашу интерпретацију, и који су, иако исказани на основу одређеног фрагмента Павловићевог опуса, ипак блиски синтетичком исказу. Такође, скрећемо пажњу на то да се Павловићеве прве две збирке објављене пре *Млека искони*, што

је у мањој мери тачно и за *Октаве*, готово инцидентно доводе у везу са искуством мита (изузетак је, свакако, позната песма „Орфеј у Кореји” из *Стуба сећања*, као и архетипски слој примећен у *Октавама*). Митско наслеђе се у Павловићевој поезији тражи, препознаје и анализира преваходно у петокњижју од *Млека искони* до *Светлих и тамних празника*, са преваходним усмерењем на првопоменућу збирку, те у појединачним наследујућим збиркама песама након петокњижја, попут *Дивног чуда* (1982) или *Уласка у Кремону* (1989).

Ипак, не недостају најшире постављена одређења односа Павловићеве поезије и митског искуства. Александар Јерков Павловића (уз Борислава Пекића) назива „најдоследнијим истраживачем митске прошлости и митске позадине књижевног обликовања” (Јерков 2015: 121), док Александар Петров указује на то да, стварајући поезију, Павловић „следи нека начела митског мишљења” (Петров 2010: 105), попут архетипског обликовања ликова и предмета, али и других облика световне појавности. Овакви и слични закључци нису ретки. И Ђорђе Деспић истиче како је повратак миту једна од основних тема Павловићеве поезије, али и поставља одреднице два могућа типа обликовања поетског текста у окриљу митског наслеђа. Испрва се митско искуство у Павловићевој поезији указује преко „реинтерпретације и преиспитивања” (Деспић 2018а: 18), док се у његовим позним поетским делима препознаје кроз „сан за симболичким оваплоћењем сопствене имагинације” (Деспић 2018а: 18). Речником психоанализе јунговског типа, Павловић креће у поетско обликовање митских искустава од колективних архетипских представа и њиховог преосмишљавања у оквиру традиције и поезије, до стварања личне индивидуалне архетипологије која постаје тражено онтолошко исходиште.

Иван В. Лалић је, у тексту „Целовитост исказа и визије”, поводом *Велике Скитије* (1969) изнео неколико далекосежних ставова о односу поезије према времену, историји и миту који се могу применити и на целокупни Павловићев песнички опус:

„[...] песме са познатим нам референцијама из историје и мита нису грађене примарно као поетске евокације тих референција, него као међусобно повезани изабрани модели људске ситуације, из чијег склопа песма израња као жижа, као звезда водила у напору поимања људског искуства” (Лалић 1997: 220).

Човеково искуство трансцендентира из историјског или митског у универзалну раван и постаје модел човековог постојања. Према Лалићу, повод за песму може бити историјска ситуација или митски наратив, али је трансценденција те ситуације у универзалну позицију, у модел људског искуства и осећања заправо њена и сврха и потреба:

„Песма се недвосмислено надређује времену; она је – по снази свог порекла и по правцу свог дејства – позвана да успостави равнотежу између условних планова које називамо прошлост, садашњост и будућност, и да у тој равнотежи документује и свој настанак” (Лалић 1997: 221).

Мит се, као и историја и сваки други оквир традиције, указује „реквизитаријумом искуства, из којих песник може да гради дубље искуство са универзалним значењем” (Лалић 1997: 221). Међутим, постоји и дубља потреба која иницира превођење митских и других традицијских искустава, на равни песме, у универзалну вредност – и она се очитује у осећању опасности да се цивилизацијске и традицијске тековине које песнику откривају постојаност одређених типова исказивања, осећања и искустава или сасвим изгубе, или первертирају, односно дехуманизују. Свест да постоји могућност да искуство које има потенцијал универзалне вредности нестане, или да се детронизује, при чему се може изгубити оријентир којим се одређује и осећај модерности (за Павловића неодвојив од традиције), и разина универзалних вредности – мотивација је свих Павловићевих понирања у традицију, па и у мит.

Павле Зорић, у есеју „Миодраг Павловић, песник угрожене светости”, истиче два разлога која иницирају поменути антиципацију опасности. Зорић указује на то да се Павловићев песнички опус може јасније сагледати уз помоћ Елијадеових идеја које постављају десакрализован свет у којем су стубови људског идентитета и његове духовности или озбиљно уздрмани или су урушени (в. више у: Зорић 2002: 59–65). Управо свест о темељно дестабилизацији основама људског духа Павловићево песничко трагање одређује намером да се у оним траговима културе до којих се може доспети пронађу универзалне вредности људског искуства, и да се чином песме обликују и очувају од заборава. Сачувана искуства, и опевана, могу постати темељ потраге за новом духовношћу, или основица трагања за изгубљеном. Зорић опомиње и на Бенјаминову анализу технолошких, самим тим и бирократских и идеолошких механизма који делају надносећи се над човеком, дехуманизујући га. Успостављање технолошког промишљања над хуманистичким, све у славу победе материје над духом резултује уздрманом, каткад и сасвим урушеном духовношћу човека двадесетог века, те Павловићев покушај да у поезији открије, трагајући у традицији, искуствене вредности које могу очувати духовно биће човека – основ је његове хуманистичке визије која се супроставља кумирима модерног доба које откривају и описују Бенјамин и Елијаде.³⁷⁵

Уопште узев, тема дехуманизације модерног субјекта, и у Павловићевом делу, готово је органски повезана са губљењем темеља духовности. Односно, како је то приметио Стефан Дојнаш, са одсуством трансценденције и немогућношћу њеног обнављања: „сви симболи митолошког порекла које користи Миодраг Павловић служе оном истом егзистенцијалном питању које је давно [поставио – М. Г.] Хелдерлин: да ли је могуће поново створити свети простор у којем ће човек разговарати с боговима” (Дојнаш 1984: 495). Истакнута тема Павловићевог песничког опуса је управо потрага за темељитим духовним вредностима, и, у крајњој мери, оном наддуховношћу коју назива сакралношћу, а која се одређује и као поновно успостављање трансценденције, схваћене изван, тачније изнад, религијске сфере и дивинског указивања, у искуству модерног човека.

Вредну пажњу анализу митског наслеђа у Павловићевој поезији представио је, иако усмерен ка широке потезе усмерене ка синтетичким закључцима, а не ка аналитичком приступу појединачним збиркама и песмама, Бојан Јовановић у тексту „Митско у поезији Миодрага Павловића”. Будући да долази из научне провенијенције различите од већине претходно поменутих (и уопште узев) проучавалаца који су се бавили делом истакнутог српског песника, Јовановић је лакше могао да увиди дијалектичке одреднице мита као облика културе које је Павловић или усвајао или, прихватајући, мењао. Јовановић указује да се се митска оптика Павловићеве поезије усклађује са његовим „захтевом за великом синтезом” (Јовановић 1998: 79), уочљивом од *Млека искони*, да би се у наследујућим збиркама интересовање за тематизовањем митског искуства поставило као *средњиша* тема Павловићевог опуса (в. Јовановић 1998: 79). Од изузетног значаја је постављање

³⁷⁵ Овим смером анализе највише се бавио Часлав Ђорђевић, написавши и студију у којој тумачи хуманистичку оптику Павловићеве поезије. Ђорђевић опомиње да је модерни човек у опасности да прекине *примарне везе* које га повезују са другим бићима, са природом, али и са памћењем, односно, традицијом, и њеним оквирима попут митова, обреда, религије, историје: „Хуманистичка етика, гласом разума и највећег смисла, говори да свако одвајање од њих и заборављање на њих води у самоизолацију, у самозабрав, у преминацију инкохерентног принципа и тенденције к обесмишљавању људског трајања” (Ђорђевић 1984: 132). Жарко Требјешанин, са друге стране и из перспективе друге научне дисциплине, примећује, поводом хуманистичког обзора Павловићеве лирике, да је српски песник представио сложено „слику анмезије данашњег човека, усамљеног, духовно огољеног, из митског и историјског контекста поприлично отргнутог, подређеног интересима и усресређеног само на оно што је утилитарно” (Требјешанин 1993: 142). Павловићева поезија „носи меморију векова и подсећа нас на неопходност њеног присуства у нама” (Требјешанин, 1993: 145), а његова темељна усмереност на преиспитивање традиције изражена је у потреби да се пронађу и песнички обликују „слике – ситуације и склопови духовних и егзистенцијалних стања која обликују одређене цивилизацијске токове без чијих овладавања савремено биће тоне у обезличност, у мрак и бесмисао” (Требјешанин 1993: 145).

Павловићеве поетике на ниво *митопоетике* (Јовановићев термин), и разумевање мита као духовног искуства које усмерава и обликује обзоре духовног хоризонта Павловићеве поезије:

„Баштинећи мит, Павловић је у песничком језику нашао образац обнављања мита и транспоновања његових духовних вредности. Мит као образац песничког мишљења постао је духовно упориште које ауторовом делу даје јединственост и кохерентност. Прецес ове промене одвија се у смеру који означава аутентични говор мита чије почетне одреднице поетике мита прерастају у митопоетику” (Јовановић 1998: 87).

Цитирани пасус садржи можда и најзначајнији изведени закључак везан за Павловићев песнички приступ миту – мит се издваја из позиције тек једног од традицијских оквира са којима је Павловић, у својој поезији, заснивао, плодотворан дијалог, и издиже се из позиције репозиторијума човекових искустава које треба песнички потврдити на пиједесталу универзалних вредности. Мит се одређује дијалектичком одредницом хуманистичке оптике Павловићеве поезије – и сам вредност духа, мит неумитно обликује хоризонт Павловићевог песничког приступа духовним вредностима. Сасвим је јасно да се овакав закључак не може односити на целину Павловићевог песништва, али овакво гледиште ипак није без основа ако се разматра идејна и етичка потка Павловићеве поезије. Јовановић не само да види, у песничком приступу миту, реактуелизацију одређених искустава и њихово отимање од заборавља, он поставља основ Павловићеве (мито)поетике на разину митског стварања, што јесте стабилна поетичка позиција у оним песмама и збиркама у којима се Павловићево певање обликује у близини митске оптике:

„У Павловићевој поезији, дијалогом са прошлим културама обнавља се њихово митско и духовно постојање. Песничко виђење тих светова није њихова реконструкција, већ поновно стварање. Сагледан у тој духовној вертикали, његов опус је својеврсна савремена песничка космогонија, књига постања која открива заборављене темеље света и показује могућност његовог песничког обнављања као обрасца аутентичног стварања” (Јовановић 1998: 87).

Дакле, песма као указује као „ритуал који укида временско-просторне границе” (Јовановић 1990: 79) и као „аутентично искуство имагинативно дозваног и обновљеног света” (Јовановић 1990: 79) а сам „чин песничког стварања је својеврсна анамнеза, освешћивање заборављеног песничког искуства” (Јовановић 1998: 82), односно чин обнављања искуства којом је, у симболичком како и фактичком смислу, избегнута његова *смрт*. Јовановић указује да се мит може препознати на језичком, тематском и структурном плану Павловићеве поезије, а томе се може додати и дијалектички духовни обзор преко којег се наслеђе мита уграђује у основ хуманистичке перспективе. Мит је у Павловићевој поезији одбрана од заборавља, од нестанка искуства, од симболичке смрти, како човека, тако и његове хуманости. Будући да „само принцип стварања, певања, може осветлити разлоге пропадања и порушено из хаоса превести у ред” (Јовановић 1998: 83), митске дијалектичке одреднице постају императив Павловићеве поетике. Његова песничка визија је изворно митска, чак и кад се не ослања, на језичком, тематском или структурном плану на наслеђе мита, јер произилази из потребе да се искуство човека очува пред заборавом, да се у прошлости препознају искуствени међаши који ће одложити тренутак симболичке, условно и фактичке смрти. То изискује потребу да се, на нивоу каткад песме, каткад збирке, као и опуса, упорно и несаломиво пописују човекова искуства, која отргнута од неминовног заборавља и временског протока, али и кумира модерног друштва, посведочена и очувана у песничкој речи, учествују у основној митској делатности, преиначењу хаоса у ред. Овај чин се, у оквирима шире Павловићеве поетике, преводи на ниво обликовања модерности којом је човек одређен, као и традиције којом су и модерност и човеков духовни обзор моделовани, и,

на концу, постаје мотивација трагања за духовним вредностима које се слажу у основицу хуманог хоризонта савременог човека, уз императив њиховог обликовања и очувања насупрот културним и друштвеним механизмима који теже обезличењу и унификацији његовог искуства. У том се митопоетска тежња Павловићеве поезије указује не само (по)етичком, већ и дијалектичком потребом и, у крајњем ступњу, онтолошким императивом.

Вредан пажње је, не колико са резултата, већ због научне интенције, напор Радомана Кордића да однос поезије и мита у оквиру Павловићевог песничког опуса сагледа са становишта високе психоаналитичке методе у студији *Говор с дна: Поезија Миодрага Павловића*. Морамо указати, пре свега, на то да су песме из прве две Павловићеве збирке песама, праћене *Октавама*, обликоване сликовношћу које може условити читавање многих митских, преваходно архетипских, слика, симбола и представа. Условно речено, не би било сасвим непрецизно назвати рану Павловићеву песничку слику архетипском, будући да се она обликује у близини таквог сликовног потенцијала. Према томе, те песме се лако (често и непрецизно) могу тумачити према узусима психоанализе, у правцу анализе потенцијалних песничких слика као паслика митске, архаичне симболичности и семантичности које се могу приметити у тексту Павловићевих песама. Од *Млека искони*, историозофске теме блиске Павловићевој уметничкој уобразиљи такође дају повода оваквом приступу, унеколико на нивоу препознавања митских структурних матрица, као и саме митске сликовности. Међутим, Павловић је ретко песник митопеје, каквим, у одређеним, и релативно честим, ситуацијама, можемо схватити Васка Попу. Павловић је песник метамитопеје, и, уопште узев, он је песник метаодноса према традицијским и културним оквирима које коментарише и које уноси у свој песнички текст. Он најчешће не рекреира њихов језик, већ коментарише и процењује њихову поруку. Његов однос према традицији се не исцрпљује само почетном и прихваћеном елиотовском намером да се реинтерпретацијом традиције препознају стабилне и универзалне вредности искуства модерног човека, већ је, унаколико, тај однос обликован уз присуство надређене процењивачке свести, која јасно разуме стилске, поетичке, контекстуалне и остале рецидиве поменутих традицијских обзора и старијих књижевних парадигми. У том смислу, Павловић се служи поетикама пређашњих књижевних доба и епоха, као и искуствима низа културних оквира који припадају традицији и прошлости, користи их не би ли дао историозофску легитимизацију искуству модерног човека и његовој (не)утемељености у модерном свету, што и јесте основи тематски оквир његовог свеукупног, не само песничког, већ и књижевног опуса. Кроз усмереност на питање *шта је човек, и сада, и увек* – традиција се поставља као репер којим се искуство модерног човека процењује у односу према активираним дијахроничким равнима. Павловић користи мит, фолклор, антику, средњовековље, класицизам и све друге рабљене књижевноисторијске категорије не да би искуство човека тих времена и доба оживео у модерном тексту (секундарно), већ управо да би обликовао искуство модерног човека издигнутог на рецидивима историјске, културне и књижевне прошлости (примарно). Поменута Јовановићева анализа нам даје за право да митску дијалектичку основу препознамо као темељ Павловићеве хуманистичке, етичке и поетичке намере, али не и да његову поезију сводимо на оквире митских законитости или, још сведеније, архетипске орнаментике. Свака поезија надилази мит својим постојањем и делањем, а мит може постати, а код Павловића и постаје, ако не мотивска, семантичка, сликовна, структурна и наративна *граматика* поезије, а оно основица модела онтолошке, хуманистичке, као и етичке усмерености.

Стога се, ако се окренемо Кордићевој анализи, и потенцијал за психоаналитичким препознавањем архетипских и митских вредности Павловићевих слика унеколико сужава ако га разумемо као песника метамитопеје, уместо митопеје. Павловић није песник инспирације (која би дозволила неспутани проток архајског искуства у модерни песнички текст), већ имагинације и импровизације (стратегије која обликује искуство модерног човека у одблеску древног искуства, не и обликујући га потпуно њиме). Студија Радомана Кордића управо је пример унеколико и злоупотребљене интерпретативне тежње. Заснована на психоаналитичким учењима (Фројд, Јунг, Лакан, Диран и многи други), подупрта

структуралистичким залеђем (пре свега, Лотман), и исходиштима оних проучаваоца мита на које је психоанализа оставила значајан, макар и посредни, утицај (пре свега Елијаде, потом и Гревс), метода ове студије се исцрпљује у анализи семантике Павловићевих песничких слика и симбола које је искључиво упућена ка ишчитавању значења досегнутих преко психоаналитичких интерпретација мита. У том смислу, Павловићеве песничке слике, и консеквентно, значење његових песничких текстова, подређено је регистру једне методологије која се више указала инструктивном (па и илустративном) него прецизном, када је већ тумачење поезије (не и мита, или човекове психе) у питању. Искључиво ослањање на психоаналитичко разумевање одређених митских семантичких и сликовних комплекса, и њихово имплементирање на терену Павловићеве сликовности и уопште, употребе језика, иако не гађа увек у страну, превише је слободно, почесто и непрецизно, а најчешће одређено омеђеним узусима дисциплине која, ригидно употребљена, сваки песнички језик објашњава попут експликације преломљених митских (архетипских) аспеката у свести савременог човека (в. на пример, анализу песама из *Октава* у: Кордић 1976: 96–128). Због тога, поменута студија, заснована на доказивању свеопште митизације значења Павловићеве поезије, нема велику вредност за истраживање које смо подузели, јер се са њим далеко разилази, будући да смо се одредили за анализу, пре свега, структурних елемената митског мишљења, који прецизније сигнализирају уплив митског искуства у модерни песнички текст.

Анализа Зорана Костића, у есеју „Поглед на песништво Миодрага Павловића”, редак је пример покушаја да се целокупно Павловићево песништво сагледа из перспективе односа према миту, уз подразумевање религијских, антрополошких и историјских одредница ове поезије, а вођеног ставом да се „модерност у оквиру овог опуса увек потврђивала путем повратка архаичном” (Kostić 1983: 210). За анализу подузету у овој студији је пре свега значајна периодизација Павловићеве поезије коју Костић изводи и три фазе које издваја (в. више у: Kostić 1983: 155–158; ова подела обухвата период до 1983. године, када је Костићева књига есеја штампана). Прва или фаза *испитивања* се односи на прве три Павловићеве збирке – *87 песама*, *Стуб сећања* и *Октаве* – где се сусрет митског и поетског обликује „преко ретко присутних елемената раздробљеног мита” (Kostić 1983: 156) који су сегмент модернистичког израза обликованог према ставу антислике, којим се происпитује искуство човека постављеног у размере дехуманизованог и угрожавајућег света. Другу или фазу *зреле митопоезе* Костић поставља између песничких збирки *Млеко искони* и *Светли и тамни празници* (1971), у којима, преиспитујући хеленско, словенско, хришћанско, српско средњовековно и византијско наслеђе, тежи „да оствари трансценденцију помоћу поновно окупљених или обновљених делова разбијеног мита” (Kostić 1983: 159), и да се поетским говором креће „ивицом митских слика и простором *иза* те ивице” (Kostić 1953: 159). Трећу фазу – *архаичну* – одређује „тема повратка у првобитност” (Kostić 1983: 157), и песников покушај да израз одреди намером повратка у „пред језик, у пред-смисао” (Kostić 1983: 157). *Митопоетско певање* (Костићев термин), најезгровитије се обликује у овој, завршној фази Павловићевог песништва, и остварује се као „жеља да се проговори *елементарним језиком*” (Kostić 1983: 185). Павловић покушава да у поетском говору пронађе израз ослобођен свих културних, традицијских и симболичких наслага којим је могуће исказати првотна значења речи и појмова, и препознати чистоту човекових искустава постојану у најдревнијим архајским стању, без наноса културе. То је већ намера да се представе чисте архетипске представе и искуства, тачније фундаментална искуства у тренутку у којем нису ни стигла да се утврде као архетипска, што чини кроз „потрагу за предмитским, за оним што представља завичај мита” (Kostić 1983: 197). Овако конципиран Павловићев поетички подухват покушава да кроз песнички језик допре све до искуствене основице, да свет, човека, појаве и појмове, самим тим, и искуства сагледа првим очима, што је стваралачки принцип, који смо и код Васка Попе приметили, и разумели као песнички напор којим се обнавља, и, у малом, понавља, чин космогонијског стварања.

3. Назирање митског у крхотинама света – 87 песама и Стуб сећања

3. 1. Поезија као *антислика* савременог света

Песничке збирке *87 песама* и *Стуб сећања*, са којима се Павловић објавио југословенској књижевној јавности 1952. и 1953. године, донеле су, превсходно уз Попину *Кору*, један сасвим нови, *модерни* сензибилитет у српску и југословенску поезију, као што су реафирмисале или афирмисале одређене песничке поступке који су имали превратничку поетичку улогу.³⁷⁶ Управо због тога је Света Лукић Павловићево песничко дело назвао „*заставом модерне уметности*” (Lukić 1968: 80). Прве две Павловићеве збирке песама приказују унутрашње немире отуђеног човека, одређеног искуством рата и егзистенцијалном зебњом, и постављеног у готово апсурдну позицију, као и у дехуманизовани свет којег испуњава непрепознатљива и често фрагментарна појавност и предметност, и односи међу којима се не може назрети идеја целине. Осећај егзистенцијалог мира, духовне пуноће или искупљења, или било каква трансцедентна нит, не само да су, у оваквој концепцији приказаних односа између човека и света, тешко достижни, понекад су сасвим первертирани, или чак у потпуности недоступни.³⁷⁷ Постављен у свет у којем је окружен угрожавајућим дејствима, лирски субјект ране Павловићеве поезије је остављен да прикупља било какве остатке духовне испуњености или егзистенцијалне сигурности које успева да спозна, и да се суочава са угрожавајућим појавама које неумитно дезинтегришу сваки препознати међаш хуманости. Самим тим, човек је остављен на стратишту огољене стварности да потражи тешко дохватљиве вредности које му могу пружити макар привид спокоја и сигурности, или испуњења. Свет је фрагментизован, као и човекова свест, а његово испољавање је сличније

³⁷⁶ Анализу присуства митског искуства у песмама из *87 песама* и *Стуба сећања* нећемо раздвајати у нашој студији, будући да су ове две збирке, иако свакако несводиве на јединствен заједнички поетички интеграл, ипак настале из готово истоветне стваралачке позиције, и уједно чине чврст поетички систем. Томе не сведоче само одређена тематска, стилска, мотивска, идејна и друга преклапања и сажимања (уз неколико видљивијих поетичких разилажења), већ и сам ауторски поступак Миодрага Павловића, који је, 1963. године, у јединствен избор назван по првој збирци унео песме из своје прве две збирке, унеколико и подривајући њихову аутономију, али и указујући да поетички несумњиво припадају јединственој поетичкој целини (в. Павловић 1963, уп. са: „Песме у обема књигама настале су отприлике у истом раздобљу, у истој клими, и аутор сматра да је природно да се нађу и у истим корицама” Павловић 1963: 113). Такође, будући да се, при односу према миту који у овим збиркама није истакнут као једна од доминантних поетичких вредности, у обе збирке, уз разлике које ћемо поменути, може приметити готово усклађен однос према митском наслеђу, сматрали смо да није било потребе да раздвајамо анализу. Митско искуство се у првим Павловићевим збиркама појављује или кроз сликовност обликовану човековим сусретом са одредницама дехуманизованог света и покушајем да се трагови, позитивно схваћене, трансцеденције (односно, хуманости и духовности) пронађу, или, доста ређе, у виду метакоментара, односно развијеног митског наратива, којим се процењују одређене историјске или политичке преокупације. Оба ова случаја су подређена антислици као доминантном приказу слике света и човека постављеног у њега. Другачије ће бити са *Октавама* и *Млеком искони*, где се однос према миту, посебно у другопоменутој збирци, битно мења и расте у значају.

Такође, упутно је укратко указати и на рецепцију Павловићевог песничког опуса. Прве две збирке, у складу са значајем који имају за развој српске поезије, поуздано су тумачене и, унеколико, протумачене. *Октаве* (1957) такође, као и петокњижје (које се састоји од збирки објављених од *Млека искони* 1962. године до *Светлих и тамних празника* из 1971. године), са истакнутијим критичарским и научним интересовањем за *Млека искони* (које је можда и најтумаченија Павловићева књига) и *Велику Скитију*. Од *Светлих и тамних празника*, свака Павловићева песничка књига је, сходно значају самог песника, имала неминовну рецепцију, у оквиру које су разни књижевни делатници почесто покушавали да нови рукопис уклопе у шире поетичке оквире дотадашњег Павловићевог опуса и његових идејних и поетичких доминанти. Рецепција ових потоњих збирки се разликовала од случаја до случаја. За разлику од Павловићевих песничких књига, почев од *87 песама* до *Светлих и тамних празника*, потоње збирке, посебно оне објављене пред крај његовог живота, нису систематично тумачене, ређе су и постављане у стабилне периодизацијске оквире, и чекају потпунију и прецизнију рецепцију, као и вредновање.

³⁷⁷ Уп. са: „Достојанство човека и човечности је, у стваралачкој реализацији такве визије [прве две Павловићеве збирке песама – М. Г.], понижено и минимизирано, на вапај сведено” (Поповић 1986: X).

крику, него рационалном исказу. Свакако да је оваква концепција света блиска *очухински равнодушно* свету Попиних првих песничких збирки, мада се чини да је скала интензитета унеколико подигнута у Павловићевим раним песмама, те да су и приступи искуствима која могу упутити ка путу до целовитости, или барем стабилности човековог духа, или ка жељеним испољавањима хуманитета, темељније препречени.³⁷⁸ Овако постављен духовни и егзистенцијални хоризонт песничког простора Павловићеве прве две збирке је темељно и поуздано критички и књижевноисторијски представљен.³⁷⁹

Саобразно са потребом да се на свеопшту појавност савременог света, који се у песничкој уобразиљи указује дехуманизованим и опустошеним, представи слика света која ће га dostatније приказати, Павловић се води начелом да је потребна „нова реалност трансценденције, реалност негативног” (Pavlović 1972: 8). *Реалност трансценденције*, или, тачније, реалност која суспендује трансценденцију је у раним Павловићевим песничким радовима посредована путем већ поменути *антислике*, представе, развијене у есеју „Модерност и песништво”, која је усмерена ка оспоравању свакодневице у свим њеним облицима исказивања и која је супротна „текућој митологији једног друштва” (Pavlović 1972: 10). Схваћена као основа исказивања модерне уметности, као и чин побуне против владајућих образаца, од идеолошких до естетских, *антислика* се указује као вид имплицитне критике система вредности које обликује владајући социјум. Будући да је почетни свет Павловићеве лирике дехуманизован и без јасно истакнуте могућности трансценденције, *антислика* се указује као могућност негативног приказа, дакле, представљања управо угрожавајућих и обезличавајућих фактора, али и афирмативних, указујући на просјаје трансценденције и путева ка уређенијој визији света и човековом месту у њему, дакле, ка хуманијим условима човековог постојања.³⁸⁰

³⁷⁸ У раној поезији и Павловићевој и Попиној, технолошко и технократско поједностављивање човекове свакодневице, и управљање његовим искуствима, као и свеукупном културном продукцијом, (процес чије је теоријске темеље поставио Валтер Бенјамин у есеју „Уметничко дело у веку своје техничке репродукције”, в. више у: Бенјамин 1974: 114–149), значајна је тема која доприноси томе да актери раних збирки два песника тешко достижу било какву могућност испуњења њихових хуманистичких и егзистенцијалних потреба. У једном интервјуу, датом Душану Попову, неколико деценија након првих песничких написа, Павловић је потцртао улогу поезије као могуће бране пред технократском унификацијом људског искуства: „Поезија је ту да учини шта може. Она је присуство једне димензије дубине у људском животу. [...] поезија [...] је прозор у стваралачке снаге у човеку које се не могу исцрпити само техничким ангажовањем” (Павловић 1991: 114).

³⁷⁹ Сам песник је, у једном касном интервјуу датом Слободану Зубановићу, указао на то да прве две збирке, а превасходно прва представљају „сажимање дотадашњих искустава пролажења кроз актуелну историју, свакодневне тешкоће и личне проблеме” (Павловић 2002а: 19), и да су песме из тих збирки „биле резиме једног младалачког и дечачког живота под теретом тешких патњи и ограничења” (Павловић 2002а: 19). Већ су први тумачи који су афирмативно приказали збирку указали на чврсте одреднице слике света која се образује у раним Павловићевим песмама и збиркама. Зоран Мишић је, 1953. године прву Павловићеву збирку назвао *интимном бележницом* која представља „дијаграм тектонских поремећаја, разбијања и дезинтеграције, понетих у сећању из ратних година и наслућених у грчу савременог света” (Мишић 1976: 80–81) где „човек више не распознаје ни самог себе разбијеног на хиљаду честица, развејаног по свим упоредницама зебњи и страдања” (Мишић 1976: 82). Светлана Велмар-Јанковић је приметила да су у *87 песама скупљени* „искидани делови ирационалног” (Велмар-Јанковић 1954: 229) као могући „делови једне непознате и непознате целине унутрашњег човековог живота” (Велмар-Јанковић 1954: 229), док је на другом месту указала на то да је Павловићева поезија прве збирке, делимично и друге – „крик изгубљеног у просторствима сопствене усамљености и туђе равнодушности” (Велмар-Јанковић 1963: 17). У светлу оваквих тумачења, доследно су и у каснијим анализама представени оквири песничког света ране Павловићеве лирике (в. више у: Глушчевић 1981: 249, Ђорђевић 1984: 18, 29–31, и на др. местима, Роровић 1985: 10, 35, и на др. местима, Симовић 1991: 277–281, Урошевић 1992: 752, Леовац 2000: 85, Вучковић 2010: 21–24, Радуловић 2010: 232, Радојчић 2017: 90–91).

³⁸⁰ Из једног навода Радована Поповића може се наслутити да је, сасвим условно речено, и Васко Попа имао на уму једну одређену поунутрашњену верзију *антислике*, која се исцрпљује превасходно у поетичком ставу према којем се изневеравају очекиване поставке човекових унутрашњих потреба, и то управо у бескомпромисном праћењу унутрашњих импулса и њиховом обликовању основне песничке потребе за исказом: „Репортерки ‘Омладине’, списатељици Гроздани Олујућ, [...] причаће [Васко Попа – М. Г.] да настоји да тера инат ‘свему што није у складу са жељом, са чежњом, са сном, с њиховим остварењем’. И тај инат, вели, и то је

Свакако, прве две Павловићеве збирке су усмерене ка првој потреби, док се од *Октава* поетичко и етичко Павловићево трагање све више саображава са потребом да се оквири хуманог постојања човека препознају, обликују и очувају. На самом почетку његовог песничког пута пута, ипак, антислика се управо обликује кроз сликовност одабраних мотива представљених насупрот општим ковенцијама приказа тог књижевног и ванкњижевног друштвеног тренутка. Сама песма се разуме као *вербална слика*, чак и као *вербална икона* (в. Pavlović 1972: 15), која приказује „односе у којима живимо” (Pavlović 1972: 15), те се дубље релације које дефинишу слику света проналазе понајчешће у сугестивној визуелности.³⁸¹ У том смислу, Павловићев поступак се темељи на асоцијативном повезивању фрагментарних слика, који се остварује на размеђи каткад хладне, готово цизелиране интелектуалности, а каткад ужарене реторичности и смелих метафора, почесто одређених натуралистичким, саркастичним, апсурдним, врло често иронијским, и другим разобличавајућим књижевним механизмима.³⁸² Дехуманизована слика света и егзистенцијална стрепња човека постављеног у његове оквири одређују и сам избор песничких поступака.

Промишљајући, поводом Павловићевих првих збирки поезије, о особеностима *модернитета* и могућностима исказа модерног песника, Зоран Мишић закључује да постоје две могућности, два гласа којим се *модерни* песник може исказати – „Један је звук разбијања, сламања, дезинтеграције; други је глас прибирања, сажимања, чежње за хармоничним јединством” (Мишић 1953: 79), истичући како се у *87 песама* појављује, пре свега, првопоменути глас, док *Стуб сећања* одликује нехармонични спој обе исказане тежње.³⁸³

један од начина да се постигне склад са светом, а песма је, у ствари, оличење тог склада, без кога је тешко, без кога је у крајњој линији немогуће живети” (Поповић 1987б: 55).

³⁸¹ Нисмо указивали на негативне критичке реакције на Павловићеве прве две збирке песама – очекиване у контексту поетичке и идеолошке дискусије између поборника *модернизма* и *реализма*. Зоран Гавриловић је, делујући на страни *реалиста*, у *Књижевним новинама* које је уређивао Милан Богдановић, у критици *87 песама* истакао, између осталих негативних вредносних одређења, и да је „при читању његових [Павловић – М. Г.] песама потребан [...] само напор да се схвати да у њима нема много шта да се схвати” (Gavrilović 1952: 4). Указујемо на овај критички текст, а имајући на уму Павловићеву концепцију антислике коју је управо у првој збирци песама, коју је Гавриловић приказао, песнички обликовао и обилно користио, да бисмо истакли како одређени критички закључци, исказани у току књижевне и идеолошке борбе, често пренебрегавају књижевне вредности текста, или их, према нахођењу интересне позиције, примећују, али проглашавају књижевним, или интелектуалним неуспехом, о чему може посведочити и следећи закључак: „у његовим песмама не треба тражити, нити има оне бодлеровске, бизарне и надахнуте тежње за изопаченошћу која звучи као протест, као шамар у лице званичном лицемерном укусу и моралу, већ само нечег сирово и гробу чулног, пре порнографског него перверзног, и примитивног” (Gavrilović 1952: 4).

³⁸² Неколико аутора се поближе бавило формалним одликама и рабљеним поступцима Павловићеве ране поезије. Још је Борислав Михајловић Михиз, у тексту из „Прва збирка” из 1952. године истакао асоцијативност као одређујућу особеност Павловићеве „превасходно интелектуалне и мисаоне” (Михајловић 1988: 255) лирике (в. и: Ђорђевић 1997: 15).

Славко Леовац је указао на то да су песме из прве Павловићеве збирке најчешће „призори, слике у настајању” (Леовац 2000: 86), а Влада Урошевић на то да су Павловићеве ране песме „расути низ слика, пун синкопа и хијатуса” (Урошевић 1992: 752). Саша Радојчић је у *87 песама* препознао „фрагментацију говора о свету, који је и сам препознат као незалечиво ломан и нецеловит” (Радојчић 2017: 90).

Најподробније се Павловићевим песничким изразом бавио Ђорђе Деспић који је указао да су песме из Павловићеве ране фазе одређене „наглашеном сажетошћу израза, фрагментарношћу песничких слика и раздробљеношћу песничке структуре која углавном не познаје наративну линију, већ смисао искључиво гради на принципу асоцијативног низања мотива” (Деспић 2018а: 15), те да ови употребљени поступци имају доследну поетичку заснованост: „хотимична нецеловитост песничке структуре и редуковање изражајних средстава постаје одраз разбијене целовитости света, али и песничке воље да се с њом суочи, те песме своја емоционална значења посредују преко песничких слика и ситуација као *објективних корелатива*” (Деспић 2018а: 15).

³⁸³ Ефтим Клетников примећује како је у прве Павловићеве две збирке „зачета [...] визија наде одлучним супростављањем хаосу” (Клетников 1990: 742), те да песник тражи „облике отпора ишчезавању” (Клетников 1990: 742). Македонски критичар (и песник) указује и на то да се, подробније у *Стубу сећања*, конституише мисао о „меморији као антрополошком налогу да се памти и реинтегрише целина у рушевинама времена” (Клетников 1990: 742). На овом трагу, Марко Радуловић закључује како ће „кошмарно искуство савременог света” (Радуловић 2017: 101), као и представљање „унутрашњих потреса и ’страха и трепета’

Управо ће се у правцу исказивања „гласа прибирања, сажимања, тежње за интегралом” (Мишић 1953: 87), односно, како га још одређује – гласа *интеграције*, кретати Павловићева поезија и поетика. Закључујући да „сви митови постања почињу од хаоса” (Глушчевић 1981: 250), Зоран Глушчевић истиче како Павловићев песнички пут креће из „из опште немоћи да укаже на генезу, као и на алтернативу” (Глушчевић 1981: 250), али истиче и оне песме одређене „виталношћу и животним усхићом” (Глушчевић 1981: 252) и „химничким оптимизмом” (Глушчевић 1981: 252). Свакако да се песнички свет Павловићевих раних збирки не исцрпљује у динамици сусрета физички и духовно угроженог субјекта и дехуманизованог и дезинтегришућег света – ретко су *постојане* али често су барем назначене могућности егзистенције који ипак назначују успешну потрагу за обрисима хуманог дигнитета којим се позиција човека може одредити. Превасходно се, посебно у првој збирци, мотив љубави и емотивног или сексуалног споја са женом, иако је такав сусрет често обесмишљен или онемогућен, истиче као једна могућа брана хуманитета. Такође, и сусрет са људским бићем, додир, покушај комуникације и контакта без еротске конотације, покушај иступања ка другом људском бићу не губи хуманистичку димензију, што је постојана вредност обе збирке. Често назначено приближавање природи и усклађивање токова људског нестабилног постојања са њеним непроменљивим категоријама такође отвара простор одређене неуgroжености. У *Стубу сећања* посебно се развијају заноси колектива, каткад не и лишени идеолошког контекста, као простор испољавања људске воље и потребе. Иако одређене антрополошки песимистичним тоновима и усмерене ка покушају да се искаже крик егзистенцијалног, и духовно и физички, угроженог бића, и *87 песама* и *Стуб сећања* у својој поетичкој, као и етичкој основици ипак садрже постојану, мада чврсто уздрману, веру у идеје човечности и хуманости.³⁸⁴ Та се мисао најчешће исказује у поверењу у два принципа – у наду и разум, те се између ове две вредности налази она могућност *трансценденције* која надилази постављене прекинуте односе између света и човека. У том смислу, далекосежан је закључак Саше Радојчића који указује на то да Павловићеве ране збирке „заступају становиште субјективности која је целовитост изгубила, а којој је целовитост потребна. То је становиште које претходи захтеву за *културном синтезом*” (Радојчић 2017: 91).

Будући да „Павловићев поетски хоризонт још увек [везано за *87 песама* и *Стуб сећања* – М. Г.] не садржи идеје о реконструкцији духовности и светој вертикали постојања, која једино може да наговести, па и да обећа искупљење” (Радојчић 2017: 90), захтев за целином, наговештен у првим збиркама, остварује се тек у надоласћим књигама песама, унеколико почевши у *Октавама*. Свакако да се, са назнакама у првим радовима, почев од *Млека искони* Павловић децидно песнички „укључује у поворку предака и потомака која пролази кроз време” (Урошевић 1992: 754), питање песниковог односа према миту, унеколико и према историји (сагледан из контекста његовог односа према традицији уопште), као проблемско, и поетичко место се подробније разлаже не у његовим првим збиркама, већ у долазећим. Међутим, то не значи, да се искуство мита не пројављује и у *87 песама* и *Стубу сећања*. Традицијски обзор ове две збирке, додуше ретко, дозвољава и комуникацију са митом на нивоу метаметамилопеје, и то превасходно на неколико места у другопоменутој збирци. Међутим, изражено су присутнији митолошки излети у фигуралност, сликовност и песнички језик. Рано и у лирици и есејима (најконцизније у тексту „Песничка имагинација као непосредно искуство”), посведочено Павловићево разумевање песме као слике или низа песничких слика – усмерене интенцијом *антислике* да оспори све облике исказивања човека и заједнице, а који су идеолошки, културно, политички и естетски октројисани као културна вредност тренутног друштвеног пресека – управо дозвољава

индивидуе у апокалиптичном двадесетом веку” Миодрага Павловића упутити „у потрагу за културолошко-митским слојевима човекове духовности” (Радуловић 2017: 101).

³⁸⁴ Богдан А. Поповић је указао на то да се у прве две Павловићеве збирке песама појављују „зачеци Павловићевог схватања поезије као средства опирања свету без изгледа, животу без смисла, хуманости на беспућу” (Поповић 1986: X).

кретање песничког језика ка представљању различитих изоморфних и антропоморфних облика сликовности, који се несметано обликују у просјају наслеђа мита. Самим тим, у *87 песама* и *Стубу сећања*, митско искуство се готово увек појављује као одређење специфичне сликовности и употребе песничког језика којом је обликована перцепција субјекта, дакле, на нивоу митопеје, док се, сасвим изнимно, указује као метамитопејски коментар одређене историјске ситуације.

Битно је указати и на то да не треба видети у раним Павловићевим збиркама уплив митског искуства као део тежње за *интегралом*, односно сегментом потраге за *целовитошћу* које се испуњава у обликовању *културне синтезе*. Другим речима, мит у раним Павловићевим збиркама не фигурира као облик цивилизацијског или културног искуства са којим треба, према елиотовском моделу, премерити савременост или модерност, већ искључиво као део песничке стратегије, засноване на употреби антислике у приказу слике света одређеног дезинтегришућим, по људско биће, и деструирајућим намерама и егзистенцијалне позиције човека који потражује остатке и крхотине хуманитета и трагове *трансценденције*.

3. 2. Изоморфизам појавности света у Павловићевој раној лирици

Низ је фигуралних изоморфизама и антропоморфизама који се појављују у раној Павловићевој поезији, првенствено у *87 песама*, који се могу довести у везу са митским мишљењем. Приликом тумачења сличних појава у раној поезији Васка Попе, указали смо, на основу теоријских увида Лотмана и Успенског, као и тумачења Новице Петковића и Драгана Хамовића, да је при активирању *митотворног* погледа (Хамовићево одређење) могуће сагледати новооткривене односе између појава и предметности света, и њихове увезаности са људским бићем. Видети појаву новим очима на поетичком нивоу условљава да се језик и метафоричност песме усмеравају ка обликовању разноликих фигуралних измена – изоморфизама, који представљају рецидив митске оптике. На етичком нивоу, сагледавање нових односа између појмова, самим тим и новооткривених особина појмова, подређује се под космогонијску раван умањеног стварања (бића, појма, у крајњој истанци, и самог света), које учествује у дијалектичкој обнови и уређењу света који се налази у стању хаоса. Неуређеност света и изгубљеност човека у његовим непрепознатљивим и дехуманизованим оквирима је стабилна поетичка основица како ране Попине, тако и Павловићеве поезије. Такође, указали смо и на Касирерово разумевање аналогije холистичке представе космоса и партикуларне структуре људског тела, које условљава измену предметности света посредовањем кретања и исказивања лирских актера. Обликовање света се понавља, у умањеном виду, у перцептивном обликовању човека и његових физичких односа, самим тим, језик и метафоричност песме условљени су емотивном поунутрашњености утисака које преузрокује кретање лирског актера кроз свет, те многе фигуралне измене које тај поступак дозвољава, доведене су у близину митске оптике. Павловићеве рани изоморфизми су унеколико јасно условљени емотивним набојем – две су централне емоције, љубав и страх, које контролишу фигурално преобликовање појмова и уплив митског искуства у метафоричност и поетски језик.

Збирка *87 песама* је подељена на три скупине – „Слободни стихови”, „У прози” и „Риме”. Сами називи ових целина указују на њихове формалне и жанровске одељености.³⁸⁵ Занимљиво је указати и на то да се обриси митског искуства у овој збирци појављују у песмама које су испеване у слободном стиху, као и у, њима блиским, прозним целинама, док

³⁸⁵ *87 песама* су настале, према сведочењу Радомира Константиновића које преноси Радован Поповић, од 1947. године до јесени 1951. године (в. Поповић 2019: 24). Миодраг Павловић је своје прве две песничке књиге „сматрао једном недељивом целином” (Поповић 1987б: 49) којом је објавио „биланс свог песничког почетка” (Поповић 1987б: 49). Иначе, Радован Поповић у 1944. годину датира тренутак када Павловић почиње да пише прве песме и да преводи поезију са енглеског (в. Поповић 2019: 12), док за прву објављену песму истиче да је изашла 1. децембра 1945. у часопису *Нови средњошколац* (в. Поповић 2019: 14).

у римованим песмама потпуно недостају. Чини се да је строжа формална структура условила да се митски рецидиви, на нивоу језика и тропике, не појављују у стиховима који су увезани римама.

Међу „Слободним стиховима” налази се подскупина песама насловљена „Љубави”, испуњена стиховима који одговарају у потпуности на тематику назначену насловом, било да се сусрет човека и жене крунише еротским спајањем или неуспешним контактом, било да се веза између двоје љубавника развија у афирмативном окриљу испуњења или науху који указује на бесмисао сусрета. Присуство бића/љубавника мења простор, у перцепцији лирског субјекта и, кроз сликовна решења која су у овој збирци у оквиру подскупине „Љубави” највише удаљени од концепције антислике, усмерава фигуралне измене појмова, појава и простора, и, на концу, самог света у којем су се љубавници срели. У првој песми скупине „Љубави”, „Марији”, која почиње стихом „Ти си учинила”, написаној већ 1949. године, управо је присуство вољене фактор који дозвољава фигуралну измену света, односно, у песничкој ситуацији и тематски и генетички блиској са оном из Попине песме „Очију твојих да није”, њено присуство мења свет песме, мења квалитативно његове појмове и предметност, и каналише њихово постојање:

„[...]

Ти си учинила
да се на живахним затиљцима
појаве тражене латице
и узнемири се море на равним обалама
због сјајних птица које долазе

[...]” (Павловић 1952: 31).

Активно антропоморфизовање појмова паслика је метафоризације реалистичног приказа сусрета двоје љубавника:

„[...]

Ти си учинила
да се неприпремљена укрштања
доброћудно узму за руке
и доврше своје разговоре
међу нашим сенкама

[...]” (Павловић 1952: 31).

Љубавни сусрет у наведеним стиховима антиципира и испуњење еротског и емотивног набоја – предметност света се оживљава и антропоморфизује не би ли пратила путању ероса. У песми која почиње речју „Поглед” жељено еротско испуњење постаје одредница саме природе, која учествује у љубавном споју, мењајући своју појавност:

„[...]

Љубе нас беле сузе
неће се чути таласи
када се предамо свему
чему се предају јелени
кад падне сунце

и шума буде црвена
од наших очију” (Павловић 1952: 35).

Ерос се преноси на природу, и мења њене фигуралне одлике. Шума постаје експонент љубавне страсти, чиме се стари топос љубавне поезије, учешће природе у љубавном и еротском споју који подразумева топику свете свадбе, појављује и у Павловићевој обради. Оваква фигуралност која успоставља аналогију између света и љубавника јесте митско, али и религијско наслеђе љубавне поезије, које је претрајавало кроз средњовековну књижевност да би, ојачано инвенцијама петраркистичког типа, постало тематско-мотивски темељ доминантне струје љубавне поезије све до романтизма, па и након њега. Павловић се не либи да се у својој раној љубавној поезији ослони на ова општа места, отварајући на тај начин да се митско искуство које их одређује објави и у његовим песмама. Фигуралност појава и предмета, њихово обликовање у низу изоморфизама, уз персонификацију и антропоморфизирање – заправо радовање света који се повиновао људском споју у којем је обновљено сећање на дивински сусрет два (сексуална, полна) принципа и стварање света, није изненађујуће ни у Павловићевој обради, јер прати једну генетичку увезаност саме тематике, и њене условљености почетним митским наративом и његовим каснијим, најчешће еденским варијантама.

Стога не изненађује ни што се, попут љубавног сусрета који резултује еротским и емотивним испуњењем, и супротна вредност – растанак љубавника и негација самог сусрета обликује сличном изоморфном метафориком. У песми „Растанак”, само најављено одсуства љубавног споја мења свет, било да је раскид у облику предосећања:

„[...]

Раменима
ударимо о зидове
и спустиће се кровови
на птице

[...]” (Павловић 1952: 36),

било да је у подручју уверења:

„[...]

Кад заборавиш
да си била моја
сударито се трамваји
и лежаће мртви људи
у прабини

[...]” (Павловић 1952: 37).

Међутим, пратећи матрицу љубавних топоса, поставља се сцена за нови еротски сусрет (не нужно са актером којег представља лирски глас песме), чиме се, барем на нивоу љубавне поезије из *87 песама*, могућност еротичног споја указује проводником који води до духовног испуњења, и једним могућим одговором на дехуманизовану пројекцију света:

„[...]

Не тугуј

око твоје хаљине
прикрадају се зрели гроздови

[...]” (Павловић 1952: 37).

Указали смо већ да је сликовност у збирци *87 песама* готово у целини обликована механизмом антислике, којом је Павловић пратио одређене бодлеровске импулсе свог раног песничког исказивања. Представљање негативне трансценденције у обртној вредности свих оних истакнутих позиција које једна важећа естетика или идеологија поштује, темељита је одредница прве Павловићеве збирке. Међутим, иако се каткад представља у виду бесмисленог сусрета два актера која су, постојањем у дехуманизованом свету, упућена на отуђеност и немогућност контакта – ипак се љубав, како кроз емотивни, тако и кроз еротски спој, указује духовним простором који може да се извине изнад омеђене перцепције света.³⁸⁶

Међутим, песме из друге две подскупине „Слободних стихова”, из „Шуме проклетства” и „Призора”, доследније су грађене према моделу антислике, те се и примери изоморфности која проистиче из митске визуре повинују тој генерализујућој тежњи. Основи емотивни набој се концентрише у осећању страха који проистиче из постављености људског бића у оквиру света чије одреднице не препознаје, или их разуме као непријатељске, обезличавајуће, и усмерене ка одузимању било каквог хуманог сентимента који је човеку преостао у таквом свету. У песми која почиње стихом „На дашчаном зиду” из „Шуме проклетства” постављен је низ слика, лабаво увезаних тек хронотопом, које развијају граничну егзистенцијалну ситуацију у којој се обрео човек. Његов крик самоће, отуђености и одвојености од других, као и фигурално једначење са мравом, и позиционираност на дну степеница (што представља стилизовану представу силаска у пакао), условљава антропоморфизацију реалистичне слике:

„[...]”

Низ труле степенице
жута свећа
пљује у подрум

[...]” (Павловић 1952: 21).

Опсег светла постаје одредница човековог емотивног стања, и у том смислу, реалистичка слика која се назире иза метафоре, повучена је пред тропичношћу условљеном страхом. На другом месту, емотивни напон условљава замену агенса и пацијенса, чиме врата, пацијенс у денотативном изразу, постају антропоморфизовани агенс безизлазне егзистенцијалне ситуације:

„[...]”

Једна врата
затворила су неког
у поноћ

[...]” (Павловић 1952: 21).

³⁸⁶ У Павловићевим „Записима о еротском” стоји лапидарна назнака: „Еротизам као облик сазнања. Еротизам као стварање” (Pavlović 1972: 51).

У овој песми су дати можда и најочитији примери изоформизама које условљава осећање страха. У том смислу, нит митског искуства које усмерава појаву изоморфних фигуралних облика подесна је да изрази и афирмативне тренутке духовног испуњења (љубав), као и оне који су одређени егзистенцијалном бедом и језом. Песма „Страх” из „Шуме проклетства” такође представља сликовит пример како егзистенцијална зебња очуђује појмове у развијеној антропоморфизованој представи психолошког феномена:

„[...]

Страх има велике очи
и генијалне мисли
у очекивању изненађења

Он отвара и затвара
зближава и удаљује
броји секунде на прсте
и обзире се по неповређеној кожи

[...]” (Павловић 1952: 22).

Антроморфизирање неког психофизичког феномена није редак поступак при њиховом опевању, и не би такав поступак изравно требало сматрати директним упливом митског искуства. Међутим, емотивна обојеност интензивираних егзистенцијалних места у Павловићевој раној лирици се на више места везује са реконфигурацијом појава и простора који упућују на већ описане из мита проистекле изоморфизме. У тим случајевима, анализа се подједнако може кретати ка препознавању персонификованог појма, без видљивијег отиска митског искуства, или ка распознавању рецидива митске обликотворности. Квалитативно слична места се могу препознати и у подскубини „Призори”. У песми која почиње речју „Нерад” (Павловић 1952: 56), осећање страха проузрокује измену појавности у песми:

„[...]

Месец је прогледао
на моје очи
и згазио мачку

Врхови топола
кидају се
и беже на облаке” (Павловић 1952: 56),

док у песми која почиње стихом „На прозору стоје комади меса” (Павловић 1952: 59) утисак произведен на основу једне реалистичне ситуације, сахране, захтева измену предметне фигуралности:

„[...]

Крива улица пузи уз брдо
клече зидови кад погреб прође видиком
[...]” (Павловић 1952: 59).

У песмама попут ове, метафоричност се остварује на граници између митског и персонификованог обликовања песничке слике, при чему се сасвим јасно открива и, условно

речено, реалистична сценска поставка лирског света. Иако се, као у песми „Страх”, изоморфизам појаве може тумачити и као развијена персонификација, у другим поменутих песмама, граница која дели митско искуство са метафоричношћу које маскира реалистички приказ је замућена.³⁸⁷ Такође се, у већини поменутих песама, као и у онима из Павловићеве прве збирке које нисмо унели у ову анализу, будући да су поменути примери довољно илустративни, уплив митског искуства примећује тек на равни метафорике и језика. Павловић у овим својим првим песничким радовима у којима је призвао искуство мита у поетски текст није ишао даље при функционализовању досегнуте сликовности. Песничке слике за које тврдимо да баштине искуство митског обликотворног погеда, остају само то – отргнуте песничке слике, лабаво асоцијативно повезане са осталим песничким сликама које чине поменуте песничке радове. Осим обликовања метафорике и сликовности, уплив митског искуства у овим случајевима не оставља дубљи траг.

Изван таквих дихотомија, па и ограничења, истиче се за тумачење најизазовнија песма из *87 песама* у којој се може приметити упис митског искуства, која почиње стихом „После кише”. У овој песми призори попут:

„После кише
обешени облаци
са крвавом косом
гледају залазак сунца

[...]” (Павловић 1952: 60),

и

„[...]”

Зелена барка
са подераним једром
удара рукама
по небу

[...]” (Павловић 1952: 60),

окужују сцене у којима се две девојке љубе и *мршава деца* хватају *птицу без перја*. Антропоморфизација небеских појава, која у првом примеру указује на соларни, а у другом на урански домен, резултује излазном песничком сликом у којој две девојке, *после кише*, сада са, попут облака, кржаве косе, *љубе мршаву децу*. Песма није у потпуности заснована на принципу асоцијативности; њене слике јесу изненађујуће (девојке се љубе *под пазухе*, барка удара у небо), али не и сасвим случајне будући да је изведена стабилна паралела земаљских и уранских мотива (девојке/облаци, унеколико и птица/брод). Уранска сценичност се

³⁸⁷ У првом делу троделне прозне целине „Повратак” једна контекстуално јасна ситуација – човеков излазак из затвора, дата је кроз персонификоване чинове фрагментираних делова људског тела и самог простора: „Кроз поцепане решетке појавила се бледа шака и опипала простор. / Из кутије од камена изишла су два ока на кожној простирци и тупо светло наоблаченог свитања није дало ни једног одсјаја нежним стаклићима на помолу. / [...] / Пукотине на камену кренуле су у шетњу и осетило се добро расположење у тамници која је празна. / Глувоними зидови овенчани звездама, разилазе се после извршене дужности међу гужву Neroђених сенки. / [...]” (Павловић 1952: 84–85). Павловић у својој раној лирици често покушава да динамизује поетску ситуацију фрагментирањем делова самог песничког света, као и лирских актера и антропоморфизирањем новоизнађених сегмената који постају аутономне појаве које најављују недостатак целине и немогућност целовитости, како света, тако и појавности у њему. Овакав поступак персонификације граничи се, и, како смо показали, најчешће и прожима са поступком метафоризације који се читава у изоморфност појмова обликованим емотивним набојем и перцепцијом лирског субјекта.

рефлектује на мотиве еротског, глади и заједништва који припадају подручју исказивања, па чак и конституисања социјума. Песма унеколико подсећа на какву народну лирску обредну песму, најпре, због тематике, додолу, али потенцијал њених митских слика, у модерној Павловићевој обради, остаје закључан до изналаска могућег прототекста или dostatније анализе. Девојке подсећају, како чином на почетку песме, који може да се посматра као еротско исказивање, али и као ритуално, тако и изгледом (кржаве косе) на менаде, или какве друге свештенице оргијастичког божанства. На нивоу структуре песме, чини нам се да примећујемо паралелизам чина који се одвија на земаљском плану (erotско је утажено, глад је намирена, социјум је окупљен у загрљају) и небеском (неизвесност динамике која се уноси у соларно кретање) – и тај паралелизам, будући да девојке преузимају обележја облака, остају кржаве косе, попут облака након кише, у свеопштој хармонији паралелних односа и драматичности њихових појединачних испољавања, условљава да је дешавање на земном нивоу гарант остварености динамике на уранском нивоу. Обратно се, у повратној митској спрези, подразумева. Социјум је успостављен, људска бића су преузела одређења уранских елемената, и самим чином девојака и деце очувана је небеска динамика, у истој мери у којем је она дозволила загрљај којим се завршава песма. Иако неразвијену, примећујемо одређену космогонијску схему – чиновни људских актера репрезентују чин небеских кретања, а оба здружена, гарант су не теoliko обнављања (у симболичном смислу) колико очувања самог универзума којем и једни и други припадају, односно рекреације утемељених механизма који обезбеђују његов опстанак. Чином девојки и деце, паралелно, и кретањем небеских појава, очуван је свет у којем су сви они постављени, и осигурани су модели по којима тај свет опстаје. У том смислу, у дубини архетипске структуре ове песме назиремо обредну ситуацију којом се ритуалним чином људи обезбеђује устаљена динамика уранских елемената, у овом случају дозивање кише и њена животодавна вредност, те се из ритуалне активности обликује постојање социјума. Претходна песма је једна од ретких у којој се уплив митског искуства функционализује ван сликовности песме, већ кроз наговештај митских архетипских и структурних образаца. Она указује на то да је већ на својим песничким почецима Павловић имао осећаја за запретеније упливе митског искуства, те да изоморфно уобличавање предмета и света није користио само као механизам обликовања песничке слике и фактор очуђења, већ да је катакад пратио и дубинске импулсе коју су усмеравали обликовање песме у окриљу јасно израженог митског окриља.

У том смислу, такође се, међу текстовима *87 песама* у којима присуство лирског актера изазива изоморфне фигуралне измене, издваја први прозни сегмент дводелне песме „Из шуме” из 1950. године, која се налази у скупини „У прози”:

„Ко је то прошао кроз шуму и оставио у пању нож да куца уместо срца?

Ко је то прошао кроз шуму и натерао чворове да отворе уста?

Ко је то прошао кроз шуму и научио дрвеће да се грли само са собом?

Ко је то изашао из шуме и пошто је додирнуо небо, вратио се да престоји свој живот као стабло?” (Павловић 1952: 73).

Лирски актер, за разлику од већине досада тумачених песама, није одређен емотивним набојем, попут љубави или страха, који условљава фигуралну измену простора. Измена облика, предмета и појава, тачније простора, односно поетског света – нескривено је изазвана самим постојањем и кретањем лирског актера, недвојбено одређеног митским присуством које условљава фигуралне измене. Конкретна (именована) митска фигура се не може лако препознати, чак и да је могуће недвосмислено утврдити замишљени прототип (највероватније је у питању каква варијанта вегетативног бога). Међутим, несумњиво је његово кретање условљено животворном функцијом – само кретање изазива фигуралне вегетативне промене које се условно могу одредити и еротским. Резултат његовог проласка је бујање шуме, обликовано у једној фалусној (*у пању нож*) и две сензуалне тактилне фигуре (отварање уста дрвених чворова, загрљај дрвећа). Његова се авантура завршава после изласка

из димензије којој припада (шума), чина којим се његова (земаљска, флорална, вегетативна) димензија повезује са уранском (у том чину приметан је рецидив познатог сижеа о митском подухвату јунака), и, након обављеног повезивања две сфере, његове фигуралне измене у сегмент простора који се испрва повиновао и изменио при његовом присуству: човек се премеће у стабло. Други сегмент ове прозне песме се удаљава од митског приказа, и остварује се кроз асоцијативно низање слика лабаво повезаних хронотопом шуме: мушки субјект се и даље креће кроз шумски простор, назначен је могући, али неуприличени сусрет са женом, али и силазак у подземље, као коначница његовог кретања. Недостаје његовом лику митска каквоћа којом мења фигуралност света, али се назначава циклична поставка његовог кретања – неко други ће га поновити, и већ, у тренутку када субјект схвата да је дошао до крајње тачке свог постојања, понавља путању коју је он испунио својим кретањем.

Иако дводелни прозни фрагмент „Из шуме”, уз песму „После кише”, неоспорно садржи сликовност која је митског типа, па чак и, у најранијим Павловићевим поетским радовима, најављује и могућност инкорпорираних и развијених митске структуре, ипак су овакве песничке ситуације реткост у Павловићевој раној поезији. Међутим, потребно је указати да таква места постоје, те да је већ у првој збирци Павловић наговестио способност да уноси митске структуре у свој песнички текст. Међутим, ипак се изоморфност појавности света која условљава обликовање песничких слика и формирање метафоричких средстава, изазвана не структурним постављањем митског актера и његовог чина, већ емотивним набојем лирског актера у контексту љубавне лирике и егзистенцијално-трауматичних ситуација, указује основном реализацијом употребе митског искуства у *87 песама*, с тим да се негативни емотивни спектар доследније уклапа у интенцију антислике, док се љубавна тематика њеним одредницама опире.³⁸⁸

3. 3. Откривање митских модела – „Орфеј у Кореји”

Павловићева друга збирка песама доноси рафинирајинији израз који се пре свега огледа у истакнутој интелектуалној димензији поезије, спутаној метафоричности, дисциплинованијој асоцијативности и систематичнијем грађењу веза између фрагмената и слика, све у циљу постављања развијеније реторичности којом је исказана позиција човека у модерном свету. Појављују се поеме и драмске структуре, као и први очигледнији покушаји циклизације као најаве великих или систематичнијих поетских форми које ће обележити неке касније ступеве Павловићевог песничког стварања. У *Стубу сећања*, Павловић се први пут експлицитно опробао и у метамитопејском изразу, дописујући један од најпознатијих античких митова – мит о Орфеју (в. више у: Grevs 1987: 100–103). У критици је прецизно омеђен значај ове познате песме, истакнуте у готово свим раним како изборима, тако и анализама Павловићеве поезије. Александар Петров је истакао како је овом песмом *наговештен могући пут песничког развитка* (в. више у: Петров 2011а: 271), док је, на другом месту приметио да се „Павловићев *Орфеј у Кореји* јавио [...] као претеча низа митских и иронијских ликова његове поезије” (Петров 1983: 239). „Орфеј у Кореји” јесте прототип низа Павловићевих песама које представљају рекреацију и/или коментар митске

³⁸⁸ Поменули смо како је Миодраг Павловић наслутио да Попину потребу за пописивањем појмова савременог света, пре свега исказану и „Списку”, али и „Пределима”, (поетичке везе другопоменутог циклуса са Павловићевим „Призорима” нису неочигледне), одређује потреба за обликовањем нових бића, односно, наоко препознатљивих бића у којима су препознати новооткривени квалитети, те и то да је Попа „покушао да простор који се успоставља поетским замишљањем насели бићима која су по облику позната али својим кретањима и смеровима представљају један нови сој ствари” (Павловић 1958: 180). У том смислу, песма „На смрт једне коке” из „Призора” указује се панданом Попине „Кокошке”: „Кокошка везана за ногу / виси из облака / без главе // Крв у клозетској шољи // Рука уз руку / два ножа / свирају на клавиру // Перје у јастуку / опростиће / нашим голуждравим вратовима” (Павловић 1952: 64). Почетна песничка слика директно призива митом обликовану сликовност, али и структуру организације света, и тај первертовани *axis mundi* антиципира читав репозиторијум песничких слика Новице Тадића, који ће фигуралност и појавност свог песничког света обликовати у дослуху са Попиним и, у мањој мери, Павловићевим модернистичким сензибилитетом.

приче, и, у том смислу, ова песма је „уз архетипске слике *Октава*, претходница” (Петров 2010: 85) *Млека искони* и песничког поступка којим ће обликовати ову и, у одређеној мери, неколике долазеће збирке песама. Знатан је значај ове песме за разумевање односа Павловићеве поезије према миту, и, пре свега, песничког поступка реинтерпретације познатих митских прича.

Песма „Орфеј у Кореји” је тумачена као „спој митолошке традиције и савремене, ангажоване вокације” (Глушчевић 1981: 255) и „изузетан уметнички протест против рата” (Глушчевић 1981: 255), будући да, сасвим несумњиво, уводећи митску фигуру „у хронотоп њему тада савременог реалног света” (Петров 2010: 88), рат у Кореји, Павловић исписује и вредносни коментар слике света коју доследно развија у *Стубу сећања*, и која, унеколико, проистиче из *87 песама*. Павловићев Орфеј се, попут других актера његове ране лирике, обрео у свету у којем делују дехуманизујући и обезличавајући чиниоци, и, поседујући митски и цивилизацијски нанос којим је одређен у ткиву саме културе, унеколико се разликује од осталих субјеката те поезије, разапетих између унижених оквира хуманитета и десакрализујућих механизма отуђеног света. Разлика се очитује, свакако, у учитаној митској улози – Орфеј представља архетипску фигуру песника, и уметника – свирача чија је лира, у поклон добијена Аполонова инсигнија, обликовала постојање бића и уређивала сам митски простор: „Музе су га научиле како да свира на њој, тако да није само очаравао дивље звери, већ се и дрвеће и стење покретало са места на звуке његове лире” (Grevs 1987: 100). У смислу ангажованости песме, очигледно је одступање од митске првобитне ситуације – Орфејева лира је немоћна да утиче на бића и да мења свет у Павловићевој обради. Заправо, иако јунак помиње могућност свирања и песме, будући да Еуридика „за песмом овом, растрже погребни skut” (Павловић 1953: 43), њене моћи су јасно одређене историјским контекстом у којем се Орфеј обрео. Свет Павловићевог „Орфеја у Кореји”, ратни ужас у којем се митски свирач креће, не суспендују сасвим могућност уметничког исказивања, али достатно редукују његов досег и моћ: „Опет сам пред капијом сенки и биља више нема / око рањаве стопе, ни живог створа око лире” (Павловић 1953: 43). Истакнут је резигнирани став о немоћи песме, чиме је уместо уметничког чина, у први план постављен Орфејев говор, односно протест, којим се приказују ужаси рата, који унеколико поприма и оквири огорчене побуне. Лира, песма и уједно потреба за уметничким исказом, у првобитној, митској улози, могу се замислити тек у (не)догледној будућности:

„[...]

Да л ће моју лиру неко наћи када прође
за мртвом годином низ ветар опела?
Да ли ће детета прст за песмом да пође
и да дозове усев и животиње и плодишта бела?
О, да л ће по моју лиру неко да дође?

[...]” (Павловић 1953: 44).

Дакле, Павловићев Орфеј сумња у моћ своје песме, и одлучује да се не огласи у сред ратног вихора, у простору „где смрт је јака” (Павловић 1953: 43), јер звук његове лире више нема могућност да обликује свет и огласи се лепотом на коју реагује предметност света. И директна опасност је очигледна – антиципиран је чак и пуцањ који ће песму спречити, и то на Еуридикином *гробу*, чиме се чак и упућује на то да је и њена смрт директна последица рата. Мит се неће одиграти, барем не онако како је цивилизацијски упамћен – а песму или мелодију којом се Еуридикина сен изводи у простор живих није могуће одсвирати, или испевати, па ни замислити. Тиме је, на разини надидеолошке хуманистичке акције, која надилази политички или историјски план, јасно истакнут унижени статус места и улоге песме, самим тим и поезије, и уметности у свету који је одређен ратом. Песма не може да

промени свет који је разорен ратом, и повлачи се пред апокалиптичким приказом тек у замисао могуће и угрожене будућности, која се можда неће ни десити. „Орфеј у Кореји” представља један од најнижих прагова Павловићевог антрополошког песимизма обликованог свеопштим апокалиптичким предосећањем раних збирки и усмереног ка разумевању улоге поезије у оквирима дехуманизованог света. Ипак, већ је јасан контрапункт песимистичкој историозофској мисли представљала раније испевана песма „Треба поново пронаћи наду” из 87 песама која директно антиципира чувену, можда и централну, а свакако заветну песму Павловићевог опуса, и његове вере у човека и моћ песме – *Научите нјесан* (в. више у: Павловић 1972: 273–274). У овим познатим песмама, које нису сасвим усамљене у Павловићевом раном опусу, јасно се назире чврста вера у вредност песме и уметности, и то управо насупрот оним чиниоцима који дехуманизују човека и се неминовно активирају пред свепрожимајућим апокалиптичким осећањем ране Павловићеве поезије.

Друго истакнуто место на којем Павловић мења митску причу јесте Орфејев силазак у подземље. Наиме, будући да је у песми, и у фактичком и у симболичком смислу, граница између света живих и мртвих замагљена, подземље се унеколико, као царство смрти, обликује у самом (надземном) свету. У инверзном поступку, традиционалне одреднице позитивног/негативног, везане за представе земног света и света мртвих флукутирају у размени несигурних вредности. Самим тим, ни Орфејев силазак у подземље, које се симболички пренело и на простор живих, нема исту вредност. Орфејев силазак, и то коначни, у царство мртвих је чин његове одлуке да напусти свет живих. Мотив освртања је такође измењен – неће се Орфеј, изашавши из Хада, осврнути да угледа Еуридику, тиме одредивши њену коначну судбину, већ се Павловићев Орфеј неће осврнути за собом крећући се кроз уништenu земљу Кореје, напуштајући земни живот. „Они које воле треба да гледају у земљу” (Павловић 1953: 44) – заветна је мисао овог Орфеја док напушта разорену ратом Кореју, која представља унеколико и симболичну ознаку апокалиптичке историјске позорнице на којој се обрео савремени човек. Љубав и сусрет два бића нису могући у таквом свету, Орфеј напушта идеју да заподене песму, разуме да је снага песме коју је културно памћење човека готово илузорно обликовала у његовом лику недостатна да измени свет у којем се обрео, и одлучује да сиђе у подземље, где ће се придружити Еуридики. Горњи свет, некада свет живих, преузима улогу подземља, а пут ка испуњењу (или искупљењу) могућ је тек у инверзно вреднованом царству мртвих. Тек у смрти, љубав је могућа – Павловићево дописивање мита, за разлику од античког, у коме су се, тек након бројних Орфејевих авантура, две сени коначно сусреле у Хаду, заправо је редукиционо, јер Орфеј одмах, суочен са силаском у подземље по Еуридику, бира смрт, и тако, испуњавајући своју уписану судбину, коначно се среће са њом. У Павловићевом свету нема простора да се мит, са свим својим наративним и симболичким оквирима, развије и обликује. Песник бира смрт, и сам мит, постављен у ужасе модерног света, такође се остварује тек у смрти.

Иако је „Орфеј у Кореји” песма која је „усамљена међу песмама тог периода његовог рада” (Леовац 2000: 94), барем што се тиче транспоновања митске приче и њеног метакоментара, песма „Зидари”, која претходи у *Стубу сећања* песми о Орфеју, такође представља, додуше неексплицитни, коментар митског наратива. У овој песми је кроз „јетко-сатирични тон” (Глушчевић 1981: 255) исказано „упозорење против атомске претње” (Глушчевић 1981: 255). Наиме, Павловић, крећући од уводног стиха „Невада је једна обична пустиња” (Павловић 1953: 40), опомиње на нуклеарна истраживања и испробавање ефикасности нуклеарног оружја која су отпочела 1951. године у поменутој савезној држави САД-а. Употребљена сценичност ове песме је управо обликована на основу макета и лутака које су требале да симулирају реални град и људе у зонама тестирања. Међутим, Павловић, крећући од једне апокалиптичне савремене оружане кризе, обликује сам ток песме користећи два митска сижера. Први је свакако апокалиптички: пустиња, измењена након нуклеарног тестирања, почиње да хипертрофира све док не преузме целокупни животни простор човеков, при чему се његово постојање постаје истоветно судбини поменутих макета које су издржале првобитну нуклеарну радијацију. Митски сиже *сумрака* света, односно, смака

света је не само наговештен, већ и тематски доследно спроведен кроз описане догађаје у песми, која се завршава антиципирањем извесне пропасти, не само физичке, већ и духовне. Други препознатљив митски сиже је космогонијске провенијенције, и активиран је у тренутку када актери Павловићеве песме, бежећи од незаустављиве експанзије пустиње, покушавају да заснују нови град, нови Еден који ће избећи назначену и људским чином изазвану судбину света. Иронијски отклон је очигледан – не само да су људи, чији поступци су и довели до смака света, неспособни да замисле град у којем ће избећи апокалипсу, као што нису били способни да се организују у друштво које ће избећи смак света – њихова замисао не може изнедрити ни новог човека, судбински неодређеног неумитном апокалиптиком, чиме се космогонијске тежње указују недостатним. Самим тим, не може обликовати ни нови град, ни ново друштво. Након апокалиптичних догађаја неће доћи до нове или обновљене космогоније, зато што је апокалиптички човек неспособан да замисли свет или човека који нису одређени човеку инхерентном уништитељском мотивацијом. Иако ова песма, попут „Орфеја у Кореји” представља коментар тренутног политичког и егзистенцијалног тренутка, у њу су инкорпорирану суптилно изведени митски наративи, и то они најважнији – о крају и постанку света и човека. У том смислу, ипак песма „Орфеј у Кореји” није сасвим усамљена, у контексту *Стуба сећања*, када су у питању оне песме које су обликоване метамитопејским говором.

„Орфеј у Кореји” је истакнута песма јер је у њој Павловић је искористио један препознатљив митски наратив не би ли исказао протест којим је обликована једна од централних перспектива *87 песама* и *Стуба сећања* – страх пред слућеним апокалиптичким немиром и дубоком егзистенцијалном несталношћу која човеку, био он одређен митском или модерном устројеношћу, у ратном ужасу, као и у непрепознатљивим и отуђеним оквирима савременог света, суспендује сваку могућност духовног испуњења и егзистенцијалне сигурности. Тиме је у „Орфеју у Кореји” поставио и чврсте основе свог метамитопејског поступка, који, на плану преобликовања, измене и коментарисања почетног митског наратива у овој усамљеној песми Павловићевог раног песништва антиципира многе будуће његове песме, и, у највећој мери, тематски и поступком, како је то већ примећено, збирку *Млеко искони*.³⁸⁹

³⁸⁹ Потребно је и назначити да је Павловић склон дописивању суптилних митских карактеристика бићима и појавама у вишечланим песмама из *Стуба сећања* – у поеми „Ми смо заједно” занос колектива усмерава емоцију и антиципира могућност митизовања ликова, њихових подухвата и чинова, прерогатива и поступака у обнови колективног духа, док у поеми „Одбрана нашег града” занос појединца условљава митизовање фигуралних прерогатива града и његових становника, који обликују и усмеравају људске свакодневне, али и љубавне односе у описаном урбаном простору.

4. Архетипски просјаји бића – *Октаве*

„Мислим да сам за елементима узвишеног почео да трагам у својој трећој збирци *Октаве*” (Павловић 2002а: 20) – изјавио је Павловић у једном касном интервјуу, сумирајући више од пола века свог песничког исказивања. Збирка песама *Октаве* унеколико стоји усамљена у његовом раном опусу, и сасвим истакнута у односу на, са једне стране, каткад егзалтирани крик, а каткад цинични исказ угрожене јединке из збирки *87 песама* и *Стуба сећања*, у којима су тематизоване друштвена и историјска стварност и њима одређена егзистенцијална зебња човека, те смрт и рат који изазивају физичку угроженост и духовну деградацију човека; и, са друге стране, *Млека искони*, у којем је заснована историозофска и метамитопејска деперсонализована истанца која ће, кроз апокалиптички сумрак једне темељите европске културе, античке Грчке, вредновати и коментарисати одређене њене цивилизацијске и духовне тековине. *Октаве* су књига песама концепцијски обликована и испуњена (не сасвим доследно) песмама у насловом најављеном строфичном облику, у којој је пре свега представљена рефлексивна лирика пасторалног типа, каквом је најчешће и била тумачена. Иако је, у сусрету човека са природом, који је тематска основица ове збирке, односно, кроз истанкуту „субјективизацију описа и доживљаја природе” (Деспић 2008: 200), учињен отклон према темама претходних збирки песама, пажљиво читање упућује на претрајавање ране Павловићеве апокалиптике и у новоосвојеном наоко идиличном простору.³⁹⁰ Ипак, доминантни песнички говор се огледа у утишаном тону личних спознаја насупрот повишеном и егзалтираном изразу угроженог субјекта претходних збирки песама. Таквих тонова и исказа, у одређеној мери, не недостаје ни *Октавама*, али се они подузимају из трагичке позиције субјекта који потражује искуствену основицу свог идентитета. Такође, строги, готово класицистички идеал форме успостављен је насупрот фрагментарности израза и слика из *87 песама* и, унеколико, *Стуба сећања*, и условљава да се песнички свет, обликован кроз хронотоп и развијене песничке слике, усклади са аркадијском мотивиком и пасторалном сценичношћу која саму фигуралност песничких слика усклађује са архетипским представама. У том правцу су *Октаве* најчешће и тумачене, кроз поредбу са песничким светом обликованим у претходним збиркама и песничким средствима која су била у ту сврху употребљена:

„У пејзажима и сликама природе песник се растерећивао пустоши садашњости и апстракције, нападајући се природним појавама и процесима. Настојао је да у бујној и многострукој природи нађе смисао живота и певања, и могућности аутентичног живљења изван садашњости и отуђене градске цивилизације” (Вучковић 2010: 26).

³⁹⁰ Више тумача је указало на директну тематску везу између *Октава* и претходних Павловићевих збирки, и тумачило трећу његову збирку као израз отклона према доминантним опсесијама које су одредиле субјекте прве две збирке. Међутим, неколико тумача је приметило да *Октаве* представљају, у мањој мери, и развој значајних тематско-мотивских кругова из *87 песама* и *Стуба сећања* (в. више у: Глушчевић 1981: 260–261, Урошевић 1992: 755, Зорић 2002: 113). Лирски глас који у окриљу природе тражи фундаменте свог идентитета је и даље угрожен субјект модерног доба, његов бег у рефлексивну потрагу за својим сопством у простору природу не укида потпуно зебњу и немир (в. Симовић 1991: 282). У том смислу се „апокалиптичка визија савременог света” (Петров 2011а: 275), обликована у *87 песама* и *Стубу сећања* појављује и у *Октавама*, или, прецизније – наслућује се у оним тренуцима када у човеков сусрет са природом уштива сећање на град или цивилизацију, и интернализује се као зебња изазвана сазнањем о сопственој коначности насупрот непропадљивости природе. Управо се прикривени осећај зебње, траг апокалиптичне слутње, ипак прелива, у поступку преплитања унутрашњег и спољашњег простора у свести лирског актера, и на обликовање спољашњег простора, односно, самог песничког света. У *Октаве* су постављени каткад готово скривени, а при крају збирке на површини свести истакнути, расапи бића у којима се огледа немогућност егзистенцијалне и духовне синхроности човека и природе. Слабљење прожимајуће илузује и недоследност синтетичког прожимања човека и природе омогућава да егзистенцијална позиција угрожености постане понорна тематска основица треће Павловићеве збирке песама.

Управо се кроз истакнути однос бића према природи, и кроз рефлексивне токове који су изазвани тим спојем, обликује централна тема *Октава*, наслућена у каткад аморфним и фрагментарним исказима претходних збирки – потрага за идентитетом, или, тачније, за „потврдом властитог идентитета” (Деспих 2008: 200).

Неколико тумача Павловићеве поезије је указало на значај есеја „Пред лицем природе”, написаног 1956. године, готово упоредо са *Октавама*, и објављеног у *Роковима поезије*.³⁹¹ Иако су, у Павловићевом случају, многобројна дискурзивна исказивања на оне теме којих се дотицао и у поезији, често непоуздана у аутопоетичком смислу, веза тематских оквира и поетичких исходишта *Октава* и изнетих ставова у поменутом есеју је директна, и поуздано фундирана. Полазећи од става да је човек града, културе и цивилизације отуђен од природе, Павловић указује да његов сусрет са природом, простором којем као биће града и цивилизације више не припада, изазива не само измену његовог емотивног и психолошког стања, већ и омогућује потрагу за саморазумевањем. Раскинутих веза са природом, човек у сусрету са њом поново открива оне оквире искуства који су му били доступни док је постојао као њен интегрални део или барем усклађен с њеним токовима, и разуме да су новооткривени обзори искуства обликовали, и да и даље могу да обликују, његов лик:

„Ако човека и у најбезазленијој природи пренерази то што пред њим постоји један огроман свет који није ни у каквој узрочној вези са њим, те људско биће није у њему уопште предвиђено, ипак, дубоко у себи он наслућује нешто што је у стању да се поклопи са неочекиваним облицима пред које је скромно стао. На том зборишту исконских облика посматрач налази целу своју унутрашњост објављену, приступачну чулима; ниједан део те исте природе не остаје заувек ван њега, све налази пут у дубину заједничког дрхтања” (Павловић 1958: 23).

Аутопоетичку вредност не поседује само истакнута, и на дијалектичку раван подигнута, поставка односа између човека и природе која ће се потврдити у *Октавама*, већ и учитана намера која сусрет човека са природом условљава и покретањем егзистенцијалних, духовних и онтолошких питања: „У целини природе песник је назрео схему оних дилема, противречности, оне драме с којом је јединка суочена самим тим што се нашла у свету” (Павловић 1958: 26).³⁹² Природа се указује, према Павловићу, поред града и уједно насупрот

³⁹¹ Уп. са: „Повезаност Павловићевих промишљања начелних питања песничтва са конкретном песничком реализацијом, потврђује и есеј *Пред лицем природе* (1956), који можемо читати и као дискурзивну најаву збирке *Октаве*” (Радоњић 2015: 176). О директној вези између поменутог есеја и *Октава* писали су и други тумачи (в. више у: Вучковић 2010: 26, Деспих 2008: 199–201).

³⁹² Уп са: човек ће „свој дом наћи у вечитости дрвећа, у слободној, некорисној извајаности камења, у слепом таласавом стваралаштву воде; у њима пре него у нагомиланој ефемерности људских оруђа и људских заблуда који се једним именом зову град” (Павловић 1958: 28). На овом месту Павловић указује на то како предмет пасторале не мора бити природа, већ, условно, сваки амбијент у којем се обрео песник и који представља простор у којем човек може да обитава, и, самим тим, сваки субјективни рефлексивни исказ саображен дескриптивној компоненти може постати предмет пасторалног приказа. Будући да је град постао симболично језгро вредности којем је обликован модерни човек, сама поезија коју он ствара је одређена динамиком, ритмиком и мотивиком града. Суочени са таквим духовним пореклом „песницима је остало да бирају; узети за свој поетски амбијент град или неку имагинарну област: историску, научну или митску” (Павловић 1958: 27). Свест и подсвест песника су, према Павловићу, одређени управо искуством града – а само његово хаотично устројство огледа се управо хаотичној подсвести песника. Међутим, „град не мора да опстане као „идеалан модел човечјег потсвесног живота” (Павловић 1958: 29). Песник се окреће природи због тога што „склад не само постаје грдно потребан, него и могућ” (Павловић 1958: 29), и управо се тај жељени и тражени склад може указати у рефлексивном току песничког бића које, постављено у природу и суочено са њом, проналази дубље основе свог идентитета. У том смислу, и повратак природи фигурира као могућност уређења или обликовања песникове подсвести, самим тим и његовог певања. Битно је указати и на то да Павловић иако унеколико контрастира град и природу, не истиче децидно једну димензију обликовања подсвести вреднијом од оне друге (иако су његове симпатије видно упућене природи), већ назире „могућност да се оне узајамно открију и помогну, [што је – М. Г.] перспектива [...] не само пасторале, него и поезије уопште” (Павловић 1958: 29).

њему, као простор постојања који обликује човекову свест и, што је за нашу тему значајније, подсвест:

„Онда када песник пробије прву опну своје потсвести, пуну случајних успомена из личног живота, проткану малим, приватним неуротичним мрежама, и дневним ожилцима, и кад се спусти у дубље слојеве наслеђених, типичних оквира мишљења и узора имагинације, онда кад са личних симбола у којима се резимира један живот, пређе на колективне симболе који прожимају судбину друштва и врсте, тада песник осећа да се за своје слике, на чијој ће општости и сталности настојати, мора обратити природном пејзажу који ће услед богатства својих видова моћи да буде на нов начин протумачен садржајима који ће у њега бити пројектовани” (Павловић 1958: 29).

Павловић не иде толико далеко у есеју да сусрет са природом назове епифанијским, мада се та могућност не искључује (и обликује се у *Октавама*). Значајније је то што се сусрет са природом указује као духовно искуство, тачније, као катализатор, и проводничко искуство ка новим, односно, поново откривеним областима духа.³⁹³ Омогућен је приступ ка низу наслеђених облика мишљења и видова имагинације, као и усмеравање индивидуалног искуства ка колективном.

Природа се, већ у првој песми *Октава*, „Тајни”, обликује као подручје испољавања акумулираних и новопронађених архетипских наслага подсвести.³⁹⁴ Природа није конципирана као врт, односно, као Еден, у препознатљивој сценичној религијско-митолошкој поставци односа, већ као иницијално туђа и несхватљива *тајна*, архетипска неухватљива парадигма која дозвољава активирање митског искуства и обликовање митских слика. У неким песмама из почетне скупине *Октава*, назване „Концерт у пољу”, могу се указати препознатљиви елементи природе као врта, али су они фином иронијом доследно контрастирани према несазнатљивим и неодредивим аспектима природе, будући да је врт је ипак производ културе. Лирски актер „Тајне” је изабрао „прогонство” (Павловић 1957а: 7) из града, и, следствено томе, из цивилизације и културе.³⁹⁵ Већ прва искуства која препознаје у окриљу природе, упућују ка архетипском регистру: „туђе ме успомене сколе / као да су моје и као да сам сасвим друго дете / које памти све вечне слике” (Павловић 1957а: 7). Сусрет човека цивилизације са природом открива нешто од архајских искустава која су запретена у дубини човекове подсвести, али која су обликована у давном архајском времену када су човек и природа чинили целину, и када је човек био део саме природе, и то не њен истакнути интегрални део, већ један од многих. Лирски актер покушава да да освоји могућност да изрази, „првог муцања игру” (Павловић 1957а: 7), међутим, за освајање позиције која, у оквиру природе, омогућава исказивање, потребна је иницијација, која се и одиграва на самом крају песме. Хронотоп је саображен самој природи, дијахронија, и уопште, временитост, сажимају се у искуство које је неинициранима недоступно. Паралела између у кречњачким

³⁹³ У касније написаном огледу „Хеленски храм” Павловић је закључио да човек „митски чита природу” (Павловић 1998а: 253), а потом „издваја мит из природе” (Павловић 1998а: 253) – али то га не сме спречити да их посматра „у узвишеној узајамности коју можемо назвати епифанијом” (Павловић 1998а: 253).

³⁹⁴ У једној од првих критика поводом ове песничке збирке, Јован Христић је, не проширујући ни обрађујући своје запажање, уочио да је у *Октавама* Павловић „успео [...] да језику да једну митску димензију, да моћима језика потчини моћи ствари” (Христић 1957: 9).

³⁹⁵ На многим местима у *Октавама* се истиче одлука лирског актера да се измести из подручја цивилизације и културе, и из самог града, будући да су доследно, без обзира испољавао субјект у контексту повратка природи, или у самом граду – одреднице града су одређене аксиолошки негативно, и одбијене. Рецимо, у песми „Јутро” лирски субјекат себе назива *сужњем*, *туђинцем* и *незваним гостом*, и истиче своју неприпадност, (на нивоу одлуке, али не и порекла), градском амбијенту: „[...] у епилогу града / подлећи ћемо најзад говору који нема краја на склада” (Павловић 1957а: 19), док у песми „Доручак на трави” помиње „Улице од којих смо побегли” (Павловић 1957а: 11), и замишља „будућег насеља хладну перспективу” (Павловић 1957а: 12).

наслагама очуване, али неразумљиве „очинске школе / мудрог археоптерикса” (Павловић 1957а: 7) и несазнатљиве природе певања птица додатно упућује на то да је позорност субјекта подређена покушају да се дешифрује искуствена меморија која је похрањена у природи, и која не припада култури, већ преткултурном испољавању човека, његовој онтолошкој и егзистенцијалној искуственој основици. У том смислу, и несазнатљив пој птица ће се у тренутку неминовне иницијације претворити у врисак, будући да се, цивилизацијски устројена и културом одређена свест лирског субјекта помрачује пред активираним архетипским наслеђем подф+свести које је наговештено самим иницијацијским пристанком: „Хоћу да уђем, прихватам слепило усред птичјег вриска” (Павловић 1957а: 8). Лирски субјект прихвата окриље природе, и њена фигуралност је већ у „Тајни”, пролошкој песми песничке збирке, одређена попут митске представе мајке хранитељнице – свејединства земље, природе и жене. Природа је, иако се ова митска фигура неће експлицитно појављивати у другим песмама *Октава*, у тренутку иницијацијског пристанка лирског актера, обликована као *magna mater*:

„[...] мати владарка чека
да чује имам ли гласа да одговорим дивљој жени
која питањем пресеће странце, претвара их у грдобе,
или пушта дубоко у поднебље мајке и наручје млека
[...]” (Павловић 1957а: 7–8).

Дакле, већ у првој песми збирке приказана је ситуација слична иницијацији: суочен са природом, коју перцепира као препознатљиво и фигурално архетипско митско обличје, као и са осећањем недохватљивости у природи акумулираног егзистенцијалног и онтолошког искуства, лирски субјект се предаје самом простору, са захтевом да се интегрише у њега. Од ове почетне позиције, може се пратити развој искуства лирског субјекта, било да је у питању његов лимитирани приступ природи, и измена идентитетског темеља, било да је у питању његов повратак у цивилизацију и сукоб две супростављене искуствене и подсвесне основице. Потрага за идентитетом се стога обликује у сукобу свести која је примарно одређена културом, цивилизацијом и градом, и подсвести, која се, из почетне (замишљене) основаности у градском искуству, обликује низом проникнућа која се дешавају у окриљу природе, и која, повратним путем одређују и садржаје саме свести. Човек, односно песник „препознаје у облицима природе трагове свог порекла” (Урошевић 1992: 754). Стога се ова Павловићева збирка може читати као потрага за идентитетом човека разапетог између културе и природе. Синтеза два оквира свести и подсвести се може, што сведочи неколико последњих песма у збирци, постављених у хронотоп мора, на границу природе и цивилизације, тражити тек кроз прожимање два, уједно и усаглашена, и опонирана оквира човекове постојаности.

Несумњиво, једно од искустава ка којем сусрет са природом у *Октавама* упућује кретање човековог духа унутар потраге за темељитим вредностима које одређују његово биће и граде представу о новопронађеним и поново откривеним међама идентитета је митско искуство, које се, на шта упућују и Павловићеве формулације из есеја „Пред лицем природе” попут *колективних симбола*, обликује и у подручју архетипског. На активирање архетипског потенцијала у поетској имагинацији и песничким сликама *Октава* указао је Александар Петров, као и на то да су такве представе блиске Јунговој концепцији архетипа који проистичу из колективно несвесног (в. више у: Петров 2010: 81–84). На другом месту, пак, Петров ће описати кретање, и физичко, и интернализовано у свести и подсвести, песничког субјекта *Октава* кроз природу као вид потраге за препознавањем архетипских представа и архајских односа – „он ће открити *вечне слике*, које није био свестан да носи у себи, откриће чудесне односе визуелних и аудитивних сензација [...], *древна гнезда* гласова и певања, *прве говорне мреже*, прастаре мелодије, непознате двојнике и легендарна бића” (Петров 2011а:

272).³⁹⁶ Фигурално обликовање архетипских представа, које упућује на директни отисак митског искуства, огледа се у *Октавама*, пре свега, пратећи развојну линију започету и, унеколико, утемељену у *87 песама*, у низу изоморфизмама који условљавају и метафоричност песама. Изоморфизми, који поуздано и учестало сведоче о присуству митског искуства у раној Павловићевој поезији, у *Октавама* се понајчешће указују у виду преплитања фигуралних обриса природе и лирског субјекта, будући да се граница између то двоје каткад, макар привидно, укида, те аутономија човековог бића бива подређена ритмичком и несазнатљивом исказивању природе.

Најчешће се обликују паралелизми између делова тела субјекта и предметности и појавности у природи. Самим тим, уз подсећање на Касирерову концепцију према којој се тело узима, у оквиру митског мишљења, као модел космоса, и природа, и сама један од првотних модела космоса и његових устројености, обликована је у сусрету са човеком. Партикуларни паралелизми почесто развијени у изоморфизме, сведоче о једној умањеној космогонији, обликовању универзума, или делова тог универзума, односно његових модела попут људског тела или природе, управо кроз прожимање природе и песничког бића. Свет се обликује фигурално (изоформизми) или/и (на онтолошкој равни) рађањем искуства које је, при сусрету са природом, преточено у песму, у песничку реч. Свакако, овај поступак је повратан – човеково тело, дух и целокупно биће су измењени, и обликовани, у сусрету са природом.³⁹⁷

Космогонија се назире и на макропалану (природа/космос), и на микропалану (тело, односно, биће као један од првотних модела космоса), те се потрага за идентитетом остварује кроз прожимање са природом и разумевање њених узуса, и кроз покретање подсвесних слојева који крију човеку цивилизације недохватна искуства. Удвостручено уобличење космоса (природа/биће) и њихово прожимање се, пратећи логику митског мишљења, обликује у идеји синтезе, односно, синтетичке представе космоса, и, прецизније, идеје целине која је одређена складом између човека и природе. До тог склада, у антиципираном митском препознавању, у синкретичности потпуног прожимања бића и природе не долази, али је таква потреба истакнута, као што је очигледан и њен неуспех, јер човек културе и цивилизације, какав субјект *Октава* свакако и несумњиво јесте, није биће које до склада или целине може доћи у сусрету са природом. Ипак, он управо то покушава, и може да наслути поставку целине. Целокупно идентитетско трагање субјекта – усмерено ка замисли синтезе, целине и склада слике света, траженог у сусрету човека и природе, и делимично исказаног у виду рефлексивног исказа и песме – облик је духовног трагања. И то трагања које је подузето као одговор на позицију човека прве две Павловићеве збирке – човека коме су идеје склада, синтезе и целине умногоме онемогућене. *Октаве*, као рефлекс песничког духовног трагања за целином како човека, тако и света, покушај су, колико илузоран, толико и потраживан, па и неопходан, да се могућност целине назре, не у оквиру цивилизације (та могућност је не само недоступна, него и одлуком песничког субјекта одбијена), већ управо природе. Међутим, „присутни сигнали зебње и обеспокојавајући тонови” (Деспић 2008: 205) средство су којим се перцепција песничког субјекта унеколико одваја од буколичко-аркадијске теме, уносећи нескладне тонове у њу, а самим тим, суспендујући и проток митског искуства. Рецидиви слике света и човекове позиционираности из претходних збирки, могу се приметити по ободима *Октава*, наоко скривени, али дејствујући.

У *87 песама* су фигуралне измене простора и субјекта које назначују уплив митског искуства одређене кретањем емоције, док је таква сликовност у *Октавама* знатно сложенија и обликује се у виду прожимања човека и природе, као и његове могућности да разуме и

³⁹⁶ Уп. са: „*Октаве* су књига препознавања: препознавања сопствених облика у облицима природе, препознавања митских догађаја у природним токовима” (Урошевић 1992: 754).

³⁹⁷ Уп. са: „Однос ’унутрашњег’ и ’спољашњег’ и у *Октавама* је двосмеран. Природа продире у унутрашњи песников свет, као кроз површину огледала, да би се поново појавила преобликована под утицајем подсвести. Исто тако се и песников унутрашњи свет пројектује у свет природе и приказује отеловљен у њеним вечним сликама” (Петров 2010: 81).

увиди новооткривене односе у природи, као и новоизнађене одлике свог духа и тела. Такође, и у виду, у врхунећој тачки развоја, демијуршком кретању и испољавању субјекта, који, накратко и каткад привидно, преузима стваралачку моћ природе. Овакав космогонички или, прецизније, стваралачки модел структурног митског мишљења је назначен у *Октавама*, и представља контекст, или, тачније, обликовани и учитани подтекст, док се рефлексивни исказ потакнут субјектовим односом према природи који активира одређена митска препознавања и поистовећивања, поставља у први план збирке. Лирски паралелизми и изоморфизми су присутнији, свакако, у оним песмама у којима је обликује и описује сусрет са природом, док их исказивање у оквиру цивилизације, очекивано, суспендује. У граду, а немали број песама се остварује у градском хронотопу, почесто се митска имагинација не може ни појавити, осим кроз сећање на искуства до којих је рефлексивна довела субјекта у додиру и сусрету са природом, што ће врхунити у демијуршком осећају субјекта који је, чак и при граду и цивилизацији, а посебно на граничним местима где се природа и култура додирују и прожимају, делимично овладао искуством природе. Таква искуства су обликована у излазним песмама збирке, као што су „Бечићи” или „Улцињ”.

Дакле, изоморфизми који упућују на подтекстуални присуство искуства мита, и уопште, целокупна тема сусрета човека са природом што резултује рефлексивним исказом, сконцентрисани су, пре свега, у почетну скупину песама, „Концерт у пољу”, у којој субјект излази из града и суочава се са природом и прожима са њом, и, унеколико, у излазној скупини збирке, „Море”, где се суочава, обременен зрењем траженог искуства, са простором на граници природе и цивилизације. Остале скупине песама припадају или јасно одређеном хронотопу града, или су исказане рефлексивним током који није прецизно локализован у простор природе или града. У многим песмама се хронотопска одређења намерно замагљују, не би ли мисао изведена у њима припадала можда и једном и другом контексту, те је тиме низ песама постављен у медијалну тачку сурета, сукоба или прожимања искуства природе и града. Међутим, на нивоу збирке уочљива је генерализујућа поставка односа: одлазак у природу омогућава кретање ка читавом низу новооткривених подсвесних наслага и перципираних имагинативних оквира, између осталог, и ка предачком митском искуству чије присуство сигнализира фигурална, сликовна и доживљена пропустљивост између човека и природе, која се огледа у изоморфном преобликовању и прожимању и једног и другог, док цивилизација, најчешће, и очекивано, суспендује откривање митског искуства.

Ђорђе Деспих, који је написао најтемељнију анализу *Октава*, дао је другачије тумачење фигуралних измена која су условљене „еротском антропоморфизацијом природе [...] [која се – М. Г.] јавља у функцији истицања нестабилне и неодређене границе између човека и природе” (Деспих 2008: 201) што „смисаоно резултира онтолошким прожимањем човека и природе, и ситуирањем у хармоничном митском исходишту” (Деспих 2008: 201). Поред тога што овакав однос резултује језичком димензијом сладострашћа, упућује и на архајску димензију *Октава*, призивање „повратка бића митској, исходишној ситуацији када је човек био једно с њом [са природом – М. Г.]” (202). Деспихево тумачење интертекстуалности *Октава* засновано је делимично на препознавању *паноморфног* и *свеобличног* лирског субјекта, којем смо у нашој анализи приписали дивинске моћи, и који је одређен кроз „јединство субјекта са природом и интензивно осећање целовитости с њом” (Деспих 2008: 204). Промисао назначене митске синтезе, која се очитује кроз изоморфну протпустљивост између субјекта и природе, полиморфност субјекта и његову демијуршку обликотворност, односно, моћ да перцепира или чак ствара и обликује скривене односе између света (концептуализованог града или природе) и појавности света и човека и његовог искуства – основица је идентитетске потраге лирског актера *Октава*.³⁹⁸

Управо на тај начин конципирано потраживање „идентитета бића у контексту природе” (Деспих 2008: 202) неодвојиво је од изоморфних измена, од преобликовања

³⁹⁸ В. и темељно изведену анализу могућих утицаја концепција о природи Ралфа Валда Емерсона на обликовање односа песничког субјекта и природе у *Октавама* у: Деспих 2008: 203–213.

субјекта у природу и природе у субјекта. У песми „У шуми” питање идентитета се обликује у граничној ситуацији, будући да је песнички субјект, подвојен и као биће природе и као биће културе. Обревши се у природи, преиспитује сопствену жељу, али и могућности, да јој, без остатка, припада:

„Признајем уморна су ткива, питам се којој ли врсти
припадам и чиме ходим, у рачву каквог циља?
У лишћу ме затекао глас што с другог брда зове,
чијим га ухом слушам док учествујем у скелету биља?
[...]” (Павловић 1957а: 13).

Дилема лирског субјекта сасвим је потиснута у правцу прожетости природом – јединство са њом се указује на тренутак могућом, а изоморфна пропустљивост између бића и природе добија свој, можда и најезгровитије у *Октавама* на овом месту досегнут, израз:

„[...]

Вода мисли у мени и темељ хрстова подрива,
интимно зеленило нечујно ниче у торњу-зеници
која бубри и боли и модри од намера птица;
ја трпим и тајно из дрвета гледам: уморна су ткива
и грању посустаје грло, у осетљивој пшеници чула
спрема се жетва реченица неизрецивог смисла.
Дар птице плаве. Вапај у камену мој умор раскива
те стојим, ако заспим небо ће остати без главе.

[...]” (Павловић 1957а: 13).

У наведеним стиховима назначена је потреба да се лирски субјект и природа сједине без остатка, а њихове изоморфне измене су жељене и доследно изграђене преплитањем бића и природе. Међутим, до коначног сједињења не долази. Иако назначено крајњом протканошћу човека и природе, посведоченом просторним и телесним прожимањем, питање могућности песничког исказивања, и то исказивања субјекта у име природе, из позиције потпуног сједињења указује се ипак немогућим, и, самим тим, раздорном границом између њих. Субјектов говор се иницијално и привидно успешно преплиће са испољавањем природе и води до сазнања да песнички глас ипак није онај који ће искуство природе да изрази, јер песник није „наследио древне струне” (Павловић 1957а: 13). Досегнуто је готово судбинско осећање, на размеђи резигнације и егзалтираности, песничког субјекта, да, будући да ипак неминовно припада граду и цивилизацији, и да не може у потпуности да рекреира архајску ситуацију у којој је човек био једно са природом, не може ни да оствари јединство са њом и исказе искуство које је могао да открије у њеном окриљу, нити да идентитет заснује у природи или према просјајима искуства које је открио подредивши се њеним узусима. Ипак, што је и вршна афирмативна тачка искуствене потраге за идентитетским стубовима у *Октавама*, песнички субјект прихвата да је ипак досегао могућност да открије нешто од искуства које уједињеност човека и природе похрањује, и да, не целину, али део свог идентитета, може да заснује, чак и као човек културе, при сусрету са природом. Искуство природе није сасвим отуђено, самим тим се и човек удаљује од позиције отуђености. Дакле, активирање одређених архетипских облика и митских механизма се подређује управо рефлексивној идентитетској потрази у окриљу природе. Самим тим, *Октаве* се потврђују као вођени дијалог између културе и природе, односно отуђеног човека културе и цивилизације и могућег, несталног и недосегнутог човека природе. Централно исходиште овакве потраге

се исцрпљује у питању да ли је синтеза два оквира, и фактичког и подсвесног постојања, могућа.

Занимљивом се, у смислу дихотомије односа културе и природе, указује песма „Стара Шума”, из скупине песма „Између шуме и града”, која је исказана у виду сложене ониричке визије. Сневана мисао лирског субјекта се креће ка „шуми почетка” (Павловић 1957а: 29), односно, простору који је стилизован као подземље, чиме се алудира на проникнуће у дубине подсвести. Интернализација понирања у подсвест, и то на граници сна и јаве, задобија, на моменте, вегетативну фигуралност: „Познамо себе у дрвећу, сличности су то између оца и сина” (Павловић 1957а: 29). Ова песма је једна од оних које позиционирају субјекта у неодређени хронотоп, у смислу недефинисане доминантне присутности природе или града, те се понирање ка ониричком логиком вођене подсвести може разумети као начин прожимања два одељена хронотопа, као кретање ка искуству које помирује (или удаљује једну од друге) опречно постављене природу и културу (односно, град).

Песма „Идила” из „Концерта у пољу” такође је карактеристична за наведене прожимајуће односе човека и природе. Лирски субјект песме се обликује у низу изоморфних наличја: „бршљан сам разгранат у жице танке” (Павловић 1957а: 19), „ја сам тај месец, претседник поља усред успаванке” (Павловић 1957а: 19), „сваки облик је лист на мени што расте и гине” (Павловић 1957а: 19), чак се и бића и друга појавност природе преобликују у складу са његовим чиновима:

„[...] животиње по песку
ходе и слуте језик љубави, издашна су вулканска појила,
у мрежу чудних интрига везује их моје чуло додира.

[...]” (Павловић 1957а: 19).

У песми је интернализовано прожимање човека и природе одређено као потрага ка искуству колектива, односно, кретање:

„[...]
ка дому братског детињства где нам се њишу колевке
у грлу, и с врха ноћи светлост док се мрести
тражимо на месечини мелодију заједничке попевке” (Павловић 1957а: 20).

Смисао изоморфних прожимања човека и природе је увек део потраге за идентитетом, за одређујућим искуством, с тим да се тако конципирано искуство каткад, као у „Идили” конкретизује ван обзора појединца, односно, у призми колективне уобразиље и имагинације, који омогућавају приступ у подсвести утемељеним архетипским представама.

Разапетост субјекта *Октава* између жељеног испољавања у окриљу природе и невољне и ограничавајуће припадности токовима културе и цивилизације најпопунији израз добија у оним песмама у којима је исказана у виду „спиритуалне свести *свеобликовања*” (Деспих 2008: 211) и „библијско-демијуршке стваралачке моћи” (Деспих 2008: 213). Демјијуршка или дивинска стваралачка позиција, први пут у Павловићевом песничком опусу обликована у песми „Из шуме” из 87 песама, а у *Октавама* назначена у низу песама у којима се човек и природа обликују у изоморфном слоју, остварена је најпотпуније у песмама „Бечићи” и „Улцић”, из излазне скупине песама „Море”. У наведеним песмама се су измене простора, односно саме природе проузроковане не само присуством субјекта, већ његовом вољом и чином. У том смислу, те песме означавају крај путање на којој је, кроз прожимање са природом и поимање оних искустава до којих је могао да допре у том сусрету, лирски субјект *Октава* досегао могућност да „и као *елемент* природе, бива део али и исходште *креацијских* чинова, односно [да – М. Г.] лирски сублимирано доживљава искуство и моћ божанског принципа” (Деспих 2008: 213). Лирски субјект *Октава* се поистовећује са

природом, постаје део ње, истовремено и природа постаје део њега, и, преузимајући њене обликотворне и стваралачке моћи, учествује у обликовању/стварању појавности, што, на макроплану, најављује могућност космогонијског стварања, односно обликовања света или, на микроплану, способност измене појава и предметности, односно, њиховог обликовања. Међутим, таква позиција је нестабилна јер кроз пантеистичку подвојеност човек је уједно и светотворна сила и биће који не може да прихвати свеобухватно *обиље* (Деспићево одређење) такве митске позиције. Наговештени, а унеколико и остварени, митски стваралачки чин лирског субјекта представља вршну тачку целокупне његове потраге за темељима идентитета подузетог у *Октавама*, исходиште његовог прогонства из града/културе и цивилизације и прожимања са несазнатним принципима природе, као и покушаја да та два искуства сабере у синтетичну позицију. Таква тежња је илузорна, јер његово приклањање природи се управо очитује у чину који зазива космогонијску поставку односа, која се не обистињује. Није безначајно ни то што се стварање, на граници привида и оваплоћења, одиграва на обали мора (превходно у завршној скупини песама „Море”), односно у граничној позицији где се природа среће са цивилизацијом. Човеков стваралачки чин, који ће бити подузет као исконска крајња тачка његовог прожимања са природом, али и као митски творачки чин није позиција која је одржива. Тек на граници културе и цивилизације песник (чије исказивање припада култури) може да се искаже као изасланик природе, да симулира њене стваралачку и обликотворну моћ, али не и ту позицију, остварену и прихваћену у тренутку, да постојано задржи.³⁹⁹

Песма „Бечићи” садржи назнаке стваралаког чињења и обликовања демијуршке фигуре, будући да су изоморфизми могући као израз човекове подсвести и искуства у виду поостварања, не само конотативне метафоричности, на домету и града и природе:

„На ведрој обали талас по талас добија очи
и гледа кроз прозор рушевине што нестају без трага;
данас више нема зида док ходим да ме сретне.
Жал се одмотава, песак по костима кружи, трава
сад гори пред улазима неба; боје су остале истоветне
на посуди видика која плива после дављења ноћи.
Међу тврдим сликама сад знам докле ми допире снага
и где су планине, где топли понори, где цвет који прогледава.

[...]” (Павловић 1957а: 73).

У мору, на граници природе и цивилизације, изоморфно преобликовање субјекта у елементе природе је омогућено: „кличим да постанем шљунак најпре својом ногом” (Павловић 1957а: 74); „руке су моје постале стрме хриди” (Павловић 1957а: 74). Пут песничког субјекта *Октава* почиње иницијацијским приступом искуству природе и темељитим

³⁹⁹ Ђорђе Деспић је поистовећивање и прожимање субјекта *Октава* са природом поставио у контекст његове неуспеле потраге за темељима сопственог идентитета: „Но, за Павловићевог песничког субјекта доживљај целовитости света кроз проналажење божанског принципа и онтолошко поистовећивање с природом, нема вредност и значај трајно досегнуте истине идентитета. Ма колико визија себе кроз прожимање с природом, обликована поетско-језичким напором за овладавањем светом, доприносила синтетичком животном искуству, овај процес мистичне и интуитивне самоспознаје неће у потпуности бити означен умилним визијама, благим амбијентом и хармоничним сагласјем елемената, већ ће *Октаве* нудити и оне моменте егзистенцијалне зебње, што је заправо резултат субјекатске свети о подвојености духа и природе, о немогућности *апсолутног* поистовећивања с природом. А једном интуитивно и имагинацијски досегнута атмосфера рајског обиља, али не у материјалној форми већ у форми богатства сензација и емоција, [...], представиће се као чулна *неиздржљивост*, као обамрлост бића у искуству апсолутног спокоја [...]. Иако се из интуитивног *дослуха* са природом рађа контекст раја, лирски субјект ову тачку која врхуни тежњу ка спајању с њом и божанским принципом истовремено, не може да прихвати као тачку свршетка процеса трагања за идентитетом бића” (Деспић 2008: 209).

преобликовању сопственог идентитета у окриљу новооткривених подсвесних простора и поновооткривених митских наслага („Тајна”), и води га до морске обале, на којој (привидно) суверено влада изоморфним изменама свог бића и простора. Његова стечена демијуршка моћ, преузета од стваралачке и обликотворне моћи природе, конкретизује се на разини темељитог идентитетског питања у песми „Улцињ”, где се лирски глас исказује између могућности да у себи концентрише моћи дивинске фигуре која преобликује и ствара свеопшти простор *и* сумње у ту позицију:

„[...]

Доста је да дигнем руку. Кристали се дижу с дна
и све што паде некад, полако се призива к себи.
То ми је прва стварна моћ откад сам човек:
сећањем да будим време, с обале горког сна
где растем необичан створ на врху плаве коби,
владалац биља, камен и бог можда довед,
ил само закон воде који ће ускоро да коси живот.
На гребену пустиње звездани хор ме пита: ко си!

[...]” (Павловић 1957а: 78).

Та коначна тачка његовог преиспитивања која га поставља на размеђу између стваралачког принципа, парагона природе који преузима њене моћи и улоге, али и самерава саму природу са искуством временитости, *и* пуке готово предметности која учествује у несазнатљивим кретањима природе, последња је позиција у којој се лирски субјект *Октава*, у овом тренутку и биће природе и биће културе, може освојити. На овој тачки збирке, на готово њеном самом крају, најлакше је сагледати Павловићев поступак који је и омогућио да потрага субјекта за идентитетом врхуни у позицији у којој се и дивинска, али и објекатска, готово предметна перспектива чине једнако могућом. Деспих упућује на то да управо због субјектовог *урастања* у природу „фигуративност оцртава *свемоћ* субјекатских визија и трансцендентних тежњи, и функционално сужава свој опсег конотативног дејства” (Деспих 2008: 205). Метафоричност се, готово парадоксално, и захваљујући Павловићевој знатној песничкој вештини, обликује у правцу поостварења, сам језик се повинује изоморфној логици демијуршког чина и постаје медујум који тропику обликује у правцу реалистично конципиране представе, којој се умањује метафорички досег – „Кроз интуитивну и трансцендентирајућу свест субјекта, метафора, помало парадоксално, напушта простор конотативности као своје ’природне’ суштине и тежи чистој денотацији” (Деспих 2008: 212). Треба указати и на то да Деспих није узео у обзир, или је тек посредно назначио, да се митотворна позиција субјекта, односно његова стваралачка улога која прати космогонијску назначену матрицу, опредмеђује управо у метафоричности која постаје дословна, док језичка решења указују на могућност субјекта да ствара, мења, постварује у фактичком смислу, и да активирана митска стваралачка потреба и моћ условљава, на шта смо указали пажњу и на примеру Попине поезије, денотативни квалитет тропике и језика, и поостварење метафоризације. Управо у могућности да песнички језик и метафоричност исказа функционишу и на равни конотативне и денотативне вредности исказивања појавности песничког света, омогућен је уплив митске оптике која денотативну вредност укршта са конотативном особином песничког текста. Тиме је митско искуство *Октава* тек један пол трагања субјекта за идентитетом – онај пол који се остварује у његовој позиционираниости у окриљу природе, и искуству које је у том сусрету досегао у подсвести и деларативно активирао приликом обликовања света. Упоредо са овим митским приказом, функционише и онај пол конотативне, условно речено, уобичајене метафоре, коју активира песничко биће које припада култури и цивилизацији. Самим тим, назначено двојство подсвести модерног

човека, које открива своју хаотичност у искуству града и могућност склада у искуству природе, како је то Павловић назначио у есеју „Пред лицем природе”, своју синтезу добија управо у *Октавама*, у идентитетском искуственом зрењу лирског субјекта постављеног на размеђу природе и културе. Митско искуство се указује траженим медијумом који омогућава проток једног од поменутих искустава – природе, и, у коначници, трагање за синтетичким спојем два опонирана простора испољавања човекове подсвести у песничком исказу.

У том се присуство митске оптике у *Октавама* готово исцрпљује. Могуће је потражити, свакако, прецизније порекло многих архетипских представа које су обликоване Павловићевим песничким поступком. У том смислу, указали смо, већ на примеру прве песме, „Тајне”, обликовану фигуру *magna mater*.⁴⁰⁰ Низ је и других архетипских представа које могу бити тек наслућене или јасније исказане (ловац из песме „У шуми”, странац из „Вечерњег хора”). Међутим, нашу анализу нећемо детаљније развијати у том смеру, пре свега због тога што сматрамо да се најзначајнији отисак митског искуства у *Октавама* препознаје у самом односу лирског субјекта према природи, као и у низу изоморфних измена што их тај однос дозвољава, и које врхуне у дивинској позицији песничког гласа, који укратко, и привидно, преузима одређене стваралачке улоге природе, унеколико обликоване као умањени вид космогонијског чина. Архетипска обликовања која се могу потражити у *Октавама* омогућена су, као што су и одређена, динамиком и исходиштима управо описаних прожимајућих односа човека и природе.

Назначимо још, пре свега да би указали да је и у *Октавама* Павловић покушао и да обликује одређене сложеније структурне матрице мита, него што је то тек у назнакама спроведени космогонијски модел, испраћен низом потенцијалних архетипских представа. У петоделној скупини песама, названих „Јутарње епode” назначен је пун митски циклични модел постојања космоса/света, који подразумева представљену дистанцу од космогоније до апокалипсе, односно, смака света, уз назначени нови почетак. У првој еподи лирски субјект, у тренутку буђења из сна, перцептивно обликује предметност коју уочава, у процесу који се проширује на његово биће и целину света, чиме је у умањеној перспективи, поновљен космогонијски чин:

„Буди ме бродолом облака и видим да ми је коса лука
где пада котва неба и диже се прамац јутарње барке
за време рађања свода; ево, већ мирис биљака
шири се по улицама ока, па с ведрином у бедрима
поворке лежу у воду кад надођу меснате варке, –
с њима се буди лепота, вајар сад прилази недрима.
Ослобођени кривице имамо дражи невиног стакла
и опет смо подобни за светлост као дан за клице.

[...]” (Павловић 1957а: 55).

„Јутарње епode” представљају циклус, и то у себе затворени циклус песама, строго увезаних песничких утисака којима се процењује искуство града, односно културе и цивилизације. Унутрашње епode су, након развијеног (и привидног) космогонијског обликовања света у перцепцији лирског субјекта прве епode, готово сасвим лишене митских

⁴⁰⁰ Уп. рецимо анализу Љубомира Симовића, који је указао на учестало присуство архетипске фигуре *велике мајке* у низу песама које је уочио у збиркама од *87 песама* до *Велике Скитије* (в. више у: Симовић 1991: 302–311). Слично Симовићу, и Томислав Павловић примећује низ алтернација фигуре *magna mater* у разним Павловићевим песмама (в. више у: Павловић 2009: 165). Оваква тумачења упућују на то да се многе фигуре, појмови, мотиви лако могу у песмама ране Павловићеве поезије довести у везу са архетипским приликама, припадале оне Јунговском или каквом другом репертоару архетипских представа. На овом месту само указујемо на постојање разнородне и учестале архетипалне симболике и архетипског преобликовања појавности света, пре свега у *Октавама*, али и у *87 песама* и *Стубу сећања* – у нашој анализи, посебно при тумачењу *Млека искони*, сконцентрисаћемо се подантније на примећене структурне моделе.

структурних рецидива и функционишу као разрада прве и оправдање последње, пете песме. У излазној еподи постављени модел света постаје неодржив – објављује се „смицање света” (Павловић 1957а: 63) у којем лирски субјект, песник, готово неодлучан између циничне злурадости и искреног весеља, остаје сам „у бившем граду” (Павловић 1957а: 64). Његов чин је јасно одређен – „започињем ново доба” (Павловић 1957а: 64). Лирски субјект сведочи коначним апокалиптичним трзајима једног света, не би ли започео нову, према учитаним митским узусима сасвим предвидљиву, космогонију, стварање света које се огледа у стварању песме. Оваквим структурним митским моделом обликованим у „Јутарњим еподама” унеколико су назначени и многи Павловићеви наследујући песнички подухвати, или експерименти, почев од *Млека искони*.

5. Конституисање метамитопејског говора – *Млеко искони*

Песничком књигом *Млеко искони* Миодраг Павловић је започео нову фазу свог песничког стваралаштва, јасно поетички одељену, али и тананим везама повезану са претходним збиркама песама.⁴⁰¹ Напустивши метафором богати израз субјективног песничког говора *Октава* Павловић се одлучује за оне одлике песничког говора назначене песмом „Орфеј у Кореји” из *Стуба сећања*: објективизацију песничког исказа, усмерење на културолошке, традицијске и историјске теме, дискурзивнији израз. Поменуте измене песничког говора су у критици поуздано детектоване, а песме *Млека искони* означене „*поезијом објективног простора*” (Петров 2011а: 277), што је одредница којом ће се често означавати доминантни Павловићев песнички израз закључно са *Светлим и тамним празницима*, а каткад и након те збирке. Појављивање *Млека искони* је означено као пресудни поетички тренутак у којем се песник *отискује* „у правцу творачке објективације” (Зорић 2002: 114).⁴⁰² Самим тим, будући да је ова збирка препозната као „резултат првог [Павловићевог – М. Г.] испитивања човекове историјске судбине и првог спуштања културолошке и филозофске сонде у наслагае историјског искуства” (Глушчевић 1981: 261), песнички израз се концентрише ка тематизовању културних, цивилизацијских, митских и историјских тема, што је праћено повлачењем субјекатске визуре, и исказивањем из, условно

⁴⁰¹ Пажљиво читање Павловићевих есеја и збирки песама објављених пре *Млека искони* упућује на то да је од самих песничких почетака Павловић усмерен ка промишљању о традицији, те да се песнички исказује кроз јасно одређену традицијску поетичку самосвест. Таква стваралачка позиција, утишана, али не и потпуно уклоњена из прве две збирке песама у којима је Павловић освајао песнички говор модернизма и концентрисао се на искуство савремености, и треће, у којој је покушао да своју модерност постави у одређени класицистички калуп, у потпуности је развијена у *Млеку искони*, и наследујућим збиркама. Истакнуте измене у оквиру песничког говора представљају и драстичну измену стваралачког модела, који је из субјективне перспективе прешао у објективну, а са тим је усмерен са представљања појединачног на синтетичку слику културе, историје и мита, односно, креће се искуства појединца ка колективним оквирима. Ипак, сам однос према традицији је постепено моделован и развијан кроз све почетне Павловићеве збирке. Иако је *Млеко искони* изашло из штампе 1962. године, одлучили смо да ту збирку укључимо у анализу места и улоге митског искуства у Павловићевој поезији објављеној у шестој декади прошлог века, јер је, према сведочењима, она и конципирана и делимично настала у овој, по генезу српске поезије одсудној, деценији. Влада Урошевић тврди да је „непосредни повод настанка песама из ове збирке [...] песничко путовање у Грчку (давне 1958. године)” (Урошевић 1992: 756), док на другом месту истиче како је поменуто путовање, иначе прво од многих Павловићевих културних посланстава, управо значајно јер са њега *доноси Млеко искони*, (Урошевић пре мисли на инспирацију за збирку, а не саму књигу песама, мада није искључене да су неке од њих настале управо тада), што означава тренутак његовог поетички резолутног окретања традицији: (в. Урошевић 1995: 17). Радован Поповић такође помиње ово значајно путовање у Грчку, (на које је Павловић кренуо са Васком Попом и Живорадом Стојковићем, и посетио први пут манастир Хиландар, али и бројне споменике античке грчке културе), и доноси један Павловићев исказ о том посленству, као и признање да је управо тада осмишљено *Млеко искони*, али и *Велика Скитија*, односно, поетика једне фазе Павловићевог песничког стваралаштва: „На моје прво путовање ван земље могао сам да се отиснем тек у својој тридесетој години; циљ је била Грчка, Крит, Света гора. У једном полифоном доживљају зачињавало се у исто време хеленско бело *Млеко искони*, као и циклама-љубичаста *Велика Скитија*. Све то у септембру 1958. године. Са два пријетелја пређох границу, а успут у облацима указао ми се наивни лик Бранка Радичевића. Вероватно се тада зачела намера да прионем на састављање Антологије српског песништва...” (Поповић 2009: 55). Треба поменути и Павловићево путовање у Грчку следеће, 1959. године, када је, са Владетом Јеротићем, поново посетио Хиландар, као и, по први пут, острво Крит (в. више у: Поповић 2019: 50–51), али и путовање из 1962. године када је боравио у египатској Александрији (в. више у: Поповић 2019: 54). Песник је оставио неколико написа о тим путовањима, где недвосмислено признаје културолошку заснованост својих путовних потреба: „Када сам одредио Грчку као циљ свог првог иностраног путовања (септембра 1958) замишљао сам да идем на сретање миту који, веровао сам, тамо никада није престао да живи, као што грчка мора нису усахла нити су хеленски митски облаци бацили котве у неке друге (атлантске?) луке. Ишао сам у земљу за коју сам претпоставио да гаји своју специфичну митолошку свест на пољу и планини, под звезданим небом, на агори и на пучини” (Павловић 1998а: 251).

⁴⁰² *Млеко искони* је Павловићева збирка песама која је призвала највећу позорност тумача и разуме се као одсудни тренутак у конституисању његове песничке поетике. Стога не чуди већи број аналитичких исказа који се међусобно допуњују, посебно када се имају у виду формалне одлике ове збирке, попут истакнутог деперсонализованог песничког израза (в. више у: Бандић 1969: 333, Зорић 2002: 114, Делић 2010б: 53).

речено, трећег лица, почесто кроз историјске, *повесне*, гласове. Тематска основица *Млека искони* је цивилизацијско искуство античке Грчке, тачније његово превредновање кроз, са једне стране, приказ сумрака те цивилизације и њених духовних вредности, и, са друге, постављање античких искустава на универзалну раван са које обликују и искуства модерног, савременог тренутка. Овако постављену и у замисли амбициозну тежњу, Павловић остварује уз помоћ песничких метакоментара на одређене, сасвим познате или не, митске или историјске ситуације, који су интонирани у распону од готово благе ироније, до снажне сатире, па и циничности, и каткад, ређих тренутака апострофирања или валидације одређених духовних вредности. Љубомир Симовић закључује како „драма модерне цивилизације почиње са пропашћу грчког света (Симовић 1991: 284), самим тим, вредности и искуства једног давног и значајног историјског, митског и цивилизацијског времена постају огледалске вредности којима се мере и искуства савремености и модерног човека. Прошлост се не указује само евокацијом одређених личности и догађаја, већ се вреднује по одсудном утицају оних искустава која су надживела коначницу те цивилизације. У формалном смислу, *Млеко искони* је песничка збирка у којој се нижу фрагменти, налик на кратке епске целине, који, представљајући наслеђе једне културе, теже да се обликују у чврсто увезану целину, чиме је исказана тежња да се културни хоризонт једне епохе представи, као и немогућност да се та намера, кроз фрагменте, у потпуности и досегне.⁴⁰³

За разумевање односа према античким грчким митовима, на које се *Млеко искони* веома често позива, схватајући грчку митологију као неодојиви део културне баштине антике Грчке, (што она недвосмислено и јесте), неопходно је указати на конститусање Павловићевог односа према историјском и цивилизацијском искуству које одређује поетички програм ове збирке. Иако се *Млеко искони* најчешће разуме као „ново читање Хомерових епова и преиспитивање одређених опште прихваћених схватања и тумачења” (Деспих 2008: 63), а одређени истакнути тренуци прошлости као „чврсти репери у мору трајања” (Урошевић 1992: 757), Павловић се готово никада не задовољава рекреирањем одређене митске ситуације или митског или историјског, у овом случају, античког контекста, нити се његова песничка визија задовољава пуком дескрипцијом контекста. Павловићева историозофска и цивилизацијска песничка визија је усмерена ка представљању духовних вредности антике које, у пресеку њихове постојаности и коначности цивилизације што их је изнедрила, могу, кроз афирмативно вредновање или иронијски отклон да, у песничком тумачењу и исказу, постану основица духовног искуства које неоспорно припада човеку, и античког и сваког историјског времена, а отима се коначности једне историјске и културне епохе. Другим речима, Павловић „уметнички преобликује и ревитализује [...] семантички потенцијал” (Деспих 2018а: 18) одређене културе, цивилизације или епохе.

Дакле, Павловић се усмерава ка оној културолошкој перспективи која трага за темељитим (универзалним) тачкама човековог искуства, као и за оним које могу осветлити модерно искуство савременог човека, у пресеку са универзалним кроз поезију

⁴⁰³ Павле Зорић је приметио како се лирски говор употребљен у песмама *Млека искони* обликује у виду наративних и епских целина који „теже међусобном спајању” (Зорић 2002: 114). Горан Радоњић, на истом трагу, указује на то да „збирка функционише као цјелина, као циклус пјесама. То је скуп различитих говорења, различитих прича. (Радоњић 2010: 420), док *Млеко искони* одређује „деконструисаним епом” (Радоњић 2010: 422) – „Са становишта цјелине, све се пјесме – а оне су заправо приче – виде као фрагменти, као крхотине једне цјеловите приче. Сама форма циклуса носилац је значења. *Млеко искони* је [...] и *недовршен* еп, јер ниједан од тих гласова не постиже свеобухватност, цјелина античког искуства не може се испричати неком заокруженом причом, нити неком перспективом, неком ’великом нарацијом’. [...] то је и разбијен, *фрагментизован* еп, јер се ни са позиције пјесника не ствара нека цјеловита прича. Напротив, пјесник се сасвим повлачи па његовог индивидуалног гласа заправо нема, његов глас скуп је свих појединачних гласова” (Радоњић 2010: 424). За нашу тему је од значаја и то што, готово попут једне инверзне митологије, окупљени гласови који из различитих перспектива осликавају духовно искуство једне историјске епохе то искуство не могу представити у целини, већ у виду фрагмената, што је, по Радоњићу *знак* пропасти те цивилизације. Од значаја је и то што обликовање фрагментарне приче о једној цивилизацији функционише не само ка представљању сумрака тог културног круга, већ и да постоји могућност да се наслути нови културни круг, заснован и на искуствима претходних.

(ново)откривеним вредностима. Милана Бандића, поводом *Велике Скитије*, та указује на то да се та песничка намера исцрпљује кроз „трагање за употребљивом прошлошћу” (Бандић 1969: 337). У том смислу, Павловићево опцртавање духовног хоризонта антике је у потпуности усклађено са његовим елиотовским ставовима о традицијским вредностима. У том се песме *Млека искони* могу разумети као превредновање одређених истакнутих историјских и митских ликова и догађаја, као и одређених духовних искустава које су опцртавале духовни и цивилизацијски хоризонт античке Грчке.

Заснивање Павловићеве поезике усмерене ка традицијском превредновању искуства историјских епоха и културних кругова најављено је већ у есеју „О поезији В. Б. Јејтса”, написаном 1955. године, и објављеном у *Роковима поезије*.⁴⁰⁴ Два става из овог есеја имају готово аутопоетичку вредност за конституисање *Млека искони*. Павловић је указао на Јејтсово разумевање цивилизацијских процеса, као и на то „да су проблеми који проистичу из историје цивилизација од пресудног значаја за човеково сазнање о свету и изналажење свог личног облика и става о њему” (Павловић 1958: 192). Такође, Павловић се дотакао и разумевања ирског песника о односу митске и историјске концепције времена – „Свака цивилизација својим успоном, врхунцем и падом описује један циклус, чије су битне епизоде обележене и окарактерисане посебним митовима” (Павловић 1958: 192–193). Управо се у *Млеку искони* могу разабрати поетичке координате које Павловић примећује у Јејтсовом односу према миту, традицији и прошлости: значајни цивилизацијски тренуци, посебно цивилизацијски зачеци и сломови се могу разумети као одреднице човековог самоодређења како у датом историјском тренутку, тако и у надисторијском тренутку којим се одређени историјски и цивилизацијски контекст (пре)вреднује. Још једном се, у Павловићевом случају, традиција указује на наличје модерности, а искуство прошлости као одредница садашњице.

Мапирање значајних традицијских искустава и историјских тачака начин је да се продре до искуства које одређује и историјског и надисторијског субјекта, дакле, оног које одређује човека и прошлости и садашњости, и, што је и најзначајније, човека свакидашњице. Истицање цикличности је значајно пре свега јер *Млеко искони*, у својој првој верзији, и на структурном, и на тематском плану, почиње од космогоније, развија се уз апокалиптичне тонове, а завршава се најављеним и неизненађујућим смаком света. Дакле, испуњује пун, митским узусом протока времена одређен, круг једне цивилизације и културе. (Исто се односи и на наследујући цивилизацијски контекст којем се Павловић песнички посветио, паганско-словенски, српски, средњовековни и хришћански круг, који ће такође испунити исту предвидљиву судбину попут античке културе).

Песме *Млека искони* тематизују одређене значајне догађаје и личности античке грчке културе, (било да Павловић реферише на митску потку или историјско дешавање), који су одредили духовни и искуствени обзор те цивилизације, одредивши и човека који јој припада. Интерпретирањем и реактуелизовањем тих момената откривају се оне вредности и она искуства која могу припадају човековом духовном обзору које надилази духовни хоризонт одређене историјске епохе, и могу одредити, или бар утицати на искуство модерног човека. У том смислу, есеј о Јејтсу не треба директно разумети као аутопоетички исказ, али је упутно посматрати га видом песничког и поетичког препознавања. Осветљавајући однос

⁴⁰⁴ Есеј о поезији ирског песника је први дискурзивни текст у којем се Павловић директно заинтересовао за мит, и иако га се дотиче искључиво за потребе поденуте анализе, показује велико разумевање за ту тему, и исказује се као неко ко дели одређена поетичка интересовања са песником о којем пише, свестан значаја мита за поезију, за њено стварање и разумевање. Веза овог есеја и Павловићевог интересовања за мит, и уопште традицијско превредновање искуства прошлих епоха, није остало непримећена (в. више у: Леовац 2000: 95–96, 159, и на др. местима, Деспић 2008: 196–198, Петров 2010: 94–96, 103–105, Радоњић 2015: 172–173). Од значаја за нашу тему је и Павловићево вредновање: Јејтс „није само показао користи које поезија може да има од употребе мита, него је пронашао и нове начине [...] да се мит учини могућим у поезији” (Павловић 1958: 207). Такође, Павловић уочава Јејтсову усмереност ка „епској целини” (Павловић 1958: 194) у оквиру опуса, чему ће и сам тежити. У том смислу, Павловића посебно импресионира и Јејтсова „могућност да песник доживи историју у целини, не у појединачним манифестацијама” (Павловић 1958: 206).

Јејстсове поезије према миту, Павловић је антиципирао како ће се његов сусрет са митом одвити у *Млеку искони*, а и у неколиким збиркама које су дошле потом.

Међутим, Павловић није одабрао да прикаже аксиолошки позитивно вреднована цивилизацијска, филозофска и уметничка прегнућа античке грчке културе. Он, пре свега „слика агонију и апокалипсу Грчке, и нестајање оних великих принципа, великих идеја и великих хоризоната до којих су допрли стари Грци” (Симовић 1991: 284). Према Љубомиру Симовићу, разлог овакве ситуационе поставке је метафизички – „Изгубљена је веза са трансцедентним, човек је остао одсечен и сам у свету” (Симовић 1991: 284).⁴⁰⁵ У сумраку једне цивилизације и расапу оних духовних, културних, онтолошких и, у коначници, метафизичких вредности које чине идентитетску основицу античког човека, обликована је расправа управо о тим вредностима, недостатним да и даље очувају хуманистички лик човека те епохе, а опет довољно вредним да превазиђу темпоралност и контекстуалну хронотопску ситуираност.⁴⁰⁶ *Млеко искони* се готово у целости исказује у апокалиптичним визијама и предосећањима, те се мит о смаку света указује наративном основом, а у мањој мери и структурном, ове збирке.⁴⁰⁷ Павловић се одлучио да вреднује, коментарише и

⁴⁰⁵ Овакво тумачење није усамљено. Павле Зорић примећује да је „мистична веза између трансцедентног и иманентног света [...] прекинута, [те да је – М. Г.] остала је само могућност естетске комуникације” (Зорић 2002: 115), док Ефтим Клетников указује на то како „прекид на везама са трансцедентним [...] води у регресију и општу декадентију моралних и осталих врста хуманистичких вредности” (Клетников 1990: 746).

⁴⁰⁶ Изводи из Павловићевих путописа, написаних каткад упоредо са његовим првим путовањем у Грчку које је претходило настанку *Млека искони*, а понекад и неколико деценија након, сведоче о његовом дубоком поштовању према културном завештању античке Хеладе: „Претраживао сам овај свет радо у разним правцима, по хоризонтали, али сам са путовањима стицајем спољних ограничења, започео касно, у тридесетој години. И сам изабрах правац. Не двоумећи се: била је Грчка. Не знам да ли сам већ тада био велики пријатељ Хелена, али сам веровао, сећам се, да су Хелени мера свих ствари створених у оквиру земаљске многострукости, и да од њих треба почети” (Павловић 1998а: 241). У тексту „Post scriptum европским путописима”, којег треба разумети као неку врсту Павловићеве путописне „опоруке”, песник је поново истакао своју духовну повезаност са грчким културним хоризонтом: „Од свих земаља старог света и разних континената Грчка чува по мом осећању културно завештање које ми је одувек највише значило. Хелада је велики полазак у светлост стварања” (Павловић 1998а: 326).

Павловић, који је то понајбоље и доказао управо у стиховима и путописима посвећеним античкој Грчкој, указао је, у једном интервјуу датом Милану Живановићу, на то да је разумевање културе неодвојиво везано за разумевање простора у којем је обликована, и у којем, било у памћењу, или у датости, претражава: „Осећање простора је код мене свакако везано за [...] доживљај културе” (Павловић 2002б: 202).

Будући да се у *Млеку искони* представља апокалиптички пад културе према којој је Павловић показао не само нескривени пијетет, него и дубоко дивљење, самим тим се потреба да се и у (првом) суноврату темељне основице западноевропске хуманистике и етике, (што култура античке Грчке неумљиво и јесте), знају оне вредности које проистичу изнад хоризонта и те, и других епоха, и које се могу поставити основицом културне, и сваке друге, потребе модерног човека, као и човека било ког временско-просторног и културног одређења, не испоставља само сасвим поетички оправданом, већ и посве хуманистички мотивисаном, и условљеном.

⁴⁰⁷ Будући да ћемо употребљавати одређења *апокалипса*, *апокалиптички* и *апокалиптики* при тумачењу одређених Павловићевих збирки, пре свега *Млека искони*, потребно је дефинисати употребу тих појмова. Термином *апокалипса* означавамо смак света, односно, догађаје који се у апокалиптичким есхатологијама одигравају у *пошљедње вријеме*, односно, у тренутку у којем се одређено доба или устројство света обликовано дивинским начелом окончава. Најпознатије истанце оваквог приказа су текстови у којима је убличен библијски жанр откровења, попут *Књиге пророка Данила* из *Старога завета* или *Откривења светог Јована богослова* из *Новога завета*. Подразумевамо да је термин апокалипса обликован уз присуство есхатолошке компоненте, дакле, не у оном смислу који подразумева дивинско начело које открива космичке тајне или концепцију будућности смртнима, већ у оном смислу у ком те тајне подразумевају очекивани и неумитни смак света. Проблем може настати у томе што се апокалипса пре свега везује за религијске текстове, и превасходно означава жанр откровења, а ми користимо тај термин у не сасвим у колоквијалном већ општијем значењу које упућује на окончање било каквог, а пре свега културног или цивилизацијског, контекста (уп. са: Шевалије 1984: 11). Генетички гледано, религијске апокалиптичне представе су обликоване на основу митских представа о крају света, те, у том смислу, налазимо оправдање за коришћење овог термина ван његове, уже речено, религијске и књижевне конотације, и ван колоквијалне употребе. Митска перспектива подразумева циклични модел времена, при чему су обновљиви циклуси разапети између стварања света, и његовог окончања, које најављује ново стварање. Дакле, митска представа космоса, односно света подразумева обновљиви циклус

песнички ревитализује или детронизује одређена духовна искуства античке Грчке управо у тренутку њеног историјског и онтолошког ослабљења кроз антислику уврежене представе античког света и његових цивилизацијских искустава. Управо у наличју духовног и цивилизацијског хоризонта античке грчке културе, у неочекиваном приказу тренутка растакања тог света, а не очекиваном истицању врхунаца његових материјалних и духовних откровења – јасније се уочавају она искуства чије потврђене вредности за конституисање духовног обзора и оног човека који није одређен том епохом управо омогућују тим истакнутим искуствима да надживе сумрак једне епохе и упишу се у духовну основицу човека. Другим речима, таква искуства обликују „традицију коју треба стално оживљавати и обнављати” (Вучковић 2010: 25), и она, потражена у знатној мери и у новом читању грчких митова, једина могу бити репер разумевања и универзалне разине човекове позиционираности у свету, без обзира на изабрани историјски контекст, и, у коначници, ослањајући се на модел песничког самеравања повесног са модерним искуства.⁴⁰⁸

Мит, као једно од централних духовних простора испољавања античког човека, али и као оквир културе који функционално усмерава обрасце човековог понашања и испољавања, управо се у *Млеку искони* „представља као поетски универзално важеће искуство” (Петров 2011а: 279). Од значаја је и успостављање песничког односа према миту обликованог у овој збирци, будући да је Павловића, према запажању Александра Петрова, у сусрету са митом, али са другим оквирима традиције, попут антике, фолклора, средњовековља и других – „интересовала пре свега њихова ’порука’” (Петров 1983: 239), а не ревитализација митског језика, заснована на коришћењу рекреираних (и замишљених) језичких облика и метафоре. Павловићев однос према миту у *Млеку искони* и након те збирке, (и након ретких покушаја да се митопејски изрази у прве две збирке, и, условно речено, функционалне митопејске организације језика и тропа у *Октавама*), све до *Светлих и тамних празника*, у неформалном петокњижу, исцрпљује се на пољу метамитопеје, односно рекреирања одређених митских наратива кроз искупљујуће или осуђујуће метакоментаре. За разлику од Васка Попе, који је кроз знатне поетске напоре покушао да унеколико обнови говор мита, Павловић пре свега анализира његове обрасце, ликове, догађаје, поруке и оставштину, процењујући вредност мита у културном и цивилизацијском смислу. Иако је Павловић у ранијим збиркама, на моменте, покушавао да досегне митску пројекцију језика и метафоре (пре свега у *87 песама* и *Октавама*), у петокњижу најчешће одустаје од те тежње, те се његово усмеравање ка миту условљава, чешће, искључиво употребљивошћу, односно наративним потенцијалом митске приче, и ређе, одређеног митског општег места, или структурног узуса. Готово све песме петокњижа у којима се дотиче мита, и митског искуства, самим тим, и све песме *Млека искони* које се дотичу мита су метамитопеје, односно, метакоментари одређених митских ситуација и догађаја. Овај однос, са једне стране, процењивања вредности искустава које чувају митски наративи, а са друге, ревитализовања митске поруке у поетском тексту, поближе је представио Слободан Владушић:

„[...] културно-историјско памћење, ти обилни митски комплекси са којима Павловићева поезија кореспондира, појављују се ту као залога хуманитета, али хуманитета обузетог свешћу о модерности. Та свест се испољава као дух негације.

обликован на размеђи космогоније и апокалиптике. У том смислу, апокалипсом директно означавамо структурну одредницу мита, окончање једног цикличног круга, и увођење у други. Коришћење термина апокалипса се може дозволити и без ове митске димензије (или уз њено подразумевање, али не и истицање) приликом анализе *87 песама* или *Стуба сећања*, будући да се апокалиптични призив директно везује за преживљено искуство рата и друштвено, политичко и идеолошко устројство света у којем песнички гласови проговарају, али не и приликом тумачења *Октава* и *Млека искони*, које су обликоване, делимично или у целини, имајући на уму одређене структурне митске узусе.

⁴⁰⁸ *Млеко искони* је често и анализирано кроз истакнуту апокалиптичну симболику примећену у разградњи античког цивилизацијског обзора (в. више у: Глушчевић 1981: 262–263, 363, и на др. местима, Петров 1983: 281, Ђорђевић 1997: 23–26, Деспић 2008: 48, 62, и на др. местима, Радоњић 2010: 427).

Најкраћа поетичка шифра негације је појам антислике [...]. Антислика је, дакле, начин на који поезија настоји да умакне од баналности свакодневице, а ту спадају и устаљена тумачења националних и универзалних митова. Креирајући антислике митова, песнички субјект их не укида, већ их (парадоксално) модернизује и ревитализује. Негирање мита није, дакле, никакво напуштање комплекса културно-историјског памћења, већ хуманистичко настојање да се оно одржи у животу на начин на који је у модерним временима то једино могуће: негацијом, која одражава у хоризонту оно што негира” (Владушић 2018: 45).

Дакле, *Млека искони* се указује централном песничком збирком Павловићевог опуса, (или, у најмању руку, његовог сржног дела, *петокњижја*), за конституисање поетичког односа према традицији, историји, миту, цивилизацијским и духовним вредностима зашлих епоха. Такође, и за обликовање имперсоналног и наративног, дискурзивног песничког поступка. Однос према миту, и митском искуству, који ће бити активан и у *Млеку искони*, и у другим књигама петокњижја, такође је јасно одређен. Павловић миту прилази као културном, цивилизацијском и повесном искуству у којем, кроз превредновање у визури модерне песничке самосвести, изналази оне искуствене вредности које превазилазе хоризонт епохе, и које могу постати део искуствене основице и духовности како историјског, тако и надисторијског субјекта. У *Млеку искони* мит је репозиторијум искуственог хоризонта једне епохе, као и област културе, складиште прича, догађаја, ликова, симбола, искустава којима Павловић прилази, процењујући њихову духовну вредност и употребљивост, а, понајвише, њихову потентну могућност да, уз превазилажење опсега епохе којом припадају, постану део духовне основице човековог искуства, које претрајава и потврђује се како у датом историјском тренутку, тако и у модерним временима, као и на универзалној разини, односно, искуства које превазилази дијахронију.⁴⁰⁹

Нису све песме *Млека искони* упућене на мит, а од оних које јесу – нису све то у истој мери. Неколико песама нису метакоментари митске приче, већ античке традиције и културе, али и одређених цивилизацијских, религијских и других образаца. Могуће је издвојити оне песме које нису усмерене на митске обрасце, већ на представљање и вредновање историозофских тема, попут песама „Ратници причају” и „Збор паса на Кнососу”, уз песму „Стражар пред Атином”, у којој је, поред тематизовања сусрета искуства града и природе, обликован и сложени структурни митски слој.⁴¹⁰ Песме попут „Агамемнон се јавља” и „Орест на Акропољу” подразумевају митску потку, али се, својом темом, унеколико одвајају од митског предлошка, и остварују се у оквиру преиспитивања цивилизацијских узуса или онтолошких проблема.⁴¹¹

⁴⁰⁹ Мит је, као изабрани традицијски оквир са којим песник полемише, у оквиру самог петокњижја, а након *Млека искони*, уступио место историји. Богдан А. Поповић указује на то како је у *Великој Скитији* и *Новој Скитији* активан процес исторификације човековог искуства унутар поетског текста: „Миту следи историја, митско 'памћење' смењује историјска свест, из племена се диференцира народ” (Поповић 1986: XV), а дијахронијски ход кроз песничке збирке представља „преснички преобликован (и преиспитан), историјски континуитет од времена старих Словена до пада Срба под турску власт” (Поповић 1986: XV), а само петокњижје постаје песнички пројекат стварања „новог митско-историјског и друштвено-културног циклуса” (Поповић 1986: XVI).

⁴¹⁰ У песми „Ратници причају” је, кроз рефренско понављање стиха „Стварно смо били јунаци” (Павловић 1962: 17), истакнута поновљива (циклична) матрица која сведочи да циклус убијања и разарања не може бити обустављен, јер се и након смрти, ратници враћају, у сопственом или туђем руху, да би наново били „јунаци” и наставили непрекинути круг разарања и уништавања. Песма „Збор паса на Кнососу” из неочекиване перспективе паса у опседнутом и потом освојеном граду, указује на суштинску непроменљивост човековог (и псећег) постојања под овом или оном влашћу, пре или после рата: „Ми смо се надали бољем животу / под новим господарима” (Павловић 1962: 27).

⁴¹¹ У песми „Агамемнон се јавља” глас насловљеног јунака допире из доњег света, након судбинског повратка у Микену из Тројанског рата, и зазива свој повратак међу живе: „Скончах, а прави рат није ни почео” (Павловић 1962: 22). Истакнута је поновљена митска матрица владарског и ратничког живота који протиче у војевању и страдању, (чиме се ова песма идејно допуњује са песмом „Ратници причају”), али и судбина владара

Издвајају се и две песме посвећене теми песништва и позицији песника, „Говори песник без образине” и „Пиндар у шетњи” у којима представљени песнички гласови долазе до сазнања да, одређени једним културним контекстом, не успевају више да се изразе суочени са сумраком те културе. У песми о Пиндару ипак се, поред апострофирања краја једне културе и духовности која није могла да опстане, указује на значај материјалних облика културе који (уз подразумеване духовне) остају једини спомен цивилизацијског обзора, односно: „наша једина нада / да се сачува облик човека” (Павловић 1962: 39). Глас који припада Пиндару такође опомиње на то да метафизичко искуство античког човека може да се пренесе кроз поезију, и очува у њој, чиме је песма „Пиндар у шетњи”, уз песму „Говори песник без образине”, постављена као „метафора прекидања културолошког континуитета” (Деспих 2008: 67), уз ипак развијену назнаку у првопоменутој песми и супротне могућности, обликовања и очувања културног континуума. Овим лирским исказима је блиска и песма „Елеузијске сени” у којој се преко окончаних мистерија и занавек скривених тајни и дивинских сазнања указује на немогућност да се досегну та искуства, будући да се културни круг који их је омогућио и баштинио – окончао.

Неколико песама из *Млека искони* су реинтерпретације, поново испеване митске приче, попут песме „Рађање Афродите”, у којој се, уз подразумевани подтекст Кроносове кастрације, преплићу слике рађања Афродите из таласа и екстатични покрети природе која дочекује новорођену дивинску лепоту. Друге песме, попут „Нарицања жене Хекторове” представљају реинтерпретацију познатог митског и књижевног сижеа, која се у поменутој песми креће ка преиспитивању античке фигуре хероја и његових, условно речено, неепских породичних улога. Реинтерпретативни поступак познате митске приче се, делимично, активира и у поменутих песмама о Агамемнону и Оресту, као и у, можда и централној, песми *Млека искони*, посвећеној Одисејевим лутањима. У песми „Персефона” представља се кретање насловљене богиње које се огледа у годишњем циклусу, постављено између њене припадности домену смрти и доњем свету, под које потпада као Хадова супруга, и богиње пролећа, живота, љубавне и сексуалне живости у наличју буђења природе, што су њени прерогативи који проистичу из утврђених инсигнија њене мајке, Деметре. Персефона је представљена као медијум између два принципа, смрти и животворности, и повезује их у целину отелотворавајући временити оквир смењивања годишњих доба. Павловић користи структурни образац цикличног годишњег протока времена да би представио своју верзију богиње Коре, одређену и у митском сећању, и у овој песничкој реинтерпретацији, стабилним и препознатљивим митским узусима и сценографијом.

која може бити дефинисана и створеним културним материјалним контекстом: „На крају, сео бих на престо / и крај себе крунисао лавицу. / Њена ме капија ишчекује” (Павловић 1962: 22). Песма посвећена Агамемноновом сину, Оресту, (приметно је одсуство Клитемнестре, која је тек поменута у Агамемноновом исказу и чија је судбина потка Орестовог исказа, као и Електре и Ифигеније из ове две песме), можда је и семантички најзахтевнија песма *Млека искони* и једна од значајнијих за разумевање поетике ове збирке. Тематизује се Орестова кривица и злочин, а до опроштаја грехова, као ни, привидно, покајања, не долази. Насловљени јунак је напуштен и, остављен својој кривици, времену које неумитно протиче, те присваја одређену надпозицију у односу на њега: „времену расејаном постајем свештеник” (Павловић 1962: 24). Учитани чин убиства мајке јесте оно што моделује његову кривицу у оквиру културе којој припада, уједно и антиципирајући њен расап. Међутим, будући да се песма завршава стиховима: „На гологлавој земљи / један други човек стоји / и ниједан бог” (Павловић 1962: 25), истакнуто је то што Орест, иако остављен да управо протицањем времена у којем је његов злочин неоспорив буде кажњен, ипак претрајава у односу на време античке Грчке, мита и културе, односно надилази сумрак цивилизације која га је осудила и етике која је прогласила његов грех. Самим тим, он опстаје све до најављеног новог доба у којем он постаје други, нови човек, а богова, културе и људи који су његову судбину обликовали – нема више. Тиме је његов чин, надживевши културни контекст у којем је осуђен, прешао преко граница обзора једног ригидног хуманитета, одређујући и основу новоизнађених. Песма оставља и могућност да најављени нови човек ипак није Орест већ човек неке нове цивилизације која долази након антике и који ће моћи да суди Оресту, према другим етичким и цивилизацијским начелима, или то неће ни морати или желети да учини, односно, моћи ће по другим узусима да суди о његовом чину, ако буде пронашао, трагајући за основама сопственог идентитета у искуствима пређашње епохе, потребу за тим.

Дакле, Павловић користи познате митске сижее искључиво да би поставио одређену препознатљиву митску ситуацију, и покушао да лоцира оно искуство постављено у ригидном митском сећању које је антислика увржене етике античког доба. Самим тим, тај начин поетског представљања истиче оне вредности које имају потенцијал да надживе дијалектику те културе, и да, као надвременска искуства, означе одређене духовне аспекте човека, важеће и у античком, и у савременом контексту, тачније, у свевремености. У том смислу су, за разумевање односа према миту обликованог у *Млеку искони*, најзначајније оне песме које представљају најразвијеније домете метамитопејског песничког говора, попут песме „Одисеј говори”, као и оне у којима су структурне митске одреднице, попут космогоније или апокалиптике, постављене као основа песничког поступка из којег је развијена идејна основица ове збирке, што је учињено у песмама „Обичан човек о стварању света” и „Говори син Деукалиона и Пире”, и, са мање очигледним успехом, али истом амбицијом, у песми „Стражар пред Атином”.

У песми која отвара збирку *Млеко искони*, „Обичан човек о стварању света” представљена је „слика космоса, земље и човека у настајању” (Петров 2010: 98). Стварање света, као основни митски структурни образац, основна је и тематска и структурна потка ове песме – „У питању је, дакле, једна космогонија” (Радоњић 2010: 420). Међутим, Павловићева космогонија којом започиње збирка је дата говором, условно речено, *обичног* човека, дакле, непросвећеног, неиницираног субјекта, коме не припадају дивинске тајне или учени концепти, који не може да се ослони на знање или искуство, као ни на културно памћење. Тачније, субјекту који није *митски* субјект. Самим тим што је истакнута сумња у сећање, као и сумња у сам говор о стварању, и сама космогонија се обликује на граници неискусног прокинућа у представе које упућују на стварање света и могућности да се таква визија и не може перципирати. Стога је космогонија, у свести песничког субјекта, подељена на неколико планова, који проистичу један из другог. Први је замишљени план стварања света који подразумева космогонију и стварање универзума, дакле, макроплан. Други је умањени вид првог – микроплан који се читује у стварању и обликовању света у перцепцији песничког субјекта који резултује могућношћу да он досегне дубље разумевање односа предметности света која се указује пред њим, те и да темељније сагледа појавности света по први пут, и уочи дотад скривене релације које условљавају постојање и функционисање како света, тако и његових микроцелина.

Трећи план је ефемерни, али и непоуздани спољашњи контекст свакодневице, односно кретања и понашања социјума, који се унеколико и дезинтегрише пред препознатим космогонијским релацијама, а, у мањој мери, обликује и перцепцију митске визуре субјекта. Преплитање ових планова доводи у сумњу саму космогонију – није јасно да ли песнички субјект присуствује стварању света, или се његова перцепција обликује у суочењу са новооткривеним релацијама. Остављене су могућности за оба исхода. Полазећи од самопризнате неинициране позиције, из позиције незнања, и немогућности да се приступи културном памћењу (што је први импулс исказан у овој збирци да се ради о сумраку једне цивилизације), песнички субјект ипак долази до, (преко новооткривених искустава у којима се огледа чудо стварања света, и разумевање скривених односа који регулишу постојање и функционисање његове појавности), сазнања. Оно је обликовано у циничном коментару – они који не поседују сећање/памћење неумитно су упућени ка трансценденцији (*велика светлост*), али се до ње не може доћи без сећања, без разумевања почетка, без памћења које чува космогонијске тајне, односно, које открива односе по којем је устројен свет, и обликовано човеково постојање у њему. Овом песмом се исказује велико поверење у мит, и искуства које он похрањује као основица културе, не само човека античке Грчке. У истој мери се то поверење иронијски разобличује. Међутим, сећање и памћење, који лако могу представљати и потрагу за идентитетом и преиспитивање традиције, две фиксне Павловићеве поетичке тачке, управо су она жељена перспектива и тражено искуство до којег покушава да допре (замишљени) колективни песнички субјект *Млека искони*, исказујући се у мноштву различитих гласова, у виду дисфункционалног хора, који ипак реагује на исту

мелодију. Митско искуство се, самим тим, одређује оним сржним оквиром човековог искуства од којег почиње потрага за сазнањем, и у којем је похрањена основица духовности како античког, тако и, кроз процес традицијског преиспитивања, модерног човека.

Песма „Стражар пред Атином” унеколико је и пандан претходној, будући да је у њој такође представљена типолошки слична космогонијска ситуација сведена у видике човекове спознаје. Субјект је стражар који није успео да чује *беседу о лепоти*, да присуствује прерасподели знања и искуства, дакле, субјект је такође неиницирани човек свакодневице. Међутим, враћајући се у град, и посматрајући његове делове и предметност, он успева да оштрим перцептивним увидима проникне у новооткривене односе у стварности која се пред њим открива, самим тим, да увиди наоко прикривене улоге појавности којом је окружен:

„[...]”
Бдим на капији, ко то све мења?
Дигао сам руке да проверим небо:
додирнуо сам груди птичурине
која је издахнула, а није пала на земљу.
Кроз њено око видео сам бродове што плове у круг;
старински начин сахране једара.
Који је дан стварања данас?
[...]” (Павловић 1962: 16).

У тренутку проникнућа, у простору наједном фрагментизованог света, субјект се издиже из позиције посматрача, постаје резонер, и уједно задобија чак и дивинске ознаке – држи град на длану, и постаје симболички чувар његовог искуства, и културе која га одређује. Самим тим, и искуства које ће предати некоме, улоге коју мора испунити будући да се на самом крају његовог исказа уплиће и апокалиптичко предосећање, у антиципираној, и тек назначеној, представи потопа: „А човека све више воле / у дубини мора” (Павловић 1962: 16). Ова песма је значајна, јер поред космогонијске структурне одреднице, назначене и у песми „Обичан човек о стварању света”, уводи, тачније наговештава, и коначницу, смак света, као структурну одредницу. Тиме се пун круг митског цикличног модела посредује „сликама у којима се митологема стварања [...] укршта с митологемом привидног краја света, односно потопа” (Петров 2010: 98).⁴¹² Структурне митске одреднице су суптилно уписане у ову песму, космогонијске слике су исказане кроз микроплан перцепцијског проникнућа песничког субјекта у новооткривене односе између појавности које га окружују, док је смак света тек наговештен тиме што је цивилизацијско искуство, у овој песми одређено као искуство града, угрожено и несигурношћу модела културне предаје и наслућеним апокалиптичним знацима које активирају архетипску симболику потопа.

Песма „Одисеј говори” значајна је за разумевање Павловићеве хуманистичке визиуре постављене у *Млеку искони*. У Одисејевом исказу је активирана „тежња ка *деконструкцији*, ка реактуелизацији и реинтерпретацији мита и историје” (Деспић 2008: 62), будући да митски јунак, супротно митском и књижевном предлошку, одбија да се врати на Итаку, или уопште да пристане било где, свестан новооткривене опасности: „зову ме градови у клопку” (Павловић 1962: 29). Одисеј не прихвата улоге које су му мит, култура и цивилизација

⁴¹² Циклични модел временског кретања је обликован на нивоу целокупне збирке, захваљујући почетној и завршној песми, међутим, низ је песама у којој је оно, поред песме „Стражар пред Атином”, или истакнуто или назначено: „Ратници причају”, „Агамемнон се јавља”, „Збор паса у Кнососу”, „Персефона”. Павловић користи циклични модел времена као структурни образац збирке, као и одређених песама, али га, кроз идеју смена епоха и преноса искуства, укршта и са дијахронијским протоком времена. У том се очитује културна прогресија, јер кругови означавају различите епохе, а свака нова настаје на основу надтемпоралних искустава претходне. У том смислу, циклична митска матрица, која подразумева очување истоветног искуства које је обликовало слику света митске временитости, унеколико се деструира и моделује у правцу дијахронијског протицања времена које дозвољава акумулацију искуства. На симболичком плану, циклични модел омогућава наратив о почетку и исходишту једне културе, као и разумевање да иста судбина чека следећу.

доделиле.⁴¹³ Тим чином, који се може разумети и као чин побуне, Одисеј не доводи у везу само митску и књижевну потку којој се противи, већ, свестан своје цивилизацијске позиције, доводи у питање и духовни хоризонт епохе која је обликовала његову митску, књижевну и цивилизацијску улогу. Самим тим, Одисејев чин је један од оних који потврђују сумрак хеленске етике и духовности. Море, на којем он одлучује да остане, одбивши да се врати на копно, у социјум, простор је слободе. Одисејева митска (као и епска, хомерска) судбина јесте лутање, бивствовање на мору, али је оно функционализовано у епизоде, подвиге и сусрете. Павловићев Одисеј бира глуво, неепско и немитско време самог путовања по мору, неупражњено време, дакле време *пловидбе*, оно у којем се не догађају подвизи и које не припада култури и повести – јер њима припадају само временски одређени догађаји у оквиру социјума, описани у миту и епу. Одисеј одбацује такву визију мита, историје и времена – и уједно оглашава сумрак античке визије света. Он исказује и метафизички отклон, будући да је трансценденција коју нуди хоризонт античке Грчне такође ослабљена: „Зато ни богови неће више да се рађају” (Павловић 1962: 29). Самовољно одабирајући море, самоћу, тишину и путовање, и одбацујући време, мит и повест, друштво, заправо целу једну епоху и могућности трансценденције у њој – Одисеј, кроз чин побуне, проналази могућност спасења свог бића, спасења од узуса једне културне матрице која је окаменила у предању његову судбину у симболичком, наративном, и посве, исходишном смислу: „Кажу да сам морепловац што је залутао/ но друга је моја тајна: / ја се овако са земље спасавам” (Павловић 1962: 30). Деконструкција мита је изведена управо овим чином неприхватања и одбацивања културолошких прерогатива – не у симболичном, културном, цивилизацијском одређењу, већ управо у недостатку истих, налази се Одисејева слобода.⁴¹⁴

У том смислу је одбацивање цивилизацијског (и митског) контекста које је обликовало његову биографију, не само чин побуне и трагања за слободом, већ и духовни чин, метафизичко пробијање ка новој и новоизнађеној могућности постојања његовог бића. Тек одбацивши наслаге културолошких прерогатива, Павловићев Одисеј је кадар да се онтолошки одреди, као и да препозна границе слободе које су му доступне. У том смислу се тек активирана самосвест, метапозиција у којој је Одисеј „свестан себе као објекта мита, предања, историје” (Деспић 2008: 59), она позиција у којој је могуће одређење у односу на културу, традицију, мит, историју и остале трагове цивилизације. У том смислу је деконструкција једне темељите тачке *Одисеје*, идеје о јунаковом повратку дому, изведена да би указала како се самоодређење човека, (био он псеудо-Одисеј или модерни субјект који се иза његове образине крије), могуће тек кроз спознавање оних искустава која превазилазе духовни хоризонт одређене епохе, потврдивши се у (свакој) садашњости, а тако и у свакидашњости.⁴¹⁵

⁴¹³ Ђорђе Деспић је Павловићевог Одисеја поставио у окриље постмодернистичког посматрања *истине*: „Кроз демитизујући говор субјекта, говор који предсказује сумрак епохе као основну мотивску и смисаону линију књиге, Павловићев поступак реинтерпретације поприма цитатно упечатљив и семантички заводљив израз (пост)модерне сумње у довршеност мита (о Одисеју). Павловић гласом историјског сведочења прихвата мит, прихвата предање, али кроз један субверзивни поступак, будући да субјекатском перспективом указује не само на непоузданост предања/мита/историје, него и на сву њихову фикцијску и наративизујућу заснованост. У ванвременској димензији песме субјекатско сведочанство подрива истинитост историјске/митске 'чињенице', надређујући јој песничку, фикцијску *стварност*: догађаји престају да буду део 'објективне истине' историјског дискурса, док субјекатски, песнички глас постаје релевантнији и веродостојнији 'чињенични' извор: истина мита/историје није и истина субјекта: 'друга је моја тајна'” (Деспић 2008: 59–60).

⁴¹⁴ Слободан Владушић је, пак, у Павловићевој песми о Одисеју приметио могућност идентитетског преиспитивања модернитета: „Чин оспоравања је овде изведен као негација темељног, конститутивног елемента овог мита, а то је повратак кући. На том елементу гради се апсолутни идентитет античког човека, који је могућ једино уколико постоји неки простор у коме се идентитет осећа као код куће, односно као идентичан себи. Тај простор је за Одисеја Итака. Међутим, осећање модерности негира могућност апсолутног идентитета, тако што негира саму могућност Итаке. Модерност је тако метафора времена у коме свако кретање мора да буде лутање, јер субјект не може више да се усидри или усредишти” (Владушић 2018: 45–46).

⁴¹⁵ Павловић је, у разним приликама, при новим издањима и изборима своје поезије дописивао *Млеко искони*, додајући почетним четрнаест нове песме које се тематски уклапају у збирку. У том смислу, занимљива

Млеко искони затвара песма „Говори син Деукалиона и Пире”. На тематском, као и структурном нивоу збирке, њом и песмом „Обичан човек о стварању света”, описан је пун круг митског цикличног модела времена, будући да прва песма збирке тематизује стварање, а излазна смак света. У подтекст последње песме збирке је учитан познати митски наратив о потопу, односно митска прича о обнављању човечанства (в. више у: Grevs 1987: 123–127), која је антички грчки пандан библијске легенде о Ноју. Након потопа, казне коју је Зевс приписао човечанству, оно је било обновљено молитвом Деукалиона и Пире, и ритуалним пребацивањем преко рамена речног камења, симболички представљеног тела *мајке земље*, од кога су настајали мушкарци и жене, већ према томе ко се из митског пара актера дохватио камена. У Павловићевој песми је чин обнове човечанства исказан из инверзне и неочекиване позиције која припада једном од Деукалионових синова (песма је испевана у мушком роду). Перспектива смака света је удвојена, будући да је постављена између митски учитаног смака света који претходи чину Деукалиона и Пире, и оног надолазећег: „Причам како је пропао свет” (Павловић 1962: 40). Међутим, иако је глас субјекта јасно одређен, његово биће није, јер он, и пре и након трансформације, остаје на граници камена, односно објекта, и лика човека. Његово се физичко биће антропоморфизује и опредмеђује у исти мах, јер, иако човечијих одлика, остаје „привржен тврдини камена” (Павловић 1962: 41). Деконструкција античког мита о потопу је потпуна – не само да ритуални чин Деукалиона и Пире није испунио митски предвиђену путању, обнову човечанства, чин у којем се у пуној мери огледа космогонијска тежња, већ је резултовао новим смаком света, посредованим перцепцијом каменитог песничког субјекта. На симболичком плану целе збирке, овакав исход је очекиван – митско обнављање света чији је духовни хоризонт доследно деструисан у претходним песмама, и једне културе која је на заласку, чији је један од културних производа управо мит о Деукалионовом потопу, условио је да се сумрак античке хеленске културе управо искаже уз структурно митско начело смака света. Дакле, новостворени људи, који готово и нису људи (*ако смо се могли тако звати*), у неизвршеној трансформацији, поново постају окамењени, те се не може ни извршити познатим митским наративом најављена обнова човечанства. У песми је представљен и принцип који суспендује трансформацију камена и човека и обнову човечанства – *пламен*. Одвојени од воде која се указује животворном, или барем простором ако не умерене спокојности, а онда унеколико сигурне препознатљивости, изложени сунцу и ваздуху, несухљени људи Павловићеве инверзије мита су постављени у туђи домен, у којем је суспендована могућност живота. Таквом, условно реченом, физичком објашњењу, које је засновано и на митској пројекцији одвојених хронотопа, и немогућности преласка из једног у други без плаћене цене, додаје се и метафизички оквир. Пламен припада уранском простору, и унеколико је стилизован као атрибут дивинске интервенције, те управо због тога што човечанство не може под дивинским елементом да се одржи, указано је на недостатност и немоћ тог дивинског начела, мита који га обликује, и културе која га баштини. (Или је тиме истакнута непријатељска намера дивинског начела.) Самим тим, недостатност метафизичког и духовног хоризонта античког мита је истакнута као суспендујућа сила која не дозвољава очовечење субјектима, као ни његову егзистенцију. У том је најављени смак света, кроз чин потпуног окамењења Деукалионовог и Пириног порода, остварен, што на симболичком плану указује и на нестанак људи који су обликовани хеленском духовношћу. На плану структуре и концепције саме збирке, *Млеко искони* се завршава неуспелом ревитализацијом једне епохе, и крахом њених цивилизацијских, културних и духовних вредности. Посебан акценат Павловић, у овој песми, и другима, ставља на недостатност трансценденталних и метафизичких начела.

је песма „Калипсо и Одисеј (в. Павловић 1989: 128–129), веома успела параболоа о (не)могућој љубави, која ипак, када се чита у близини песме „Одисеј говори”, делује као сувишак којим је непотребно разводњена потентност Одисејеве фигуре и истакнутог значаја у структури (првог издања) *Млека искони*. Одисејевом лику Павловић се вратио и у *Заветинама* (1976), у песми насловљеној по самом митском јунаку (в. Павловић 1989: 216).

Међутим, један каснији Павловићев запис дозвољава и другачију интерпретацију. У троделним белешкама – есеју, „Медитацијама о миту”, у последњем ставу, Павловић закључује: „У миту Деукалион и Пира бацају камење иза својих леђа и од њега настају људи. У храму стоје невидљиви преци, они нас бацају иза својих леђа да поново постанемо камен. Камен мудрости, разуме се” (Pavlović 1989: 46). Овај, готово успутни, помен мита деконструисаног у *Млеку искони* је вишеструко значајан. Пре свега, цитиране реченице, као и целокупни трећи фрагмент ових промишљања нису пренети у коначну верзију овог текста (в. Павловић 1999: 63–66), где је овај текст насловљен „Медитација о миту”, који садржи само другу *медитацију* из оригиналног текста). Да ли је Павловић то учинио јер му се није допала идејна потентност тих делова есеја, или можда, мада мање вероватно, да не би тим исписом у оквиру коначне редакције свог књижевног дела усмеравао тумачење своје познате песме, није јасно. Међутим, како смо и навели, у самој песми, лако је тумачити претварање људи у камен као апокалиптични знак, као симбол пропасти грчке културе – и на митском (људи су настали од камена, претварајући се у камен означавају инверзно њихово стварање, дакле, уништење, што се, свакако, преноси на космолошки модел – и света и цивилизације која је створила једну слику света) и на фактичком нивоу (нестају људи те културе). Такво тумачење је мотивски, идејно и тоном лако уклопљиво у анализу целе збирке. Међутим, цитиране Павловићеве уклоњене реченице из „Медитација о миту” бацају нешто другачију светлост – уносећи поновно претварање људи у камен у простор ритуала и у оквире храма, (а то су, што се тиче сакралних и митских промишљања, као и антрополошких, два можда и централна мотива зрелог периода Павловићевог дискурзивног промишљања), митска ситуација се поставља, са становишта антрополошке визуре, у оквир цивилизацијске и епистемолошке оптимистичности. Претварањем људи у камен, и то не било који, него архикамен, *камен мудрости*, не суспендује се нужно апокалиптика локализована на оквир једне цивилизације, али се додатно појачава, заправо превасходно истиче, идеја да су окамењени људи обликовани у камен мудрости, чиме се несумњиво, чак и ако не активирамо миријад значења који овај алхемичарски и уопште магијски мотив може да у себи да сабере, нестали људи једне епохе (или само људи окамењени у оквиру ритуала који омогућава временску капсулацију бића, идеја и искуства) указују се као лучоноше искуства, знања и сећања које ће бити пренето у следећи цивилизацијски круг (тај круг је код Павловића словенски, односно, српски/српскословенски обликован у петокњижју). Такав се закључак може извести ако се ова песма, уз поменути став из „Медитација о миту”, тумачи у оквиру Павловићевог пословичног баштињења културног континуитета и традиције.⁴¹⁶

Анализа се додатно развија ако се поближе осмотре и други елементи поменутог есеја, а не само изненадно помињање Деукалиона и Пире. Према Павловићевим становиштима изнетим у „Медитацијама о миту”, усмерен између хаоса и стварања, тек у храму човек постаје „семе које у себи садржи, дух и тело, облик и његове супротности, оно је то што се хаосу одузима, и што обесправљује стварање, јер показује да је пре њега било нешто чему можемо да се приближимо низом преображаја” (Pavlović 1989: 44). Самим тим, постоји могућност да је у песми капсулиран тренутак „повратка у језгро, у семе, у идеју која се више не ствара” (Pavlović 1989: 44), те да је то језгро вечно и непропадљиво пред силама и креације и деструкције. Окамењење људи се може тумачити као исконско капсулирање њиховог бића, искуства, каквоће, дакле, читаве слике света која им је припадала, као и духовног контекста. У том смислу, тек су обред и ритуал, и то изведени у храму усред опасности која прети од деструкције или изнова подузете креације, или додатне (ре)креације, достатни да сачувају људско искуство пред временом и преобрате га у мудрост у којем се огледа истина једног бића, и то, бића једног временског контекста, на овом месту, хеленске културе, али, аналошки, и истина сваког човека сваког контекста, културног или историјског, јер су ритуал и храм трансисторијске и трансвременске категорије. То се односи и на

⁴¹⁶ У есеју „Сублимација ритуала” Павловић истиче: „Уметник је за Преображење: да се телесна реалност човекова, задржавајући облик, претвори у нешто трајно, надземаљско, свето” (Pavlović 1989: 59).

савременог човека (или човека сваке друге наследујуће епохе или културног круга) који може, кроз песму, која унеколико сублимира ритуал, да се приближи том, сржном, искуству. Дакле, у песми „Говори син Деукалиона и Пире”, назначена је могућност да се искуство очува, а кроз њега и истина и суштина бића (прелазак са културолошког на онтолошки ниво). Самим тим, апокалиптичка димензија се повлачи пред идејом очувања бића, односно онога што га суштински одређује кроз време. Иако се, у целини остатка збирке, разумевање исказа субјекта ове песме упућује на апокалиптички призив, ни у овом другостепеном тумачењу он није уклоњен, само је промењен његов аксиолошки призив. Смак света, (обликован и као сумрак и нестанак једне културе и као нестанак људи који су баштинили ту културу), указује се катализатором контекста у којем је, једино, пред очигледном опасности, могуће очувати искуство које одређује човека.

Ипак, ако се *осемењавање* тумачи као нека врста трансценденталног момента, односно досезања истине, тиме се тумачење ове песме, кроз иницијацију жртвеног ритуала, и симболику храма, потпуно усмерава ка човековом преображају у биће које надилази сопствену биолошку датост, и на симболичком нивоу, метафоричном свакако, окамењује се као израз постојања тог човека (као и културног, духовног или цивилизацијског круга који представља, метафизичких и трансценденталних истина за којима човек тог круга тежи). Према том правцу тумачења, ова песма се може разумети као тренутак досезања трансценденталног и метафизичког врхунца човекове егзистенцијалне постављености у свету, тренутак његовог уздигнућа и спознаје истине, као и симболичког очувања те истине. Тиме ова песма, уместо увреженог тумачења заснованог на истицању апокалиптичног призвука нестанка једне културе, изазване, између осталог, и губитком везе са трансценденталним, упућује управо на тренутак досезања везе са њим (које је замишљено изван, тачније, изнад религијске сфере), које иницира крај културног круга (тај крај не указује на коначну пропаст, него на досегнуто уздицање), јер је у њему дохваћена највиши израз постојања човека (у оквиру једног културног контекста), истина трансценденције којој тежи. Због тога је тај културни круг превазиђен, и нестаје, и на њега ће се надовезати други. Нестаје, не због прекинуте везе са трансценденталним, већ управо због успостављене везе са њим, због достигнуте пуноће, због успешно изведене духовне потраге. Такође, тиме је улога тог културног тренутка у конституисању човековог духовног обзора испуњена. Истоветно, његова улога у свету је окончана, што упућује на нове културне кругове који ће се кретати препознатљивом цикличном матрицом, кроз потрагу за трансценденталним све до нестанка након таквог изналаска. У Павловићевом опусу, то ће се унеколико обистинити и са словенским/српским средњовековним и православним/хришћанским опеваним културним кругом који нестаје (историјски, а и у Павловићевој песничкој интерпретацији) са падом Смедерева, а након иницијацијског посвећења посеченог кнеза – одсудног трансценденталног искуства изведеног из историјског искуства Срба, односно, обављеног ритуалног краја једног ритуалног круга у којем је жртва за веру представљена као коначница једне духовности и једне културе, српске, и као њен метафизички, онтолошки и духовни врхунац.⁴¹⁷

Млеко искони се, са становишта анализе трансценденталних стремљења, назначених у излазној песми збирке, може разумети и као израз духовног расапа једне културе, и као приказ цивилизацијског смака, али и као капсулација оних духовних и метафизичких искустава које својом вредношћу трансцендентирају временско трајање саме епохе, и утрађују се у духовни и онтолошки идентитет човечанства, и припадају подједнако и човеку антике, који их је обликовао, и човеку сваке друге епохе, па и модерности и савремености, који их

⁴¹⁷ У каснијим издањима и изборима из *Млека искони*, наместо песме „Говори син Деукалиона и Пире”, постављена је, на излазно место, песма „На путу за Делфе”, којом се унеколико разара структурна митска окосница збирке, али се и додатно утемељује идеја културне размене, цикличног доласка и проласка нових епоха, и постојаности искуства које се преноси из једне у другу: „Зар ће лепоте нови век/ из утробе ништавила да се роди, / или то ћилиме тајно простиру / доласку иних племена?” (Павловић 1972: 97). Цитирани стихови представљају коначни (и излазни) ауторски став *Млека искони*.

може прихватити и баштинити као искуствену основицу свог идентитета.⁴¹⁸ Идеја цикличног постанка и нестанка културних кругова, али и трансцеденталне размене сржних искустава између епоха, грандиозна је Павловићева реинтерпретација елиотовских идеја о традицији, постављена на раван која омогућује конституисање онтолошких, метафизичких и трансцеденталних искустава сваког човека сваке епохе, па и, доследно томе, и човека који припада савремености и модерности. Самим тим, омогућена је и нада која дозвољава замисао о могућности целине, као и промисао, омогућена протоком духовних искустава између људи удаљених епоха, да је ипак постојана одбрана хуманитета, и човековог, како духовног, тако и егзистенцијалног достојанства. Идеја одбране човечности која је спутана свим наносима модерног света, која каткад просијава кроз ретке редове *87 песама* и јавно се објављује у *Стубу сећања*, (и унеколико се потражује у *Октавама*), свој потпуни израз је достигла у *Млеку искони*, у виду не само наслућеног, већ и стабилно постављеног модела искуствене размене, којим су искуства зашлих епоха и несталих људи уписана у основу модерног осећања савременог човека, и његове потребе да, трагајући за темељима свога идентитета, посведочи своје *пркосе* и *заносе* у ризници културне баштине и у њој потражи искуства која су издржала ударе времена. Павловић је своју историозофску визуру обликовао управо у *Млеку искони*, у сусрету са митском искуством античке културе, и другим њеним вредним културним оквирима, и тиме је пронашао стабилни поетички модел којим ће моћи да опева и представи српску историјску авантуру, (од словенског предања до пада српског царства) и да, у осталим песничким збиркама које чине петокњижје, издвоји њене сржне духовне вредности, оне које ће трансцедентирати, након симболичног краја српске средњовековне културе, и које ће моћи да буду искуствени гарант досегнутих универзалних вредности српске културе, као и идентитетске (у духовном смислу који не искључује национални оквир) основице модерног субјекта постављеног у модерна времена.

⁴¹⁸ Потребно је указати и на то да је Павловић, иако је више но готово сви други истакнути српски песници у своју поезију уносио и духовне елементе и других, ваневропских, култура и простора, посебно азијских, односно, далекоисточних, суштински превасходно *европски* песник, будући да његово разумевање културе, традиције, песништва и човека запретееног у њихове просторе, пре свега, одређено искуством европске духовне и књижевне традиције. Јасно је, стога, откуд се цивилизацијско искуство старе Хеладе, основице западноевропске и, унеколико, источноевропске културе и духовности, нашла, у једном тренутку пишчевог развоја, у центру његових интересовања. У том смислу, занимљивим се указује један краћи путописни текст, записан у египатској Александрији, а који је настао упоредно са *Млеком искони*, а који указује на Павловићеву духовну основу која се огледа у културној *евроцентричности*, али не и кроз њену дословну искључивост: „Ево ме пред Медитераном, али с оне његове стране, у положају да *ону* његову страну зовем *овом*, као да је море пред мене стало наопачке. У Александрији се завршава мој египатски боравак. Одавде, са другог континента, као са балкона сачињеног од друкчијих цивилизација, желео сам да сагеледам и Европу неким другим очима, да је упознам боље посматрајући је на длану даљине. Но за ово тешко подвајање нисам добио помоћ: трагао сам за неком историјом света написаном овде, у којој бих видео историју Европе сажету, уопштену, укључену у друге пропорције, у стварне сразмере збивања широког света – трагао сам и нисам је нашао, Изгледа да се таква историја Европе мора написати у Европи” (Pavlović 1962: 17).

6. Исходишта

6. 1. Повесно разумевање мита

Након *Млека искони*, Павловићева успостављена историозофска визиura врхуни у четири следеће збирке, међутим, у њима се огледају и егзистенцијалне, етичке и поетичке дилеме његових формативних песничких књига, објављених пре *Млека искони*. Ипак, у петокњижју, Павловић је стабилно обликовао песнички модел заснован на преиспитивању традиције. У том смислу, освојена је позиција из које је Павловић могао да се песнички посвети својој великој теми „трагања за човековим идентитетом” (Деспих 2008: 192), у чијим оквирима ће

„тежити да захвати и зарони у потпуности у човекову и повест и суштину, од архетипских слојева његовог памћења, до спознајних консеквенци из мноштва цивилизацијских пресека и искушења, те различитих митско-историјских, друштвено-културних и опште духовних искустава” (Деспих 2008: 192).

Дакле, са *Млеком искони* се и окончава један значајни сегмент Павловићевог песничког развоја и уједно и отпочиње нови – пронашавши поетички модел, стабилну етичку линију и идејне и тематске оквире, суверено овладавши одређеним песничким изразима и средствима, и чврсто засновавши однос према оквирима културе и традиције које је превредновао песнички – Миодраг Павловић излази из своје формативне песничке фазе. Успостављен је модел према којем ће превредновати традицију, било да се усмерава ка миту, историји, религији, идеологији, књижевности или неком другом оквиру културне баштине. У том смислу, и песнички однос према миту је суштински одређен у овој фази: кренувши од испитивања могућности митопејског говора (отпочетим у *87 песамама*, а дубље истраживаним у *Октавама*), Павловић се одлучио за стабилни метамитопејски израз (најављен у *Стубу сећања*, песмом „Орфеј у кореји”, а обликован објективизујућим и превреднујућим песничким гласом *Млека искони*), којим ће реинтерпретирати митске приче и њихово наслеђе, и такав поступак, упућен и на друге оквире традиције, посебно ка историји, искористити као један од основних поетичких темеља његовог петокњижја. Потребно је указати на то да се ово одређење према миту не дешава самостално, већ у оквиру широко заснованог преиспитивања традиције које ће захватити и низ других културолошких оквира. Стога се Павловићев однос према миту обликује у оквиру његове основне поетичке интегративне потребе – конституисања односа према традицији, о чему је и сам Павловић сведочио:

„Испитујући нашу традицију, ја сам хтео да учиним нешто за наш литерарни простор, да за неке занемарене одаје вратим интересовање, да обновим акустику неких давних песничких догађаја, да проверим и језичке стадијуме кроз које је наша песничка мисао прошла и, исто тако, да митске основе нашег културног менталитета покушам да откријем” (Јевтић 1998: 62).

Дакле, однос према традицији се, са једне стране, усмерава ка огледалском преобличењу модерности, а са друге стране ка обликовању етичке основице Павловићеве поезије која се исцрпљује у потреби да се кроз дијалог са традицијским вредностима, припадајућим различитим књижевним епохама, и различитим културним оквирима (мит, историја, религија, идеологија, језик) наслуте и покушају изразити она духовна искуства која надилазе поетички или хуманистички обзор у којем су настала.

Дакле, већ до *Млека искони*, Павловићев однос према традицији, и миту, као елементу традицијског преиспитивања, биће стабилно обликован, и представљен кроз две могућности,

митопејску и метамитопејску, од којих ће другопоменута ући у поетички основ песничког израза његове зреле фазе. Након петокњижја, Павловић је написао или уредио преко четрдесет што самосталних песничких збирки, што избора у којима је каткад уносио нове песме у већ познате кругове и уоквирене збирке, па чак и укидао аутономију одређених целина. Стога, не можемо на овом месту исцрпније извести како се Павловић, у својим зрелим годинама, и прилазећи крају свог живота и песничке каријере, односио према упливу митског искуства у песнички говор, већ само укратко. У *Октавама*, Павловић је суверено овладао митопејским говором, а у *Млеку искони*, метамитопејским изразом. Оба односа према митском искуству, и оба типа песничког говора којим је покушао да пренесе искуство мита у савремени песнички израз, Павловић је у наставку свог песничког пута користио по потреби своје песничке музе. Неке ће се његове надлазеће збирке у већој мери поетички и обликовати у близини мита, попут збирки песама *Карије* (1977) и *Улазак у Кремону*, као и свега *Дивно чудо*, чак ће и једна од његових последњих песничких збирки, *Рајске изреке* (2007), бити обликована у дослуху са митским искуством, што указује да Павловић није изгубио интересовање за мит током своје дуге и плодне песничке каријере. Условно гледано, може се опшртати и једна промена у односу према миту (развој изван два поменута освојена поступка), који се усклађује са Павловићевом археолошком дискурзивном фазом, израженом кроз есеје и студије попут *Поетике жртвеног обреда*. На фону својих антрополошких истраживања, Павловић ће покушати да обликује нову варијанту митопејског говора, засновану на дубљем семантичком истраживању језика, једноставнијем изразу, језичкој скупности, понегде и шкртости, путем које ће покушати да песнички симулира примарни говор мита, па и човеков говор који се крије у основи митског доживљаја света, и који је ослобођен свих замисливих културних и цивилизацијских наслага.⁴¹⁹

6. 2. Вредновање поступка

Нисмо експлицитно вредновали тумачене Попине песме које су настале у окриљу мита. Разлог томе је једноставан јер су неки од најбољих његових песничких радова или циклуса, попут „Белутка” или „Кост кости”, настали су уз директно присуство митског искуства и уз његово преобликовање у поетском тексту које се указује и шире заснованом поетичком стратегијом. Такође, неке од истакнутијих Попиних збирки песама, попут *Споредног неба* и *Усправне земље*, такође су обликоване уз доследно присуство митског наслеђа. Несумњиво је да је Попа своје најбоље песме, гледајући на примеру његове прве две збирке, али и песничке збирке, посматрајући целину његовог песничког опуса, написао имајући на уму митско искуство, и обилино користећи његов семантички и архетипски потенцијал, језичке особености и структурне одреднице.

Другачије је било са Павловићем. Наша анализа је указала на низ песама из *87 песама* и *Стуба сећања* у којима, пре свега на нивоу песничке сликовности, детектујемо присуство мита. Међутим, за разлику од Попиних, Павловићеви почетни поетски исписи у окриљу мита нису досегли естетски и вредносни праг на којем се налазе најбоље песме његове прве две збирке. У том смислу, једино се песма „Орфеј у Кореји” истиче својом вредношћу и успелашћу. Можемо закључити да Павловићева митопејско песничко исказивање није, бар на нивоу *87 песама* и *Стуба сећања*, није резултовало истакнутим песмама. Трба имати на уму да су прве збирке унеколико и обухватиле период песничког сазревања, и, у мањој мери, савладавања отпора који митски материјал неумитно захтева. Са друге стране, за разлику од Попиних почетних збирки, митско искуство и нема централно место, или једно од значајнијих, за конституисање поетичког обзора тих збирки. У том ће први заиста вредни резултати митопејског говора настати у *Октавама*. У тој збирци се по својој естетској успелости истичу управо оне песме у којима је обликовано изоморфно прожимање лирског

⁴¹⁹ Више о Павловићевом покушају да се приближи „архајској прозирности речи с невиним и ’првим’ значењима” (Kostić 1983: 186) в. у: Kostić 1983: 182–203.

субјекта и природе, попут „Тајне” или „Идиле”, као и оне песме у којима се песнички глас објављује у дивинском руху, од природе преузимајући умањене космогонијске и стваралачке улоге, што чини у песмама „Бечићи” и „Улцињ”. Ова збирка на тај начин и указује на тренутак када Павловић овладава митопејским говором. *Млеко искони*, са друге стране, објава је новоизнађеног песничког говора, метамитопејског, у којем је, већ песмом „Орфеј у Кореји”, најављену умешност, Павловић остварио у виду једне чврсте, и естетски високо и прецизно увезане збирке песама. Песме попут „Одисеј говори”, „Орест на Акропољу” и „Говори син Деукалиона и Пире” не само да су једне од најуспелијих у овој збирци, него су узорни примери Павловићевог метамитопејског говора, развијеног у потпуности у петокњижу од *Млека искони* до *Светлих и тамних празника*. Иако је Павловић теже од Попе савладао митопејски песнички говор, у њему је дао радове неоспорне естетске вредности, пре свега у *Октавама*. Са друге стране, поуздано и ефектно је користио метамитопејски израз, што је резултовало и његовим препознатљивим песничким поступком којим је обликована читава фаза његовог песништва, али и, што је и најважније, неке од његових најуспелијих песама.

6. 3. Апокалипса као међаш хуманистичке (по)етике

Не може се Павловићева усмереност на културолошке и цивилизацијске теме разумети само као тематска основица његовог дела, па чак и кад се истакне његова мотивисаност да у традицији потражи оне вредности које могу усмерити и обликовање модерног духа. Радован Вучковић упозорава да је „најупадљивија особина Павловићевог мишљења разумевање историје и свест о пропадљивости, а тиме и историчности, свих човекових напора и резултата који се успевају очувати тек у малом броју примерака, легенди и митова” (Вучковић 2010: 20). Постављеност у историју човекових искустава подразумева и могућност да она и нестану у неумитном дијахронијском протоку времена. У том се свет који омогућује суспензију протока традицијом истакнутих вредности не разуме као простор у којем је дозвољено досезање целине (идентитета човека, његовог духовног обзора, и, у коначници, цивилизацијског и културног искуства), већ као свет који устројава чиниоце који условљавају первертирање традицијских, и свих других духовних, искустава, као и духовну обесправљеност и идентитетску ослабљеност модерног човека. Ако је основни тон Павловићеве поезије одређен апокалиптичним призвуком, управо је то због тога што се човекова позиција исказује кроз приказ „општег пада човековог разума и етике, као драме једног истрошеног историјског и културно-цивилизацијског циклуса” (Клетников 1990: 739). Није случајно истакнуто да су у Павловићевом делу „од самих почетака [...] уочљиве апокалиптичне визије, које ће се проткивати кроз песнички опус и у каснијим радовима” (Јовић 2005б: 122), те да „мотив Апокалипсе спада у круг сталних мотива Павловићевог песништва” (Симовић 1991: 330).⁴²⁰

Сам Павловић је, у есеју „Песничка имагинација као непосредно искуство”, истакао мотивацију песничког труда пред наслеђеном апокалиптичном претњом:

⁴²⁰ Нису ретка и она одређења која Павловићеву поезију разумеју као одговор на апокалиптичне предосећаје. Михајло Пантић је закључио како Павловић песму „исписује као естетички али и етички гест којим се слуги опасност од краја историје. Док живимо страх тог краја, наше колективно несвесно призива освит праисторије, тренутке ‘екстатичне Целине’ (Елијаде) у чијој хармоничности се човек осећао сигурно и заштићено, остварујући, сваким својим покретом, директну везу са космичким, оностраним и узвишеним” (Пантић 1994: 46–47). *Октаве* се могу унеколико указати и као експликација овог критичког става. Са друге стране, Мирко Магарашевић је разумео Павловићеву апокалиптичку условљеност као једну од темељитих одређења његове модерности: „Павловић је из књиге у књигу одговарао на онај хесеовски захтев: погледати у хаос. То је био први, основни императив модерног у развоју сензибилитета. Тек је успех у том правцу омогућио истраживање функционалности песничког памћења и нова преиспитивања митолошких искустава и архетипских матрица. Најпре у низу песама из *Млека искони* (1962). Дакле томе је претходио онај основни императив модерног који је постављен и разрешен у визији динамике апокалиптично–хаотичног тона који је и одредио најбољи смер модерног у српском песништву” (Магарашевић 1998: 50).

„Смрт је велико искушење имагинације. Смрт појединачна и смрт историјска, свеопшта, државна. као да је сама имагинација та која уништава, као да су њена крила истиветна са крилима апокалиптичних анђела која уништавају све створено, слој по слој. Но истовремено је носилац имагинације тај који покушава, ако не види шта долази после апокалипсе, а оно да његово питање прође баријеру пламена уништења” (Pavlović 1972: 25).⁴²¹

Песник ствара поезију за људе, али и за време „када људи нема и када их више неће бити” (Pavlović 1972: 26), тражећи *реч* која је „изван сваке спектакуларне катастрофе” (Pavlović 1972: 26). Таква реч је постојана у сваком историјском времену, без обзира на степен истрошености духовног хоризонта у одређеном културном контексту у којем је изречена. Поезија је тражена мера надвременске постојаности људског искуства. Са друге стране, искуство модерних времена наговештава једну истрошену парадигму човекове етике и духовности, насупрот којој Павловић исказује поверење у наду, разум и стварање, као и могућност комуникације између временом раздвојених епоха, људи и идеја, при чему се проток искустава омогућен при таквом контакту, указује као могућност обликовања идентитета модерног човека, и његовог духовног обзора. У том смислу, окретање ка традицији, ка њеним разноликим оквирима, попут мита и историје, заправо је излаз из дехуманизоване и апокалиптичне савремености и темељног обездуховљења и идентитетске раслојености самог човека. Разумевањем традицијских искустава омогућен је темељ човекове постојаности у садашњости, а сам импулс кретања ка традицији инициран је апокалиптичним приказом слике света модерних времена. Трагање за искуством традиције, па и искуством мита, вид је одбране пред духовном апокалипсом, могућност да се она одложи, и, у коначној мери (по)етичке жеље, чак и укине. Недвосмислено је прецизно, у том смислу, запажање Славка Гордића, који указује на то да је „константа Павловићевог мишљења [...] уверење да [...] егзистенцијална и духовна ситуација није неизмењива” (Гордић 1983: 73).

Павловићево несумњиво приметно песничко (и искуствено) осећање апокалипсе, које проистиче из биографских и позитивистички усмерених датости, одређено је његовим песничким и интелектуалним сазревањем и формирањем које је текло упоредо са Другим светским ратом, као и њему наслеђујућом идеолошком прерасподелом света који је дрхтао пред претњом нуклеарног рата. Не треба, ни случајно, заборавити ни домаћи идеолошки и политички контекст. *87 песама* и *Стуб сећања* су ипак, у одређеној мери, израз таквих историјских датости, а наслеђујуће Павловићеве збирке песама ће доследно преузимати из овог почетног, по човекову духовност и стабилне идентитетске одреднице угрожавајућег, регистра, и поетички се обликовати у дијалогу са почетним координатама Павловићеве поетике. Може се за Павловића тврдити, и више но за многе његове исписнике, да је био човек двадесетог века, у оном одређењу који му даје Џејмс Бергер – „века тако темељно обележеног а можда чак и дефинисаног апокалиптичким нагонима, страховима, приказима и самим догађајима” (Berger 2013: 28). Павловићев песнички, па и, у мањој мери, биографски лик се унеколико обликује у оној позицији у којој се апокалипса не наслућује као јединствен догађај у повести, већ као поновљиви, и, на концу, већ одиграни догађај, чин који није непознат песничком искуству и који чак и не мора бити предмет уобразиље да би постао предметом песме:

⁴²¹ Већ је у *Роковима поезије* Павловић децидно одредио улогу поезије пред неминовним проласком времена и пропадљивошћу човекових напора и искустава, као и њену особеност да учествује у уређењу света, или барем у одбрани пред хаотичним наметима. У есеју „Кривица поезије”, написаном 1957. године, Павловић примећује како се у поезији налази „тежња и могућност да сачува нешто од свега што пропада, па и ако ништа друго, оно сам тај отпор времену, јесте њен главни потстицај” (Павловић 1958: 36), док у тексту „Сви песници говоре једну реч: човек”, закључује: „Поезија је један вештачки домен, пропланак раскрчен у шуми хаоса” (Павловић 1958: 78).

„Ми знамо како изгледа крај света. Знамо јер смо га видели, а видели смо га јер се одиграо. Сlike нацистичких логора смрти, печуркастих облака и људских прилика спржених на плочницима, и то не само масакра него и геноцида на десетину места, слике урбаних пустих земаља и еколошке девастације – све су то делови нашег културног наслеђа. Апокалипса је наша историја” (Berger 2013: 29).

Апокалиптика се, на равни саме Павловићеве поезије, може разумети основним његовим митом, односно, прихваћеним митским структурним обрасцем, у две истанце. У првом, на промеру песничких збирки анализираних у овој студији, апокалиптични контекст је свеприсутан, и надвладава започете космогонијеске моделе или препознате тежње. У *87 песама* и *Стубу сећања*, сликом света је одређен дехуманизовани простор у којем је човек константно на удару механизма који унижавају његово потрагу за искуствима која би дозволила могућност целовите слике света, и духовну обнову идентитета, као и онима што угрожавају његов егзистенцијални статус. Искуство рата, и разглобљеног света који је уписан у основицу ове две збирке, резултује у апокалиптичним тоновима којима је позиционираност човека одређена дефетистички и тек уз назнаке антрополошке наде. У *Октавама* сусрет човека са природом, кроз могућност заснивања идентитета ослабљеног цивилизацијским наметима и одређеног поново откривеним искуствима у окриљу природе, уједно је и инициран апокалиптичном поставком цивилизације и културе од којих субјект покушава да утекне. Међутим, он је неминовно упућен на недоследност тражених искустава (у пуном спектру) будући да песнички глас ове збирке јесте биће културе, те се не може у потпуности одвојити од цивилизације која урушава како основе хуманитета, тако и најављује смак света, у оквиру човеку наметнуте и условљене духовности. У *Млеку искони* је апокалиптични приказ преузет као структурна и тематска окосница песничке збирке, у тој мери да се приказ сумрака културе и цивилизације античке Грчке управо и посредује уз елементе апокалиптичког структурног модела. Крах културног хоризонта, као и могућност преноса оних духовних исходишта који могу на надићу духовни обзор једне епохе, биће тематска основица и других књига петокњижја. Уз ове генерализоване апокалиптичне тежње, треба поменути и низ до сада тумачених песама у којима је смак света и мотив песме. Тако је на нивоу самим збирки, апокалиптика управо онај структурни митски образац, (а свакако и тематски), који усмерава њихово поетичко обликовање, као и песнички третман предмета, појава, идеја и ликова који их испуњавају.⁴²²

На другом, условно речено етичком, а свакако и идејном, поетичком плану Павловићеве поезије, више пута смо истакли његову потребу да се одупре устројству савременог света које суспендују могућности културне размене, традицијских веза, преноса и опстанка надтемпоралних, дакле, универзалних вредности човековог духа. Пошавши из те

⁴²² Жан Бије је указао на то да се човекова свест може двоструко поставити према апокалиптичним слутњама, или пак доказима који је неумитно најављују, кроз: „или стерилно јадање због одсуства било каквог решења и заузимање самоубилачког става, што не решава ништа; или, опловити тај тешки рт и поћи у трагање парадоксално позитивним аспектима 'мрачног доба'" (Бије 1984: 5). Павловићев песнички рефлекс изазван апокалиптичним темама, било да су оне, као у *87 песама* и *Стубу сећања*, резултат једног темељног процењивања стања света и модерне духовности цивилизације, било да су, као у *Октавама*, резултат темљене подвојености бића између природе и цивилизације, односно, културе, било да су, као у *Млеку искони*, реконструкција смираја једног културног круга, свакако је у оквиру позитивно усмерене акције усмерене бити одржању оног духовног супстрата који се може поставити у основицу човековог идентитета и који може бити активан као брана пред дехуманизујућим механизмима модерног света и друштва. У том Павловићевом, поетичком и етичком, чину, огледа се поступак који је Бије одредио стварањем „фермента буђења који подстиче човека на будност и деловање” (Бије 1984: 5), и којег човекова свест, угрожена апокалиптичним слутњама и сумњама, обликује и изражава при сазнању да „епоха постаје све неподношљивија, док се све више бића одлучује да неповратно изађе из тих граница и крене у потрагу за другачијим” (Бије 1984: 5). У том смислу, при чему треба имати на уму и то како је апокалипса „смак личности колико и смак света” (Радојчић 2017: 90), основе Павловићевог хуманистичког обзора, па и духовних вредности које баштини његова поезија, барем у својој основи, обликују се пред апокалиптичним обзором.

угрожене позиције модерног песника и полихистора који разуме да је човеково искуство угрожено, како заборавом, тако и концепцијом модерног света, а схватајући да су та искуства од одсудне важности за конституисање духовног идентитета човека у сваком, па и у модерним временима, Павловић је, поетички и етички, целим својим песничким опусом усмерен ка избегавању духовне апокалипсе и ка очувању оних искустава и вредности које одређују човеков духовни обзор. Целокупни његов песнички подухват је заправо пројекат потраге за искуством, за очувањем искуства и његовим преобликовањем у песничкој речи, као и за постављањем (ново)изнађених искустава из дијахронијске у надвременску позицију, што може дозволити модерном духу да се огледа у очуваном и изнађеном искуству, и на основу (по)ново препознатих веза, изгради основе идентитета и духовних начела, која ће му омогућити да се носи са дехуманизујућом опкроженошћу света у којем је постављен. Тако се Павловићева песничка авантура одређује једним сржним етичким принципом, који усмерено обликује његову поетику, а апокалиптична претња је у основици мотивације такве поставке односа. Павловић се указује песником који је у потпуности усмерен на потрагу и очување сржних духовних човекових вредности, изнађених у традицији, и спасених од заорава, датих модерном човеку да обликује одбрану сопственог хуманитета. Он је песник чврсто засноване и антрополошки оптимистично обликоване наде у могућност да је човек, при сусрету са традицијом и културом која је део његове идентитетске повести, кадар да појми, препозна, прихвати и обликује вредности духа које надилазе условљености света у којем је неминовно постављен, и које могу трансцендентирати изван духовног хоризонта епохе у којој су, као темељите вредности човековог духа и идентитета, наслућене, препознате и изречене.

6. 4. Место и улога мита у раној Павловићевој поезији

Говорећи о сећању као идентитетској основи човека и хуманитета, које се указује цивилизацијском основном људског друштва и историјског опстанка, Исидора Секулић, коју годину након Павловићевих почетних песничких исказивања, напомиње: „Један наш ваљаст песник има збирку Стуб сећања. Добра је ту суштина и име” (Секулић 1959: 479). Доказујући и на овом примеру свој осетљиви нерв за разумевање суштинских вредности које одређују дело или опус, Исидора Секулић је наслутила да ће се Павловићев песнички пут обликовати у сусрету са искуствима традиције. Самим тим, и Павловићев однос према миту се обликује у оквиру његовог преиспитивања културне баштине и традицијских вредности, и елиотовски схваћеног концепта традиције. Идеја континуитета духовних вредности које трансцендентирају над временом у виду темељитих искустава које одређују човеков идентитет, и његов модерни сентибилитет, основа је Павловићевог односа према свим оквирима културе којима је приступао, свакако, и према миту. Павловић је, крећући се ка митском искуству, обликовао два израза, митопејски, као могућност исказивања рефлексивних и унутрашњих пространстава људског духа, и метамитопејски, као стабилан образац приступа културној баштини, не само миту. Мит се, на тај начин, успоставља као почетна тачка кретања ка изналажењу основице човековог идентитета. Такође, и као структурни оквир који омогућава сазнање да одређене духовне вредности једне историјске епохе, подређене цикличном исходишту неминовног краја, могу бити очуване као основ хуманистичког обзора човека неке друге епохе, и, у крајњој истанци, и као једно од наличја модерности. У том је Павловићева историозофска визија одређена укрштајем митске цикличности и дијахронијске неминовности, при чему се, у сусрету митског и историјског времена, обликује не само разумевање времена, већ, што је од одсудног значаја, и разумевање кретања и очувања искустава кроз епохе.

Такође, усмереност на мит, како песничка, тако и дискурзивна, усмерила је исказивање у близини митске визиуре и других Павловићу изузетно значајних поетичких постулата. Апокалиптична визија дехуманизованог света се, како на мотивском и идејном, тако каткад и на структурном нивоу, обликује у близини митске уобразиље. Синтетичка

замисао, односно идеја целине, како песничке, тако и духовне, која врхуни у идеји могућег склада између наслеђа културе и цивилизације и човековог искуства и духа, такође одређене импулсе преузима из митске основице. Мит учествује и у непрекинутом агону између, са једне стране, цивилизације и културе, и, са друге, природе, односно, архајске поставке људских искустава која су откривена у сусрету са њом. Са митом је најтешње увезано и разумевање (не)могућности досезања тражене трансценденције, као и подузетих путева којима се та потреба може утажити. Митско искуство представља и једну од медијумских путања које воде до сакралности, истакнуте категорије Павловићеве есејистике, која се, у песничком смислу, указује као епифанија, а у метафизичком смислу, као наддуховна категорија. Митски модели усмеравају песничку визуру и ка цивилизацијским, културним и историјским преломима у којима Павловић трага за општошћу човековог испољавања. Митско искуство се уписује у основицу Павловићевог песничког искуства, и, иако, у том смислу, не и централна његова поетичка преокупација, својим семантичким и дијалектичким исходиштима осветљује друге значајне поетичке оквире његовог песничког говора. Због тога се мит може истакнути као изузетно значајан фактор при конституисању Павловићеве песничке и историозофске визуре, и, уједно, његове песничке поетике, будући да не само да учествује у успостављању неколиких оквира његовог песничког израза, већ и при конституисању поетичких и етичких начела, који ће се кроз његово песништво константно, кроз потрагу за културним и традицијским искуственим међашима, изнова (пре)вредновати и потврђивати, и, уједно, бити готово постављени на ниво песничке дијалектике.

Васко Попа и Миодраг Павловић су од стране критике почесто називани диоскурима, делимично због тога што су појавили у исто време и истакли се као поетички предводници послератног песничког модернизма, делимично јер су испрва и делили књижевноисторијску судбину. Већ је Борислав Михајловић 1955. године у тексту „Једна паралела: Васко Попа – Миодраг Павловић”, указао на „њихов дует” (Михајловић 1972: 197), као и на одређене суштинске сличности и разлике између ова два песника. Михизова одређења се, без обзира што су написана понад тек почетним корацама ових песника, уз одређене задршке, или игнорисање генералија, могу одржати и када се сагледају њихови целокупни опуси, што најпре говори о видовитости и умешности овог критичара. Попа и Павловић јесу узети почесто заједно, пре свега на основу појављивања раних педесетих у оквиру сукоба између *модерниста* и *реалиста*. Они су проглашени претходником модернизма, без обзира на све поетичке разлике и сличности, што се усталило и у критичком мишљењу.⁴²³ Зоран Мишић је, у својој *Антологији српске поезије*, већ 1956. године, Васка Попу и Мидрага Павловића посматрао као поетски и поетички пар, чему сведоче две невелике белешке везане за ове песнике (в. Мишић 1956: 322, 334). Јован Деретић, који је своју *Историју српске књижевности* писао са истакнутим синтетичким амбицијама, и са намером да исказује *коначне* судове, назвао их је такође диоскурима (в. Деретић 2007: 1170), што је епитет који су и раније носили, без обзира на веома речита поетичка разграничења, као што је било Михизово. Суштински се тај епитет потврђује њиховом улогом у развоју српске поезије, и њиховом књижевноисторијском позиционирањем, као и синхроним условљености њиховог земног трајања, певања, и постојања на књижевној сцени. У том смислу, обележавање Попе и Павловића овим епитетом је постало и остало једно згодно, генерализујуће, али уједно и релативно прецизно књижевноисторијско одређење.

Међутим, у студији која се бави митским искуством у раној поезији ових песника, као и односом мита и поезије, тај епитет, дошао из античког грчког наслеђа (в. више у: Гревс 1987: 181–182, 214–220), потребно је ипак прокоментарисати, и, у том смислу, један кратки екскурс који би се позабавио овим питањем не мора бити вишак. Ипак, као што се закључи оваквог типа неумитно крећу у правцу генерализације, тако ће и овај синтетички покушај бити такав, будући да стереотипи, па и они књижевноисторијски, дакле, научни, своју заснованост црпе из извесних и потребних поједностављивања, али и условне прецизности, која почесто не подлеже строгом проверавању. У истој мери, они су обликовани и одређеним слободом есејистичког, али не сасвим поузданог научног говора.

Васко Попа је почео да развија митотворну поетику којом самара свакодневицу у оквиру митског искуства, и обратно, у прве две збирке песама, да би се потом посветио епизацији израза и структурним митским моделима. У тим грандиозним митизованим конструкцијама проговорио је о стварању, историји, традицији, егзистенцији, идентитету и трајању, како митском, тако и историјском, и, унеколико завршио са истакнутим митизовањем својих песничких тема и идеја. Попа, усмерен на мит у својим песничким почецима, у у тренутку највеће своје поетичке експанзије, и уз сву слободу овог одређења,

⁴²³ Уп са: „та два песника [су – М. Г:] повезана у историјски пар из приче о почецима српске поезије у другој Југославији. И тако је остало, мада су уопштавања те врсте увек помало и фалсификати, јер не узимају у обзир различитост песника и целину њиховог дела, а помало и нетачна редуковања, јер не узимају у обзир и све друго што се тада дешавало у поезији” (Максимовић 2002: 23). В. и: „Имена Миодрага Павловића и Васка Попе узимају се обично заједно, у комплекту, да би им се приписала превратничка улога у историји српске поезије након Другог светског рата. А ипак, путеви им се касније разилазе: на путу који предузима да би пронашао наду између искиданим стиховима своје прве збирке, Павловић ослушкује Елиота и почиње да говори надличним језиком мита, у коме је помоћу фигуре антислике измерена права удаљеност између садашњости и традиције. Попа, пак, упркос елементима мита у својој поезији, бира други пут” (Владушић 2018: 70). В. и текст Николаја Тимченка у коме је представљен однос између Попине и Павловићеве поезије и у њој обикованог односа према историјским искуствима (Тимченко 1970).

указује се као Полидеук, дивински брат из близаначког пара. Ипак, никада не заборавивши да су мит и митско мишљење важни елементи живота и испољавања савременог човека, Попа се, у каснијим тренуцима његове песничке авантуре, делатније упутио ка садашњици, савремености и свакодневици. Тачније, ка личном, биографском које припада сентименталној прошлости, ка детињим сећањима и искуствима, али и идеолошком и политичком и сагледавању, на концу, језичке, исказне и догађајне садашњости уз повремене просјаје митског искуства. На тај начин се унеколико обликовао и као Кастор, односно, као Полидеук, који је своју дивинску суштину промерио у, најусловније речено, ефемерном. Павловић, са друге стране, у својим почетним исписима је, недвосмислено, Кастор, будући да креће од најчешће немитизоване садашњице, уз тек одређене просјаје који указују на његову митску природу. Међутим, његова се песничка авантура усмерава ка ономе што би се најпре огледало у Полидеуковом лику, и то кроз промеравање традиције и садашњости, преиспитивање, и потврђивање искустава културне баштине, и кроз митотворну цикличну потврду искуства. Павловић се, у својој зрелој, и, према неким мишљењима, најзначајнијој песничкој фази, обликује у окриљу мита. Пронашавши модел преиспитивања и превредновања искустава традиције при сусрету са искуством мита, Павловић га никада није напустио.

Стога Попа и Павловић јесу, уз још једно истицање неопходних генерализујућих спрега и слободе закључивања, књижевни диоскури, огледалски ликови, који се, према миту, као и према активираној симболици близаначког пара, крећу из супротног правца. Попа се од митизовања садашњице и, касније, сложених митских модела кретао ка приказу садашњице, а Павловић обратно. Они су образине Кастора и Полидеука узимали по потреби свог песничког развоја. Попа је почео као унеколико и прикривени Полидеук, да би неусмњиво то постао у низу његових централних песничких збирки, али и да би се ипак повукао као Кастор. Павловић је, објавивши се као Кастор, тежио да буде Полидеук, такав се и остваривши и повукавши. Њихов однос према миту испуњава сличну путању коју су, у односу према дивинским начелима и сопственој смртности, прешли и антички диоскури. Стога диоскурско повезивање ових песника има много више смисла од згодно употребљене књижевноисторијске, готово колоквијалне, одреднице. Њихово кретање у оквиру мита није било истоветно, али је резултовало блиским исходиштем – тражењем оних оквира хуманизма који савременом човеку – кога одређују стегнути и демонтирајући оквири садашњости, исконска одређујућа веза са прошлошћу, и зев ка будућности – нуде оквири постојања који изузимају понижење, обезличјење или смрт, а подразумевају достојанство, интегритет и животворну наду. Та хуманост је потврђена и њиховим посезањем ка миту, и због те хуманости, бар колико и због артистичке врлине и естетске постојаности њиховог песничког дела, Попа и Павловић, самоволне образине Полидеука и Кастора, јесу класици великог српског поетског двадесетог века.

Дакле, Попина митотворна поетика, превасходно остварена у језику и изградњи оквирне представе песничког универзума, па потом и у песничкој митопеји, квалификује га за Полидеука у младости и зрелости његове песничке каријере, а његово окретање ка свакодневном и полако одступање од мита указује да је ипак песнички умро као Кастор, понекад се ипак сетивши својих младалачких *полуксовских* дана. Обрнуто ће се десити Павловићу: кренувши од коментарисања света и његових кумира који маргинализују човека, огласивши се као атеистички Кастор, врло брзо ће (уз нешто слободе би се могло рећи – уз близину свог сабрата Полидеука) окренути се миту, и његовим представљачким могућностима, уз које ће изградити своју историозофску визуру, од које неће одустати до смрти. Попа ће се, условно речено, у окриљу мита, усмерити ка интегративном фактору космогоније, а Павловић апокалиптике. Имајући на уму митску путању којом су се у античком предању кретали оригинални диоскури, као и поетички развој поезије српских песничких диоскура, можемо указати на то да су Попа и Павловић прешли слично усмерен пут у окриљу мита, само у супротном правцу, а да су дуго времена у блиској тачки (поетички) друговали. Попа – Полидеук ће своје најистакнутије стихове написати као такав,

да би се ослободио те судбинске оптике и задовољио фигуром Попе – Кастора. Никада неће нестати Полидеуков лик из његовог писма, нити ће сâм мит нестати, али ће Попа ипак умети да се од њега отргне. Павловић – Кастор ће се брзо претворити у Павловића – Полидеука, и упињаће се до краја свог живота то да буде, али ће се увек назирати Касторова сенка од које је кренуо.

Ово нису вредносна одређења. Она су аналогички обликована имајући у виду путању и позицију коју су Попини и Павловићеви назови-имењаци заузели у миту. Песници су прешли не исти, али близак пут, само у супротним правцима, и при том делимично исписали историју српске поезије друге половине двадесетог века, и прве двадесет и првог, и стабилно усмерили њен развој. Стога, Попу и Павловића можемо са пуним правом назвати диоскурима, али не само због њиховог синхроничног трајања које се поклопило и превратничке улоге у конституисању одређених промена у развоју српске поезије, односно, због њихове заједничке и истородне улоге у раним хипостазама и трудovima модернизма. Одређење диоскури заслужују због, што се открива у усмерењу на дијалектичке одреднице мита, директне унутарње сличности развоја поетике и опуса, које исписују супротне кругове, али свака се из своје изабране оптике упућује ка одбрани човековог идентитета и духовне основице, и то свака уз залеђе митског искуства. На тај начин, и Попино и Павловићево окретање ка миту резултује чврстом поетичком и етичком платформом, и несаломивим хуманистичким обзором, чиме се потврђује оно што је Михиз већ 1955. године, пратећи прва песничка исказивања младих близаначких прилика, разумео – „реч је о песницима” (Михајловић 1971: 200).

СТЕВАН РАИЧКОВИЋ
(1950–1963)

1. Послератни модернисти на размеђи *иновације* и *инвенције*

На основу анализа раних песничких збирки Васка Попе и Миодрага Павловића закључили смо да је митско искуство суделовало као значајни традицијски и поетички фактор при обликовању њихове поезије и, следствено, послератног песничког модернизма. Рани поетски радови неколицине других модернистичких песника, а према широко прихваћеном одређењу Александра Јовановића, неосимболиста (в. више у: Јовановић 1994: 9–43), попут Бранка Миљковића, Јована Христића, (кога Јовановић није означио неосимболистом), Борислава Радовића и, у мањој мери, Ивана В. Лалића, такође би пружили доказе изнетој тврдњи. Поезија поменутих песника представља значајан допринос не само развоју поетике послератне модернистичке поезије, већ и упућује на другачије приступе митском искуству, те би анализа њихових песничких дела из шесте деценије прошлог века додатно учврстила тезу о значају митског искуства за конституисање модернистичке поетике и поезије. Са друге стране, упоредо са поменутих и њима сродним песницима, појављују се и они који су своју поетику обликовали унеколико и ван модернистичке обнове српске поезије или тик уз њу. Ослањајући се на традиционалне песничке облике, узор, метар, израз, сликовност и тематику, својом песничком снагом, у истом временском тренутку у којем је подузета популаризација модернистичког проседеа, објавили су се јавности и песници попут Стевана Раичковића и Бранка В. Радичевића. Остајући почесто на страни многих идеолошких и поетичких расправа актуелних те декаде, поменути песници су дали свој допринос ревитализацији модерног српског песништва, и њихово се учешће у том процесу не сме пренебрегнути. Њихово песничко исказивање се, ако парафразирамо један закључак Драгана Хамовића управо поводом Раичковићеве позиције у односу на модернистички израз, обликује мање у простору *иновације*, а више у окриљу *песничке инвенције* (в. Хамовић 2001: 58), што нас води ка потреби да и у њиховом раном поетском стваралаштву, концентрисаном у шестој декади прошлог века, потражимо одјеке митског искуства.

2. Отклон од митског искуства у раној поезији Стевана Раичковића

Готово ниједан књижевни критичар или историчар није тумачио поезију Стевана Раичковића (1928–2004) кроз оптику која примећује рекреирање митског искуства у поетском тексту. Увелико и са правом, јер овај лирски глас никада и није отворено кокетирао са митопејским песничким изразом. Изузетак је анализа Душице Потих у раду „Митолошки елементи у стваралаштву Стевана Раичковића” (идеје из овог рада су даље развијене у: Потих 2018), у којем ауторка указује како се Раичковићев однос према књижевном наслеђу, па и миту, обликује у оквиру „односа аналогije и односа трансформације” (Потих 2014: 175). У делатном смислу, према овим одређењима, Раичковић „преузима формалне или семантичке одлике митолошког елемента” (Потих 2014: 175), које, кроз поступак песничке инвенције, мења у складу са сопственим поетичким постулатима. На тај начин, према Душици Потих, Раичковић је, рецимо, у познатој песми „Нити”, преузео митски мотив нити судбине којима рукују суђаје, те да та песма представља „одјек митова о предодређености судбине, оличен суђајама” (Потих 2014: 175). Сличној анализи ауторка је подвргла низ мотива изнађених диљем Раичковићевог лирског опуса, који имају уписан митолошки подтекст, попут клупка, парки, дуба/храста, сунца, хада/доњег света, врта, лавиринта и других. Потих закључује да митолошки мотиви у Раичковићевој поезији нису систематски распоређени, али да се појављују у низу песама, те да се њихова функционалност протеже „од мотива до карактеризације лика и мотивације радње, од хуморних и иронијских стратегија до алузија које припадају општем фонду цивилизацијских знања” (Потих 2014: 184). Самим тим, *митолошки* мотиви, како их ауторка назива, најчешће се појављују као елементи песничке слике, и на тај начин доприносе „сликовитости пишневог израза, с њом и уверљивости модела света, те формалној разноврсности његовог поступка” (Потих 2014: 184), а својом симболиком „моделују смисао усложњавајући мисаону димензију поетског текста и нијансирајући значења” (Потих 2014: 184).

Ова анализа је у истој мери прецизна, колико је и непрецизна. Истина је да Раичковић, што није могао избећи ни он, ни било који други песник, користи низ мотива који морају имати свој традицијски семантички подтекст, па и митски. Међутим, не може се, на основу тога, тврдити да су такви мотиви у Раичковићевој поезији директно *митолошки*, без обзира што део свог семантичког регистра црпе и из мита. Умберто Еко је на једном месту у тексту „Постиле уз *Име руже*” указао на то да семантичка прегнантност традиционалних мотива условљава њихову семантичку отвореност, па и испражњеност од учитаних значења (в. Еко 2004: 452). Сваки традиционални мотив, од којих већина, ако не и сви, има митска значења, не мора се обликовати, у одређеном тексту, у окриљу неке традиционалне похрањене семантике, али, исто тако, чак и ако то није била ауторова намера, може упутити на сваку од њих. У том смислу, *нити* из истоимене песме, свакако се могу довести у везу са суђајама, и митским (античким грчким) разумевањем смртности и пролазности, на основу митског семантичког потенцијала насловљеног мотива. Али и не морају, будући да песник, осим што их је искористио као мотив, ни у једној речи те песме није начинио било какву алузију на (антички или било који други) мит. Не морају сваке нити бити оне које преду суђаје. У истом смислу, није свако сунце митско сунце или божанство, ни сваки врт први врт – иако ови мотиви у свом семантичком распону непорециво чувају и та сећања. Самим тим, изведена анализа мотива са митским значењским потенцијалом се може употребити за сваког песника и уопште сваки мотив који у својој семантичкој сфери чува и митом фундирана значења. То не чини сам мотив митским, нити ту песму, или поезију ослоњеном на митско искуство као традицијски оквир, што и сама ауторка осећа, будући да указује на то да Раичковић често изневерава митски потенцијал одређеног мотива, крећући се путем демитологизације, одбацивања или уопште непомињања митских алузија, те да се, поред поменуте могућности отварања и митолошке семантике у одређеном мотиву или слици, Раичковић концентрише најпре на „минус поступак” (Потих 2014: 185), односно, на свесно удаљавање од митске семантике коју одређен мотив, слика или лик могу имати. Мишљења смо да то Раичковић у

великој већини случајева уопште не чини, будући да доследно не реферише ни на митске структуре ни на архетипске вредности, те уопште ни не мора да се, на нивоу песничке стратегије, удаљава од учитаних митских значења мотива, будући да их, у највећем броју случајева, уопште ни не активира. Раичковић мотиве који могу имати одређено традицијско или митско значење (што су, заправо, сви традиционални лирски мотиви, који су, у његовој поезији, можда и више него код других српских великих песника, необично често појављују), користи најчешће као мотиве очишћене од митских семантичких вредности, као елементе света у којем се лирски субјект обрео, тражећи оквире свог бића у сусрету са тим појмовима. Традиционална, између осталог, и митска значења тих мотива вештом тумачу свакако могу отворити пут до жељених аналитичких поставки, међутим, мишљења смо да је инсистирање на децидној митској фундираности читавог низа мотива Раичковићеве поезије ипак предстаља пример неусаглашености изабране херменеутике са одликама лирских текстова на које се примењује. Најраније Раичковићеве песничке збирке, пре свега, не обликују се уз митопоетску имагинацију, међутим, могу пружити понеки доказ који указује на то на песнику ипак нису биле сасвим непознате могућности митопоетског обликовања песничке слике и саме песме, те да је, у ретким случајевима, управо на њих и рачунао, обликујући своје ране лирске записе.

Прва Раичковићева збирка лирике, чији је значај и сам песник прецизно одредио, ставивши је у фусноту поговора ауторског издања његових сабраних дела (в. више у: Раичковић 1998), *Детињства* (1950), ипак симптоматично указује на неке централне теме и поступке Раичковићевог песничког писма. Рани Раичковић је песник природе и лирске интроспекције.⁴²⁴ Међутим, у *Детињствима*, писаним под крај пете деценије прошлог века, видљив је одјек друштвених и политичких проблема тог времена. Свакако, Раичковић се не може уписати у генерацију „пругаша” и „кубикаша”, нити у оквире, како ју је у аутобиографским записима који ће касније ући у *Један могући живот*, назвао, поезије „активистичког односа и колективне свести” (Раичковић 1990: 88). Не може се, па ни у својим почетним песничким исказима, разумети као песник сентименталистичке *јесењинитине*.⁴²⁵ Његове најраније песме, иако сведене у тематском смислу, и без „паролашке” реторике, представљају одјек времена у којима су писане, односно, ратну и поратну лирику, смештену у сеоски амбијент, у којем се тражена и жељена присна повезаност човека и природе суспендује ратом који уноси несклад у тај потенцијални хармонични однос. Упркос таквој тематској поставци односа, Раичковићева прва лирска збирка ипак тек „маргинално дотиче новосковане симболе и мотиве прохујале борбе и страдања” (Хамовић 2009: 32). Са друге стране, када се у страну постави искуство човека након рата, централном темом се указује управо прожимање природе и човека, што ће бити тематска и идејна основица и неколико наредних Раичковићевих песничких збирки.⁴²⁶

⁴²⁴ Овај значајни однос по конституисање Раичковићеве поетике готово ниједан критичар његове поезије није пропустио да истакне. Новица Петковић је чак указао на то како је „Основна релација на којој почива Раичковићева лирика [...]: човек – природа” (Petković 1972: 180).

⁴²⁵ Уп. са: „Раичковић никако није оно за шта га многи сматрају, погрешно га укључујући [...] у ред песника 'нежног штимунга'. [...] он нам говори о страшној присутности која се мора издржати помало насмејаних и помало тужних али зрелих мисли и осећања” (Danojlić 1955: 14).

⁴²⁶ Поуздани тумач Раичковићеве лирике, Драган Хамовић, указује на то да је природа изузетно значајан, ако не и најважнији идејни и мотивски катализатор Раичковићевог покушаја да одговори на егзистенцијалне и поетичке теме: „То је приближавање елементарном потекло из егзистенцијалних, подрку с поетичким разлозима, у настојању да се оствари непосредна и непосредована комуникација са сопственим, несабраним или незацељеним бићем – и да тиме песник утемељи и оснажи саму реч, за чијом изворном снагом упорно трага” (Хамовић 2011: 44). Сам песник је, у једном интервјуу датом Николи Дреновцу, потврдио да се певајући о природи приближавао значајнијим и, по његову поетику, одсуднијим питањима: „Мислим да је природа у мојим песмама само материјални оквир за оне суштине које сам намеравао да изразим. Моја љубав према природи је успутна љубав на путу ка поезији” (Раичковић 1964: 427). Лирски третман природе у Раичковићевим песмама је анализирао готово сваки тумач који се дотакао његових песама, при чему је можда и најпоузданије тумачење Николе Кољевића, у есеју „Зрно на општем гумну и влат са коре” (в. више у: Кољевић 1978: 295–349).

Сасвим су ретки сигнали који упућују на присуство митског искуства. Рани Раичковић је, на неколико усамљених места, метафорику своје песме усмерио ка архетипској сликовности и садржајима који дотичу и митску имагинацију. У песми „Пут”, која отвара *Детињства*, унутрашњи доживљај лирског субјекта окруженог ратним невољама, обликован је архетипском симболиком: „Бол је у мени гранао дива / вишег од свих јабланова” (Раичковић 1950: 7). Песма „Јутро”, у којој је осећај глади унеколико и потиснут бескрајом који сугерише небески простор, почиње стиховима: „Јутро је јагње бело што пасе на небу ливаде” (Раичковић 1950: 16). Поменути песничка места остављају могућност читавања архетипске симболике, и она су, не сасвим случајно, поредбеног и описног типа. Нису подробније развијена и у служби су дочаравања осећања лирског субјекта и унутрашње тензије коју ратно време диктира. Овакви примери су сасвим ретки, и од њих, након ових првих покушаја, Раичковић у великој мери одустаје, као и од сличне метафорике.

Са друге стране, у *Детињствима* је приметна тематика која ће постати готово и синонимна за Раичковићеву лирику писану шесте деценије прошлога века. Већ поменути однос између човека и природе занимљив је, са становишта анализе подузете у овој студији, јер се каткад готово заснива на поступцима који су раном Попи и, посебно, Павловићу управо омогућили почетни приступ митском искуству. Раичковићев човек је постављен уједно у природу и пред њу – његове се одлике и особине обликују у сусрету са њом, у жељеном прожимању и каткад немогућношћу заснивања смисленог споја. Раичковић је, у овој фази у којој се природа указује једним од изабраних „присних апсолута” (Делић 2010а: 9), често користио персонификацију не би ли омогућио ретке антропоморфне измене при фигуралности појава које припадају природи, или, чешће, не би ли условио одређена прожимања између човека и природе. Рецимо, у песми „Вечери”, насловни мотив активно учествује у унутрашњем и спољашњем лирском обликовању човека:

„Вечери као сенке падну на наша лица
и пуно нам немира
под мрким крилом донесу.

Кад се појаве, оне су мокре од нашег зноја
и пре но што са нама легну
грозницом кревет протресу.

[...]” (Раичковић 1950: 23).

Слично се са насловљеним мотивом дешава и у песми „Траве” – „Трава шуми родну тугу / и шумори за чобанку, / трава пева бору другу / тиху песму успаванку” (Раичковић 1950: 35). При раним Раичковићевим песничким сликама овог типа, могуће је говорити персонификованим представама које упућују на разнородне изоморфизме (тачније о наговештају таквих по предметност и појавност света обликотворних поступака), који иницирају и усмеравају прожимање човека и природе, и сагледавање новооткривених односа у концепцији света, каквим овакав поступак резултује каткад, измењен свакако према индивидуалним поетским потребама, у поезији Попе и, чешће, Павловића. Персонификацију природе као поступак, из збирке у збирку, Раичковић или ређе употребљава, или функционално користи у оквиру паралелизама човек/природа и песма/природа, при каткад и огледалском прожимању поменутих парова. Према Бранку Миљковићу превазилажење ограничења које персонификација условљава, тачније, дисциплинованија употреба персонификованих елемената природе, јесте један од значајнијих доказа да је Раичковић успео да (нео)романтичарске елементе свог раног певања, експлицитне управо у његовом односу према природи, савлада и обликује у оквиру аутопоетичких исказа, унеколико у овој фази и блиских (нео)симболистичким поетичким тежњама (в. Миљковић 1972: 115). Бранку

Миљковићу је, свакако, Раичковићев контролни поступак према којем природа постаје обележје песме и поезије, али и *тишине*, морао бити близак и поетички привлачан.

Међутим, постојана је директна поетичка, па чак и дијалектичка разлика између употребе персонификације у Раичковићевим раним стиховима и, са друге стране, Попиним и Павловићевим. Раичковићевим песничким сликама које би могле, сасвим опрезно, да се одреде изоморфним, недостаје сигнал митског искуства. У Раичковићевој поезији, измене структуре природе и човека су потпуно у служби дескрипције његових унутрашњих осећаја, док је концепција самог света и човека у њему остала на „реалистичком” нивоу приказа. Самим тим, ни не долази до структурних и обликотворних измена, осим на нивоу песничке слике. Прожимања човека и природе су само елемент његове лирске интроспекције, и његовог духовног путовања ка егзистенцијалним, поетичким, и, понајчешће, емотивним искуствима. Самим тим, ван дескриптивне улоге катализатора унутрашњих процеса, потенцијалне изоморфне слике остају на равни персонификованих или антропоморфизованих садржаја у оквиру песничке слике која рачуна на реалистичку концепцију и рецепцију, и, на крају, слику света. Самим тим, никада не долази до очуђења у оној мери у којој се сугерише дефрагментација света и/или човека на антропоморфизоване моделе у циљу да се, у оквиру умањене космогоничке и светотворне позиције, представе односи дела и целине и новоизнађене и новопронађене појаве, предмети и њихови квалитети.

Раичковић, свакако, на себи својствен песнички начин креће се ка уочавању и представљању новооткривених односа у оквиру слике света у коју поставља егзистенцијалну и осећајну драму модерног субјекта, при чему је релација између човека и природе катализатор његових унутрашњих процеса. Раичковић се зауставља, вођен потребом своје песничке имагинације, на персонификованим спојевима у циљу да укаже на динамичку искуствену и емотивну измену у лирском субјекту у сусрету са природом, па и да приказ саме природе усмери и динамизује кроз представљање немира лирског субјекта. Његова рана поезија је концентрисана ка изналажењу позитивне емоције која може човеку омогућити да буде управо то, човек, и да разуме нешто од себе у сусрету са природом (и, каткад, искуством рата). Управо то је модел који ће, у развоју свог најранијег опсесивног тематског односа (човек–природа), Раичковић додатно развити у следећих неколико песничких збирки, и, управо по тој тематици, и рафинираном лирском језику, постати песнички препознатљив. Такође, то је и песничка стратегија којом се фундира хуманистички обзор Раичковићеве ране поезије.⁴²⁷

У *Детињствима*, на самом почетку свог песничког пута, Раичковић сликама природе прилази сасвим спонтано. Оне су најчешће утишане, део лирског декора, постављене на почетак песме или песничке слике, са дескриптивном улогом која најављује тон самих стихова. Међутим, већ са следећом песничком збирком, *Песмом тишине* (1952), директно мотивско увезивање човека и природе ће не само постати смелије и учесталије, већ готово и основа песничког поступка. Заправо, готово половина песама из *Песме тишине* тематизује усклађивање природе и мисаоних, емотивних и стваралачких импулса лирских актера, уз понеки болни тон изазван сазнањем да је прожимање неуспело, или израз задовољства када човеков сусрет са природом доведе до испуњења, па и сазнања. Назнаке персонификованих представа у окриљу природе се проређују, док је предност дата директном човековом сучељавању са природом, односно, лирској интроспекцији потакнутој искуством које природа открива или активира у човековом осећању и мисли. Као пример може послужити

⁴²⁷ У једном каснијем тексту, преговору *Сувишне песме* (1991), књиге у којој се песник посветио историјским и биографским трауматичним искуствима, Раичковић ће у загради донети и једно унеколико и аутобиографско и аутопоетичко признање: „Није се овај песник, тек тако, случајно, када се први пут огласио јавно – негде око 1950. године – појавио баш са стиховима о *травмама* и *тишини*. Он је покушао, па донекле и успео, да неке мутне слике из своје подсвести покопа још дубље, негде на периферију своје личности, која се у то време све више и бесповратније омамљивала поезијом. Природа, у чијем је средишту био он сам, постала је не само оквир за његову лирику, него, мало по мало, нека врста и мисаоно-емотивне катарзе којом је све више овај песник био детерминисан и као човек” (Раичковић 1997: 27).

„Самоћа”, једна од најкраћих песама у овој збирци, која открива и често нестишан сентиментални тон присутан у многим раним Раичковићевим песама:

„Сам и место сенке, мој корак по тишини.
Ако си будна, мати, кад ноћ је тиха, најтиша:
потражи моје очи у звезданој прашини
и неспокојан говор, сломљен, у гнезду лишћа” (Раичковић 1952: 37).

Кроз емотивно, егзистенцијално и поетичко прожимање са ритмовима природе лирски субјект ових песама као да у покретима природе и ознакама њене дуговечности тражи темељитије ознаке према којима може одредити сопствено постојање и назнаке својих, пре свега емотивних, одређења. У том се природа указује оним што омогућава човеку да процени, у крајњој мери, сопствену онтолошку утемељеност.⁴²⁸ Раичковићеве следеће збирке песама, *Балада о предвечерју* (1955), *Касно лето* (1958) и *Тиса* (1961) донеће низ песама у којима се овај опсесивни тематски однос између човека и природе развија и надограђује, укључујући у своје основне тачке, поред егзистенцијалних, емотивних и онтолошких препознавања, и аутопоетичке моменте. Тек при недвосмисленијем увезивању мотива природе и песме, Раичковић ће остварити најснажније поетичке и естетске пробоје који ће, такође, постати препознатљива одлика његове (ране) лирике.

Кроз све ове песничке разраде односа природе и човека, у распону „од немоћног бекства у природу до покушаја да се успостави равнотежа између њених ритмова и једне људске драме” (Petković 1972: 180), митопоетска симболика и имагинација се не активирају. Чак и када се у односу човека и природе наслућује призивање аркадијског склада, ни тада се не активирају очекивани елементи митског сећања које традицијски одређује аркадијске, буколичке и идиличне представе, које су често наслућене у раним Раичковићевим стиховима. Мит једноставно није значајна поетичка одредница раног Раичковићевог певања, заправо, није то готово ни у најмањој мери.

Међутим, песма „Река”, из *Тисе*, можда упућује на пажљивије проматрање изнесеног закључка. У овој песми, у којој је изложен ток мисли лирског субјекта суоченог са ритмом кретања речне воде и временских прилика, као и са унутрашњим осећајним потресима, забележено је значајно аутопоетичко признање, и самоодређење:

„Доста је било песама у којима сам звао далеку
Слику коју не видесмо, ни ја, нит ико кроз памтивеке” (Раичковић 1961: 13).

Одређење типа песничке слике о којој се песнички субјект на овом месту изјашњава остаља простора за једну једноставну, али ефектну типологију – песник се унеколико и одриче једног свог пређашњег дела стваралаштва, и оних песничких слика које немају своје покриће у искуству како (овог) лирског субјекта, тако, претпостављено, ни (свих) других замисливих субјеката. Таква песничка слика има своје утемељење не у искуству него у имагинацији, те се, уз опрез закључивања, ови Раичковићеве стихови могу разумети као одбацивање оне сликовности која је, ван искуства, постојана у имагинацији. А таква постојаност је симптоматична, између осталих типова сликовности, и за митску, и за, у највећој мери, архетипску сликовитост, која, упркос томе што можда и не подразумева директно искуство субјекта, подразумева похрањеност у његовој имагинацији. У том смислу, иако се рана Раичковићева поезија не обликује уз митску имагинацију, могуће је да је признаје, и препознаје њену постојаност, те да се његова рана лирика, посебно оне песме које

⁴²⁸ Унеколико се ове поетичке одреднице могу разумети и као далеки рефлекси суматраизма – будући да човек ране Раичковићеве поезије у невидљивим, а одсудним везама према којима су уређена кретања у пророди проналази законитости која уређују и његово емотивно, егзистенцијално и стваралачко било (в. више у: Петров 2011а: 255–257). Свакако, благи иронијски отклон који Раичковић у песамама које тематизују поменуте везе активира, може се разумети као отклон од суматраистичке поетике.

човека суочавају са природом (што је, на основу Попине и Павловићеве поезије, постојан модел призивања митопејске симболике и слике), настала уз подразумевање могућности коју пружа митска слика, и аутопоетичку одлуку да се таква имагинација не активира. Са друге стране, овом песмом је призван препознатљиви Раичковићев песнички модел: обликовање конкретне, у искуству потврђене, песничке слике и осећања изазваног њом, и упућивање ка симболичкој вредности те слике које може крити искуствено откриће или епифанију. Овакав модел ће бити сасвим поетички чврсто успостављен у раној Раичковићевој лирици, па и у *Каменој успаванци* (1963), и у каснијим Раичковићевим песничким збиркама, и остаће доминантан готово све до његових завршних песничких исписа, забележених пред крај живота.

Дакле, Раичковићева рана лирика, све до *Камене успаванке* и избора песама објављених у СКЗ-у 1963. године, који је представљао прву значајнију ауторску интервенцију над дотадашњим објављеним текстовима, не ослања се на митску ни архетипску имагинацију (осим изнимно ретко, на самим песничким почецима), не користи се митским симболима и мотивима (ако се не рачунају они мотиви који имају и похрањену митску семантику, па се и тај слој значења може активирати), као ни митопејским изразом. Мит није једно од поетичких упоришта Стевана Раичковића, што осим ране, потврђује и његова зрела и касна поезија. Самим тим, не само да се Раичковићева поезија не улива у ток модернистичке ревитализације искуства мита које су започели и остварили Васко Попа и Миодраг Павловић, праћени неосимболистичким песницима, него и уопште не учествује у том подузетом традицијско-поетичком напору. Модерност Раичковићеве поезије се огледа у фином и стрпљивом преобликовању традиционалнијих типова лирског говора, попут романтичарског или оног који је одликовао песнике модерне, и може се прецизније детектовати кроз иновације у простору стиха, форме, песничких облика, лексике, песничке слике, стилских средстава и других елемената лирске песме. Потреба његове песничке музе га није усмерила у истом или блиском интензитету, па ни са истим аутопоетичким намерама, као и Попу и Павловића ка модернистичком и поставангардном преобликовању и превредновању читавог низа песничких и традицијских оквира, па ни митског искуства. Ипак, Раичковићев стрпљив рад у језику, наоко сасвим ван целокупног модернистичког преврата, ипак је изнедрио песничку обнову традиционалнијих песничких говора, који су, у његовој обради, која није била лишена ревалоризације и преобликовања читавог низа елемената лирског говора, постали достатни да искажу универзалне вредности које одређују позицију модерног субјекта његовог доба. Уопште гледав, Раичковић је у својој раној лирици показао „засебност у односу на поетичке трендове, као и склоност да из књижевних токова што доносе промену и новину преузме и прихвати одређене поетичке компоненте које ће допринети даљем профилисању песникове индивидуалности” (Хамовић 2009: 32). У том смислу је могуће пратити и његово поетичко прожимање са, али и стваралачки отклон од лирике „меког и нежног штимунга”, соцреалистичког проседеа, суматраистичког манира, наслеђених романтичарских импулса, модернистичких и неосимболистичких иновација, и готово свих књижевно-идеолошких колективистичких задатака – дакле, од готово свих водећих или бар истакнутих поетичких елемената актуелних у педесетим годинама прошлог века (в. више у: Хамовић 2009: 33–37). Чак је и Зоран Мишић, представник и гласноговорник модернистичке струје, који је показивао и одређен анимозитет према Раичковићевој поезији (в. више Хамовић у: 2011: 22–26), са резервом ипак признао, и то 1955. године, у белешци која прати Раичковићеве песме у *Антологији српске поезије*, да Раичковић учествује у обнови модерног песништва: „Израстао на пренасељеним просторима послератне лирике ’меког и нежног штимунга’, Стеван Раичковић је, захваљујући много више своме осетљивом поетском инстинкту него интелектуалној жеђи и радозналости, успео да свој сањиви, етерични и безазлни свет птица, камења и трава подигне до нужног степена објективизације,

па и до симбола, наслутивши неке од основних дилема савремене поетске мисли” (Мишић 1983: 268).⁴²⁹

Напоменули смо да постоји читав низ Раичковићевих песничких мотива и песничких слика чија у традицији похрањена семантика може открити и наличје митских представа, попут песме „Нити” која, преко насловног мотива, упућује на античке мојре (или словенске суђаје), дакле, на (античко) митско разумевање смрти. Међутим, овај и сличне мотиве Раичковић не доводи у везу са митским подтекстом, не алудира на одређену структурну матрицу или архетипско значење, већ једноставно користи мотив који се, преко свог традицијског семантичког потенцијала, може довести у везу и са митом. У крајњем случају, коришћење оваквих мотива бисмо могли назвати заметком митске слике, међутим Раичковић не чини оно што би такву слику довело у поуздано окриље митског искуства, реферисањем на одређену структурну постојаност или архетипску сликовност. На тај начин ни поменуте „Нити”, осим учитаних и потенцијално активираних вредности, не остварују се семантички у окриљу тек назначене митске симболике. Штавише, ако се дозволи могућност да аутопоетички исказ из песме „Река” може реферистати и на митску имагинацију, о односу према миту у Раичковићевом раном опусу је прецизније говорити искључиво у оквирима демитологизације.

Међутим, понеки изузетак се у раном Раичковићевом опусу заиста може пронаћи. Реч је о чувеној песми „Камена успаванка”, једној од најуспелијих Раичковићевих песама, свакако најпознатијој, написаној вероватно 1951. године, и објављеној први пут у часопису *Сведочанства*, 1952. године, и затим у многим приликама те деценије, и у значајним публикацијама, прештампаваној, рецимо на последњој страни првог броја новосадског часописа *Поља* (1955). Наличје мита се у овом алем-камену српске лирике може указати пре свега кроз препознавање апокалиптичних мотива који су засновани на структурном митском обрасцу смака света. Песник призива разнородне појаве и предмете и налаже, гласовитом лозинком *Успавајте се*, апокалиптичко окамењење целокупне постојаности света. Свакако, „Камена успаванка” је једна од оних песама која својом језичком иновативношћу, мотивском језгровитошћу, и унеколико и семантичком набијеношћу охрабрује могућност разноликих херменеутичких приступа и тумачења. Са становишта анализе која препознаје структурне одреднице мита, „Камена успаванка” се заиста може одредити као апокалиптична песма, односно песма која је развијена на основу апокалиптичне имагинације и препознатљиве поставке односа. Тиме, наравно, није умногоме откривено значење „Камене успаванке”, тек је проширено ка једном традицијском семантичком регистру. Међутим, у оквиру такве анализе није тешко препознати елементе једног поузданог структурног митског образаца.⁴³⁰ Заустављање целокупне појавности света, утонуће у сан и петрификацију не би ли се одиграо један одсудни чин – изговарање имена – свакако да не мора да алудира на онај апокалиптички сценарио који подразумева окончање једног света или универзума. Међутим, већ у самој заповести лирског субјекта, који објављује потребу да се читав свет заустави у кретању и постојању, наговештава се нешто од силине пророчног гласа. У песми није откривено да ли се свет и повинује овој лирској заповести, али песничка слика која подразумевану успавану или петрификовану, у постојању заустављену појавност света, апокалиптичка је пре свега зато што оставља могућност да се изговарање имена – чин због којег је и цели свет заустављен – разуме као последњи чин који ће у таквом свету бити и подузет. Може се у том изговору имена, односне речи, замислити, и учитати, поред

⁴²⁹ О рецепцији ране Раичковићеве поезије, све до збирке *Камена успаванка*, у антологијама, поменутих и у овој студији, попут Палавестрине, Мишићеве, Павловићеве и Комненићеве, в. више у: Поттић 2005: 13–20, односно, у критици, периодици и есејистици, в. више у: Поттић 2005: 82–110. О поменутом Раичковићевом односу према природи, постављеном између (нео)романтичарских и модернистичких поетичких потреба, в. више у: Владушић 2018: 28–39.

⁴³⁰ Владан Бајчета, при анализи „Камене успаванке”, уочава одређене апокалиптичке мотиве, упућујући, на једном месту, на то да ова песма унеколико подсећа на *инверзну Књигу постању* (в. Бајчета 2014: 501).

апокалиптичког, чак и космогонијски напор, могућност да једно име буде гарант или настанка новог света, или могућности да се стари обнови у светлости ритуалне снаге подузетог чина и митске еманације креације коју реч почесто и поседује у космогонијским митовима. Међутим, такви херменеутички закључци би били превише слободни, јер су и примећени апокалиптички елементи тек један могући, али не децидни механизам према којем се повинују мотиви ове песме. Дакле, и овај угао анализе, који подразумева читаност апокалиптичке митске структуре, ипак не може да осветли централно херменеутичко проблемско место ове песме – чије је *ово име* које последња птица треба да *изговори тихо* лирском субјекту (песнику?), пре него што се и она, последња, окамени.

Већ смо указали на то да Стеван Раичковић није учествовао у оном току модернистичке поетске обнове која је рекреирала елементе митског искуства. Овај песник је, пре свега, учествовао у обнови традиционалног типа лирског певања, и у формалном, и у тематском оквиру, и није се експлицитно прихватио авангардно наслеђе, као ни елиотовску и теоријску и песничку жудњу за традицијским преиспитивањима. Због тога је потребно приложити оправдање избора Раичковићеве поезије у студију која се директно бави оним поетичким елементима који се не могу детектовати у његовој поезији. Наша намера је увек била синтетичка – да се представе сви вредни аутори који су се објавили у шестој декади прошлог века и учествовали у послератној обнови српске поезије. Васко Попа, Миодраг Павловић, Стеван Раичковић и Бранко В. Радичевић су изабрани ако почетни учесници у том подзећу. Поезија других учесника, попут Бранка Миљковића, Ивана В. Лалића, Јована Христића, Борислава Радовића, Љубомира Симовића, Душана Радовића, који припадају наследујућим таласима послератне модернистичке песничке обнове, није тумачена у овој студији. Замислили смо да представимо оне песнике који су отпочели модернистичку обнову, и да премеримо удео учешћа митског искуства у њиховим ранијим стиховима, у оквиру ове дисертације, а да, у студији коју од ње намеравамо да начинимо, унесемо тумачење ране поезије и других поменутих песника, чиме би се проблематика потегнута у нашој анализи темељно и исцрпно представила. Иако Раичковић није учествовао у обликовању једног тока модернистичког проседеа који се оформио рачунајући на митско искуство, нисмо га могли, ни желели, пре свега због изузетне вредности његовог песничког опуса, као и одсудне улоге коју је одиграо у оквиру поетичких превирања у којима је обликована велика послератна модернистичка српска поезија, да не помињемо његов суштински модернистички напор подузет у обнови лирских средстава, попут језика, емоције и метафоре, да занемаримо и заобиђемо. У том смо дошли и до закључка да песничка изузетност може да се оформи ван централних поетичких токова једног времена, али не херметички одељења, већ оформљена тик уз њих.

БРАНКО В. РАДИЧЕВИЋ
(1945–1956)

1. Бранко В. Радичевић као учесник модернистичке песничке обнове

За разлику од Васка Попе, Миодрага Павловића и Стевана Раичковића, песничко дело Бранка В. Радичевића (1925–2001) није привукло позорнију књижевноисторијску пажњу. Иако је појављивање готово сваке песничке збирка након *Земље* (1954), његове најпознатије књиге песама, изазвало адекватну критичку рецепцију и, каткад, висока вредновања; иако је Радичевићеву песничку појаву високо вредновао нико други до Борислав Михајловић Михиз, поуздани арбитар књижевних вредности; и иако је благонаклона пажња неколико врских критичара, попут Зорана Глушчевића или Богдана А. Поповића, дуго била усмерена на Радичевићеву поезију, ипак је она, на концу, вредносно постављена у други или чак трећи вредносни ешалон српске послератне лирике. Ни озбиљнија научна перцепција његовог дела није задуго била изведена, мада је стидљиво, шездесетих година, извршена књижевноисторијска кодификација његовог дотадашњег опуса, озбиљније утемељена и оправдана тек пола века касније у научном зборнику посвећеном Радичевићевом песничком раду (2016). И пре овог зборника исказане су неколике, не сасвим ни толико ретке, сумирајуће оцене о вредности његовог књижевног дела, најчешће сажете и непотпуне. Радичевићево место у канону српске поезије, па чак и у оквиру модернистичког песничког преврата подузетог средином педесетих година прошлог века, није сасвим прецизно лоцирано, а ни његова поезија није адекватно валоризована. Његов песнички опус, упркос томе, заслужује да буде померен са маргине књижевних вредности које се понајчешће разматрају када је у питању ревитализујућа реформа српске поезије подузета средином педесетих година прошлог века и настављена у надоласећим деценијама.

Бранко В. Радичевић се већ 1945. године својим првенцом, поемом *Сутонски дани*, објавио књижевној јавности, и песнички пут започео под будним оком партијског система, који је уређивао етичке и естетске параметре у култури. Пишући, у надоласећим годинама, паролашке и кубикашке песме, као и сентименталну лирику о љубави или младости, Радичевић се утопио и у хорско безлично исказивање читаве генерације која је, према одређењу Јована Деретића, певала меланхолију „субјективног лиризма”. Међутим, са збиркама *Земља* и *Вечита пешадија* (1956), Радичевић се „отргао [...] од општег правца послератног певања којим су биле захваћене и прве његове књиге, откривши елементарну снагу земље и ероса” (Деретић 2007: 1169). Поменути збиркама, објављеним у преломним годинама по развој српске поезије друге половине двадесетог века, Радичевић је учествовао у обнови модернистичког песничког говора, и чини се да је управо та димензија његовог песничког труда привукла најпозорније и најпрецизније увиде који су га сместили у елиотовски модернистички проседе ревитализације традицијских континуитета.

Прву стабилну књижевноисторијску кодификацију његове поезије извео је Богдан А. Поповић, 1966. године, у критици једне касније збирке песама, *Божје крчме* (1965), у којој је указао на то да је Радичевић истакнути представник „читаве једне тенденције да се рекреира благо из фолклорне ризнице (историјско, митско, лексичко), да се успостави жељени континуитет” (Поповић 1978: 291), те да је његово дело јасно усмерени и силовито учињен „покушај да се у естетичку орбиту избаци вредност националног фолклора” (Поповић 1978: 292).⁴³¹ Аутор једног од првих опсежнијих текстова о Радичевићевој лирици, Зоран

⁴³¹ Богдан А. Поповић је, тачно три деценије од првопоменутог критичког записа о Бранку В. Радичевићу, поновио и проширио почетну процену, поставивши Бранка В. Радичевића у контекст прожимања поезије и традиције с краја педесетих и почетка шездесетих година прошлог века и модернистичке песничке обнове која је укључивала и обнову односа према традицији, уз закључак да се „у његовом певању [...] модерни сензибилитет спонтано укршта са традицијом” (Поповић 1996: 90).

Гавриловић, у предговору *Изабраних песама* (1971), указује на то да Радичевић припада генерацији којој је дошло у удео да је

„пред њиховим стваралаштвом поновни испит откривања, васпостављања континуитета, песничког дијалога између јуче и сутра и свих оних, видљивих и невидљивих, знаних и незнаних спона које омогућавају уобличавање песништва једног народа и одређени културни и уметнички смисао” (Гавриловић 1971: VII).

Дакле, генерацији која је, упркос историјском тренутку и идеолошким и политичким притисцима, морала да се одреди према песничком и културном наслеђу, према симболима, опсесивним темама и мотивима прошлости које је самерила са поетичким наметима садашњице и са њом увезаним модерним осећањима, и која је морала да модернизује песнички говор, како тематски, тако стилски и језички, а да ипак, упоредо са промеравањем прошлости и исказивањем садашњости, пронађе ону меру песничке вредности која ће се потврдити и у свевремености. Касније кодификације Радичевићевог песничког дела ће бити изведене понајпре из овог Гавриловићевог проматрања, и неколико сличних. Примера ради, Радивоје Микић је, готово пола века након поменутих критичара, такође истакао Бранка В. Радичевића као једног од послератних песника који су успоставили континуитет са модерним европским песништвом, као и модерним импулсима у српској поезији, затим авангардном поезијом, али и низом других скрајнутих традицијских оквира. Није од мањег значаја ни то што Микић позиционира Радичевића као песника који „нам се указује са књижевне маргине” (Микић 2016: 41), делимично због тога је његово дело остало унеколико непротумачено, а делимично, како Микић наговештава, због тога што је, поред оних песника које је српска књижевна историја директно истакла, и дан данас истиче значајнијим или њихово дело естетски успелијим, Радичевићев удео у развоју српске послератне поезије умањен и унеколико и занемарен.⁴³²

Имајући у виду поменуте књижевноисторијске увиде, потребно је пажљиво изнова представити и анализирати Радичевићев удео у обнови српске послератне поезије. Значајан посао у том смислу је обавио Јован Делић, који је у тексту „Бранко В. Радичевић и српско

⁴³² Драган Хамовић указује на једну помало и изненађујућу књижевноисторијску ситуацију – Зоран Мишић, парагон обнове модернистичког проседеа, и активни заговорник елиотовских концепција, који је поздрављао Попина и Павловићева преиспитивања српске традиције, пропустио је, или избегао, да препозна модернистички концепт *Земље*, као и традицијска испитивања обликована у овој збирци и *Вечитој пешадији*, као и то што је Радичевић, тек мало каснећи за Васком Попом, започео да „заснива својствен, повлашћени круг националних симбола, што је била жаришна тема Мишићеве поставангардне концепције” (Хамовић 2016б: 241). Остаје отворено питање зашто је Зоран Мишић оптику препознату код других модернистичких песника није приметно и код Радичевића. Мишић је свакако познавао Радичевићеву поезију, чему сведочи једна не сасвим негативна, али помало и обесхрабрујућа критика његове треће збирке песама објављене 1951. године), као и укључење Радичевићеве познате песме „Љубомора” из *Земље у Антологију српске поезије* (1956), која је праћена сведеним и суздржаним коментаром: „После дуготрајног лутања општом стазом послератне ‘поезије’ младих, Бранко Радичевић је дошао до једне своје подврсте сензуалне и еротичне лирике, чија обесна и раскалашна динамичност није лишена извесне оригиналности” (Мишић 1956. 312). Драган Хамовић упућује на то да се разлог због којег је Радичевићева поезија, не само у овом случају, пренебрегнута, ванкњижевни, идеолошки, и тиче се локалне, фолклорне, чачанске и српске линије певања Бранка В. Радичевића: „Унутар данас преовлађујуће слике о модернистичком преврату средином педесетих година минулог века упадљиво недостаје поезија Бранка В. Радичевића, временом потиснута из разлога разних, најмање књижевних” (Хамовић 2016б: 241). Можда се и разлог Мишићеве суздржаности може пронаћи у наслућеним ванкњижевним релацијама, али можда се може назрети и у поетичким. Зорану Мишићу, који се залагао за обнову широко постављених традицијских оквира, националних и изваннационалних, пре свега књижевних, сасвим се лако може претпоставити, није одговарала ужа (у топографском, у колоритном смислу, па донекле и тематском), локална и завичајна визија Бранка В. Радичевића који је почео са *Великом пешадијом* да уводи у своју поезију, и која ће временом постати и централни поетички фактор којим су обликовани мотиви ратара/сељака и војника, поред жене/љубавнице и мајке, централни мотиви његовог песничког опуса. Другим речима, Мишић се залагао за једну концепцију обнове српске поезије и песничке традиције, тачније речено – сопствену, у коју су се уклапали Попа и Павловић, али не сасвим и Радичевић.

пјесништво XX века”, извео опсежну анализу у којој се Радичевић, иначе, и према Делићевом мишљењу, изопштен из шире књижевноисторијске контекстуализације, поставља у шири контекст српске поезије двадесетог века. Делић је превасходно указао на истакнуте везе које Радичевићева поезија успоставља са низом књижевних појава које припадају развоју српске поезије у првој половини двадесетог века, посебице са авангардом (на равни стиха, форме, језика, риме, строфа, тема, и кроз кретање ка митском и фолклорном, ка изворном), и са неколиким истакнутим књижевним именима, понајпре Растком Петровићем, Љубомиром Симовићем и Браниславом Петровићем. Делић потцртава како Радичевића „мало ко помиње у контексту послеријатног модернизма и отпора социјалистичкој поетици” (Делић 2016: 42), иако се у неколико песама које је овај песник написао касних четрдесетих и раних педесетих, као двадесетогодишњак, „могу уочити трагови искуства авангардног пјесништва и оспоравање социјалистичког модела певања наглашеном дезидеологизацијом и универзализацијом” (Делић 2016: 42).

Од посебног значаја за ову студију је и то што Делић указује на то да је у понеким раним песама Радичевић „усмерен на универзално и архајско; на архетип” (Делић 2016: 42), што резултује *свевременошћу* његове поезије (Делићево одређење), те је утицало да и „данас његова збирка Земља сија пуним сјајем и изненађује управо универзалношћу, а настала је у једном радикално идеологизованом, репресивном и контролисаном времену” (Делић 2016: 42–43). Истакнута усмереност на *архајско* и архетип јасан је сигнал присуства митског искуства, међутим, поред *Земље*, у којој ће Радичевић уткати несуптилну меру митске и архетипске симболике, Делићева опаска обавезује да се и Радичевићев претходећи песнички опус, почесто због паролашке етике и сентименталног тона одбачен при тумачењима његове лирике као дуг песничком развоју у строго контролисаној средини и праћењу наметнутих или помодних трендова, ипак испита. У том смислу, Радичевићев удео у конституисању поетичког обзора српске послератне модернистичке поезије биће детаљно промерен и кроз ране збирке, са намером да се потражи покоји поетички импулс који ће најавити експанзију модернистичког проседеа, и активацију митског искуства, остварног у *Земљи*, а унеколико и у *Вечитој пешадији* и збиркама које су дошле након ње.

Дакле, проширићемо, на овом месту, нашу студију темељнијим тумачењем раних Радичевићевих песничких збирки, и то из неколико разлога. Иако је овај сегмент његовог песничког исказивања, унеколико и с правом, занемарен од стране књижевних историчара, ипак га треба осветлити, пре свега јер се у њему препознају одређени, и за нашу анализу значајни, елементи Радичевићеве поетике у свом зачећу. Такође, обратићемо позорнију пажњу и на то како су идеолошки светоназори утицали на обликовање најранијих Радичевићевих исписа, односно, пре свега, како се млади Радичевић, пре него што је пронашао аутентични поетски простор у којем се исказао, најпре објавио кроз песме које су унеколико и експликација идеолошког приступа миту у оквиру политичког утопијског пројекта. Очигледно системско идеолошко оптирање на пољу песничких слобода усмерило је Радичевића ка инкорпорирању читавог низа митских представа контаминираних идеолошком вољом. Самим тим, Радичевићеве три збирке поезије које је објавио на почетку свог песничког пута сведоче о оном типу митског искуства које се у поезију уноси непесничком, утилитарном тенденцијом, и служи оним ванкњижевним циљевима у којима је Барт видео потребу идеолошког и политичког система да сопствене историјске категорије трансцендентира у вечне, непроменљиве, природне, и то управо користећи мит и инкорпорирајући га, између осталог, а у овом случају свакако, у поетски текст.

Потребно је указати и на то да је митско искуство истакнуто присутно у оним збиркама преко којих је Радичевић најделатније учествовао у послератној обнови српске лирике, и да је најјасније исказано у *Земљи*. Ипак, та поетичка одлика његове поезије није, што је најчешће случај, привукла позорност оних који су се бавили Радичевићевим делом и који су своју пажњу усмеравали на друга значајна поетичка одређења његовог песничког опуса, попут еротске димензије његових песама или односа према фолклорном наслеђу. Условно, могу се приметити два, у готово нотификационом смислу, приступа разумевању

митског икуства у Радичевићевој поезији. Први талас рецепције митског остатка у Радичевићевој лирици је остварен у ређим критикама или темељитијим текстовима који су написани у времену када су се и Радичевићеве збирке појављивале из штампе. Таквим се могу сматрати текстови Славка Леовца или Зорана Глушчевића, у којима се примећује анализира митско искуство или њему блиска оптика, и тумачи у поетичком оквиру. Међутим, оваква тумачења су готово увек непотпуна, и у њима се плодотворном споју митског наслеђа и лирског ткива никада не прилази као одсудној поетичкој одредници, већ узгред, уз дозу подразумевања, и кроз непрецизна одређења, чак и у виду избегавања. Други, условно речено, талас рецепције који је обратио пажњу на присуство митских рецидива је обављен у већ поменутом зборнику из 2016. године, у којем низ аутора прецизно лоцира Радичевића у оквире успостављања традицијских континуитета модернистичке поезије, где се веза са митом, најчешће, разуме као облик обновљене авангардне тежње за изворшним искуственим прапочецима. Тек у овом зборнику појављује се и неколико анализа које Радичевићеву поезију директно самеравају са узусима митског мишљења, и која песнички дуг митском искуству разумеју као одсудно искуство за обликовање лирске поетике Бранка В. Радичевића.

2. Ране песничке збирке Бранка В. Радичевића

Рецепција прве три Радичевићеве збирке песама је, у најмању руку, интересантна. Утопивши се, са једне стране, у поворку сентименталистичких гласова, а са друге, исписујући ратне и поратне буднице, Радичевићева поезија није завредила критичке похвале. Штавише, комбинација тугаљиве и сетне *јесењинитине* којом је сенчио песме у којима је проговарао као човек усред и након рата завредила су снажне, по правилу негативне, реакције од стране дежурних партијских критичара. Он је, мада, ипак талентом унеколико издигнут из масе сличних песничких гласова, сматран *дежурним кривцем* у оним ситуацијама када су идеолошки светоназори налазили за сходно да упуте песнике у реоне безбедног и идеолошки одобреног стварања. Разлози оваквих реакција су, у већој мери, били ванкњижевне природе, будући да је Радичевић, унеколико и смело, а најпре пратећи намете сопствене осећајности и генерализујући тон курентне поезије, идеолошки кориговане теме бојио сентименталним емоцијама. Таквим приступом се поставио насупрот свим идеолошки пројектованим упутима који су потраживали представљање виталистички конципиране визије изградње новог друштва, уз монументалну историјску визуру којом су одређени ратни и поратни напори који су обликовање *новог света* омогућили. Такође, неколико модернистичких импулса, ретких, али постојаних, који провејавају у раним Радичевићевим песмама, могло је такође изазвати сличну реакцију.⁴³³ Ипак, са уметничке стране, поема

⁴³³ Ратко Пековић Радичевића назива *дежурним кривцем* младе југословенске песничке сцене, на чијем примеру су се често оштрила многа кадровска пера управо због тога што се његове песме „издвајају се из тадашњег хорског певања језгровитошћу, сочним језиком и песничким сликама лишеним декларативности и сувопарности” (Пековић 1986: 38). Иако је Пековић помало и преценио меру којом се Радичевић у поратним годинама издвојио из свеопштег хора са једне стране, сентименталне, а са друге паролашке лирике, ипак опомиње на два занимљива примера строгих идеолошких критичких корекција.

Прва је обавио нико други до Добрица Ћосић, у том тренутку, 1945. године, у улози партијског агитатора за културне и етичке вредности, и то кроз реакцију на Радичевићеву поему *Сутонски дани*. Ћосић се директно критички обрушава на примећену дозу сентименталих тонова којим су у поеми описани часови сужањства, оценама изреченим из позиције идеолошког арбитра: „Неправилно је посматрати то доба кроз призму индивидуалне депримираности проузроковане слабом отпорном снагом песника и његовом концепцијом пуном декадентства, коју он у више случајева потврђује” (Ћосић 1945: 7). Јасно су представљени идеолошки етички упуту: Радичевићева *тенденција* јесте *добронамерна*, али је он *нејасно* и *погрешно* њом обликовао своје стихове, те *тенденција* испада, и у *форми* и у *садржају*, *декадентна*. Даљи, условно речено, естетски, и други закључци, који се тичу жанра или форме, свакако су одређени оваквом идеолошком визуром светоназора. Овај текст се може читати и као пример тадашње идеолошке цензуре и коректуре – критикује се примећени песимизам, сентименталност и *јесењинска депримираност* поезије, упућује се на прихватљивије теме и мотиве, као и на тон којим би их требало обликовани, помињу се песнички друштвени задаци, критикују примећени модернистички и натуралистички елементи, декадентност се проналази не само у приступу теми и тону поезије, већ и у рими, лексци, па чак и форми, критикују се *капитулантски* стихови, и истиче потреба за слављењем борбеног етоса. Чак је и *нескромна* и *претенциозна* техничка опрема књиге представљена као проблем. Дакле, у овој критици јасно је сугерисано шта је жељено, а шта не са становишта идеолошке визуре која се трудила да обликује ново друштво на основу идеологизираних новостворених (и утопијских) митологије. Млади песник је, на тај начин, добио налоге, и то директно од идеолошког отправника културних вредности, у којима му је недвосмислено јасно указано на то шта се не сме, а шта се сме.

У другој прилици, комесарски критичар Душан Поповић, процењујући годишњи рад часописа „Младост”, концентрише се – з почетне позиције у којој утврђује како свака лирска песма рефлектује стање у држави, а након пописа идеолошких и друштвених задатака младих песника и часописа који им дају простор, и идеолошке анализе песника који су објављивали у „Младости” – на пригодне и директне упуте упућене младим песницима. Утом се зауставља на Радичевићу као негативном примеру, потцртавајући како његови стихови обојени сентименталним тоновима „у пуној мери сведоче на какве странпутице може доспети песник-почетник који се одвраћа од живе стварности и учаурује у неке убоге субјективне ’штимунге’, те уместо да налази снагу у полету омладине нове државе, завлачи се у своју собу и у своју неразвијену ’душу’” (Поповић 1947: 6). Упечатљива је директност идеолошких потраживања – закључује се да Радичевићеве песме „не одговарају нашој стварности” (Поповић 1947: 6), а самим тим „овакви декадентски стихови заразни су за још неке млађе песнике-почетнике, који могу бити заведени” (Поповић 1947: 6), те да би „Штета [...] било да Б. В. Радичевић свој већ примећени знатни таленат упропасти декадентним епигонством, кад може да црпе снагу из животне истине, која код нас није нимало мутна и тужна” (Поповић 1947: 6).

Сутонски дани, као и збирке *Песме* (1949) и *Лирика* (1951), (потоње две објављене у Сарајеву), испуњене су песмама скромне естетске вредности, и предвидљивим стилским, језичким и другим уметничким средствима којима су обликоване такође предвидљиве теме.⁴³⁴

Потребно је указати и на то да се међу овим песмама пројављује покоја, или је то чешће само песничка слика, која ће упутити на вишу меру песничког талента, али, свеукупно гледано, збирке песама које се појављују пре *Земље* упућују на скупо плаћен дуг младалачком учењу заната, и на снажну спрегу политичких и друштвених фактора који су усмеравали песничке теме и обликовали песнички језик и израз. Није стога изненађујућа критичка оцена Борислава Михајловића, према којој, у збиркама пре *Земље*, Радичевић „Није створио поезију. Делио је судбину своје песничке генерације, писао песме за леви и за десни цеп, плаћао данак моди и морању, покушавао да угоди и да разгоди, губио себе нетражењем, налазио нађено” (Михајловић 1971: 174). Михиз, који је иначе био благонаклон при вредновању не само Радичевићеве лирике, већ и његових романа (в. више у: Бајчета 2016), прецизно је указао на мањкавости не само Радичевићеве ране лирике, већ и читавог низа његових исписника чије стварање је остало хендикепирано ограничењима једног строго, у идеолошком и политичком смислу, контролисаног историјског тренутка.⁴³⁵ Ни друге критичке оцене нису битно другачије. Славко Леовац закључује да је песнички глас ових првих Радичевићевих збирки меланхоличан, „детењски сентименталан” (Леовац 1978: 176), каткад *наиван* и *инфантилан* у третману изабраних мотива, увек на размеђи између наслућивања конкретне емоције и недостатка умећа да се она песнички зрело искаже:

„У овим песмама Бранко В. Радичевић није се даље одмакао од чуђења у коме се само осећа присуство наговештаја песничке емоције. А застао је на граници страха од рефлексије која би му разбила неке илузије, које је он чувао и тихо на њима ткао своју лирику” (Леовац 1978: 177).

Иако ће се примећени недостатак рефлексивног, са једне стране условљен сентименталном сетношћу и наивношћу, а са друге, идеолошки подобним панегиричким темама, заправо преокренути у поетичку предност приликом конципирања *Земље*, ипак је у првим трима збиркама, такав недостатак, уз, са ове дистанце унеколико и, не оправдан, али разумљив изостанак (само)критичности, био и кључни по њихову естетску неуспелост.

Иако се у њима не може пронаћи висок, па често ни просечан естетски ниво, у песмама из ове прве фазе се може уочити почетно мотивско и емотивно језгро Радичевићеве

Потребно је рећи и то да је Радичевић послушао многе налоге који су на његову песничку адресу стигли од идеолошких светонадзорника, чему јасно сведоче његове наследујуће збирке песама, *Песме* и *Лирика*.

⁴³⁴ Занимљиво је и то што је Бранко В. Радичевић после *Сутонских дана* објављених у родном му Чачку, следеће две збирке песама објавио у Сарајеву, а да је *Земља*, објављена у Београду, ипак штампана у едицији „Цепна књига 'Цврчак'” сарајевске „Младости”. *Велика Пешадија* је такође објављена у овом граду. Из овог податка се може наслутити, поред личних разлога који су Радичевића везивали за Сарајево, и идеолошки контекст због којег су издавачка врата главнога града овом песнику била задуго затворена због тога што је био маркиран као стваралац који, без обзира што је у *Песмама* и *Лирици* тежио баш томе, није изражавао социјалистички етос у оним оквирима у којима су то потраживали партијски светонадзорници, па чак и да је својеврсни изгон у Сарајево био резултат тог неслагања (в. више у: Ђорђевић 2001: 5). Треба напоменути и то да је више од деценије партијског притиска на перцепцију Радичевићевог дела, произвело неку врсту критичарске скепсе која је, и након *Земље* и *Велике пешадије*, провејавала уз одређену снисходљивост у негативно усмереним критичким исказима поводом Радичевићевих књига. Као пример може послужити једна добро осмишљена дисквалификативна жаока: „камо среће да се може рећи Бранко Радичевић-Млађи” (Egerić 1963: 218).

⁴³⁵ Сасвим је инструктивна, поводом питања идеолошке цензуре, Михизова опаска дата у поменутом тексту, готово узгред, у загради – „(Требаће једнога дана написати нешто о томе како су разливане, барасте воде наше скорашње поезије биле то што су биле не зато јер токови и теме тих дана нису имали довољно песничке материје у својим таласима, већ што су песничке плиме биле лажне, ставови костимирани, крикови нејако хорско певање, а арматура од папирног бетона компромиса.)” (Михајловић 1971: 175).

лирике, из којег ће се, у многим правцима, разбокорити поетички и естетски разнолик и интересантан опус. У том смислу, и Радичевићева склоност ка митском искуству се може приметити, с том назнаком да тај однос превасходно контролише идеолошки одобрена пројекција митских елемената. Другим речима, пројаве митског искуства су у раним Радичевићевим збиркама елемент идеолошког говора, па тек потом и поетског. Стога је занимљив већ први Радичевићев песнички урадак, поема *Сутонски дани*, коју је Радичевић изоставио да помене већ у белешци за следећу збирку, вративши је касније у списак својих дела, будући да се песник, како открива Драган Хамовић, „био застидео лирског првенца јер је стихове преиначавао и допуњавао у самој штампарији, под упливом ком-партијских редактора” (Хамовић 2016а: 11). Поема, коју песник потписује и са надимком *Мачиста*, преузетог од у рату преминулог брата, посвећена је потомцима Васпитног завода Смедеревске паланке који су трпели окупаторски, као и, према ауторовом сведочењу, недићевски и љотићевски терор. Радичевић, и сам питамац поменуте установе, напомиње у белешци уз поему да пева о злочину оних који су хтели да *разједине народе Југославије* и који су „бестидно говорили о Национализму, о Светосављу и Хришћанској етици” (Радичевић–Мачиста 1945: 7). Имајући на уму Радичевићеву каснији песнички развој, а чак га и не узимајући у обзир, јасно је да је овакав став одређен политичким и идеолошким пресеком тренутком у ком се исказује. Међутим, занимљиво је и то да се три пута у поеми помиње хришћанство: молитва, поменута без присуства иронијског отклона, а тек се *чувари светосавског морала* директно осуђују (в. Радичевић–Мачиста 1945: 14), мајка која се моли Богу да јој сачува сина, без ироничних тонова (в. Радичевић–Мачиста 1945: 32), као и поређење у којем су домаћи издајници песниковим ставом, а на основу свог непатриотског чињења, издвојени из корпуса хришћана, па чак и *многобожаца*, дакле, верујућих (в. Радичевић–Мачиста 1945: 35). Приметан је амбивалентни однос према хришћанској вери, дакле, са једне стране, недогматски, неосуђујући, према којем се хришћанство и молитва унеколико у овој поеми разумеју као вредност, али и догматски, са друге, очекивани, кроз однос према онима који су означени као издајници и злочинци, и који су, или својим историјски потврђеним чињењем, или пак накнадним комунистичким идеолошким пројекцијама њиховог историјског држања, везани за *Светосавље и Хришћанску етику*. Дакле, нема отклона према традицији и вери, али је присутна осуда оних који су демагошки обликовали поменуте вредности, у складу са својим идеолошким и политичким потребама. Када се очекивани идеолошки слој ове песме остави по страни, чини се да је констелација односа јасна – Радичевић је 1945. године објавио ову поему као песник који ипак није идеолошки могао директно да унизи вредност хришћанства и светосавља (чини се да је то његова инхерентна вредност), али јесте осудио оне који су у име поменутих вредности чинили злочине, при чему идеолошки надвладавајући наратив каналише такву осуду, али не успева да и само хришћанства вредносно дисквалификује. Навели смо овај пример како би указали да чак и у тренутку успостављања гранитне контроле над уметничким садржајима, и под притиском партијских редактора, и уз дописивање пред само штампање, Радичевић не преузима сасвим понуђену му идеолошку позицију. У то смислу, ова амбивалентност, која се може потврдити и у приступу митском искуству, назнака је Радичевићеве модернистичке позиције, коју ће, након многих уступака, и поетичке неинвентивности, преузети пуном мером његовог талента и песничке воље у *Земљи*.

Сутонски дани су поема састављена од пет поглавља, названих песамама, која се састоје, не укључујући прву (8), од четири лирска уноса. На крају пете целине, одвојен звездицама, налази се последњи, издвојени, став ове поеме. Слаб је естетски и артистички ниво ових песама, приметно је неспретно коришћење песничког језика, као и подилажење идеолошким надређеној вољи и наметима историјског тренутка. Са друге стране, видљива је и готово егзистенцијално упрегнута потреба за певањем, и проживљени нанос негативних искустава, и, каткад, наивност у приступу теми – искуству младића заробљеног у поправној установи, који сања ново доба и слободу. Стога не изненађује, у другој песми (сегменту), обликована представа *aurea aetas*, замишљена као плодовима обременени јесењи крајолик.

Наслућује се митско обнављање природе које условљава рађање новог човека, новог света, и, на крају, новог времена, што је једноставна, у овом случају идеолошки интонирана и ограђена, митски пројектовна паслика раја. Присутно је и задружно управљање уз идеолошки назор: „[...] / Са звездом на шајкачи / жњаће народ жита, / [...]” (Радичевић–Мачиста 1945: 22), уз зазивање *новог живота* и *нових песама*. Овој идеолошки интонираној идиличној утопијској поставци односа контрастиран је мотив глади и физичке измучености заточеника – питомаца. Такође, у трећем сегменту пете песме вариран је мотив казненог дома обраслог коровом и удаљене егзалтиране плодноне природе, (смештене на Рудник), која антиципира промену парадигме, слободу и идеолошку измену стварности. Коначно, у излазној песми поеме, митска паслика раја, одређена задружним окупљањем људи, и идеолошком вољом, доводи се, у виду предикције, на ниво слике света, парадигме која ће неминовно бити успостављена. На тај начин се од почетне представе *aurea aetas* изводи, најављена већ у другом сегменту поеме, идеолошки обликована слика света, у којој се природа и механика подређују човековом труду, а сви заједно учествују у стварању новог света, друштва и времена, и, у коначници, новог човека: „[...] // Доћи ће сутра ново доба: / оно што желимо, а што нам гуше. / И биће човечанство / једна моба / што пољима сеје, / пласти, жање; / у фабрикама кује, / струже // [...]” (Радичевић–Мачиста 1945: 46). Идеолошки утопијски елементи ове песме, као и, уопште гледав, многи слични утопијски топоси који се тичу обликовања заједнице и њихових пројектованих чинова, директно су изведени из митских представа које подразумевају тоталитет испољавања социјума, односно свих његових чланова, у циљу одржања визије света коју мит представља, и ритуалних чинова који, на делатном плану, неиндивидуализованим члановима митског колектива омогућују учешће у успостављању, одржању и обнављању тако осмишљених представа света, колектива и појединца. Јединство народа (колектива), јединство човека, природе и технике, освит новог доба, нови човек – готово сви ови мотиви су сасвим огољени, и у језичком, идејном, и готово сваком другом смислу. Почетна митска имагинација, представа *aurea aetas*, јасно је измењена не би ли одговорила идеолошким наметима времена у којем је укључена у лирску структуру. У том смислу, очигледан је начин на који Радичевић, од самих песничких почетака упућен на митску имагинацију, мотивске митске елементе преобликује према идеолошком филтеру. Опевана представа, пројекција новог света, доба и човека, свакако, припада препознатљивом репертоару идеолошких (утопијских) алегорија и алузија које су засноване на митским (као и религијским, које су, следствено, засноване на мистским) матрицама.

У следећим збиркама, Радичевић је помније слушао захтеве партијских редатора и како поетичке намете тако и идеолошке захтеве тренутка. *Песме* и *Лирика* се могу разумети као разрада митске пројекције установљене у *Сутонским данима*, и то као разрада која се, након постављене дијалектичке и, условно речено, филозофске концепције света, обликује у оквиру одобрених и потраживаних песничких тема.⁴³⁶ Збирку *Песме* попуњавају лирски уноси обликовани сасвим естетски ограниченим сликама на прагу конвенције, па и наиве. Активирана је борацка патетика у паролашким стиховима са почесто готово баналним веристичким разрешењима опеваних ситуација. Сама структура збирке је прецизно постављена, догађајно и хронолошки – лирско искуство се креће од описивања сужањства и борбе све до изградње *врлог новог света*. У том смислу, *Песме* су готово памфлетска збирка која одговара на идеолошке намете времена; у њој се чак више пута помиње „План”, (са великим *П*), изградње и развоја и људи и друштва и система. У том мноштву паролашких стихова, позивања на акцију, како ратну, тако и поратну, обновитељску, кроз представљање партизанских напора и радничких трудова, тешко је пронаћи какав аутентични лирски тренутак, а тек се први сегмент збирке помало опире свеопштем тону збирке.

⁴³⁶ У „Белешци о писцу” (Радичевић 1949: 128) забележена је пишчева ратна биографија, и у њој информација да је у питању *прва* Радичевићева збирка песама, што се може, са једне стране, разумети и као отклон од прве збирке, или, будући са су *Сутонски дани* поема, прецизније ауторско жанровско разрешење.

Наиме, у првом циклусу – „Иза жица” – тематизује се не толико борбено искуство, него искуство сужња, не сасвим ни заробљеника, већ некога ко чека слободу и ново време. Описан је осећај немоћи лирских субјеката суочених са урушеношћу света, и, уз почесто опомињање на кључни појам – слободу, тек понегде провејава идеолошка митизација, као, рецимо, у ненасловљеној песми, (која почиње стихом „Знам брзог крвника, не знам доброг жандара”), у којој се зазива нови дан када „неће престати да свађава” (Радичевић 1949: 20). Борбени етос НОБ-а се изневерава будући да је песник више сконцентрисан на унутрашњи простор тескобе, и, иако се борбена или слободарска акција активно зазива, претеже песимистички тон. Самим тим, ова поезија је најпре контемплативни и немоћни ламент који тек понекад постаје позив на конкретну борбену акцију. У том смислу, Радичевићеви стихови се тек делимично уклапају у просек тадашње борбене лирике и не домашују до идеалистичког славodobног борбеног етоса који је партија потраживала од поезије. У овим песмама је уочљив спој борбене лирике и *јесењиштине*, што Радичевића, чини заточником идеолошке самовоље оних који су одређивали домете уметности, али и поклоником једне књижевне моде. На крају и, уз добронамерни књижевноторијски поглед, донекле и субверзивним аутором, (чини се да је таква субверзивност више несвесног типа него свестан ауторски чин), који је, певајући на подобне теме, ипак почесто бивао опомену.

Међутим, други циклуси ове збирке не доносе готово ништа друго осим идеолошки пројектованих тема. Партизанска ратна деловања, подузете акције, бригадирске песме, пругашки стихови, радне акције, крампови, вагонети, пруге, бригаде, окрепљујуће радничке песме, стројеви, стегнуте мишице, другови и другарице, слике друга Тита по задружним домовима, заставе, сећања на пале борце и слављење истакнутих ударника – кроз патетику кубикашке песме, једносмерне и очекиване идеализације и егзалтације, утопијске слике људских односа, система, и друштва, остварује се најављено *испуњење Плана*. Другим речима, описују се чиновни појединаца и колектива у оквиру пројектоване изградње новог света, времена и човека. Ликови партизанских бораца су представљени очекиваним поступком митизације (*гигантомахиа* – већ помињани термин Бориса Гројса) ликова бораца и партизана. Родољубиви импулс се среће са соцреалистичком митизацијом, а препознатљива места родољубиве лирике се стављају у службу борачке пропаганде. У поратним песмама, гигантација се преноси са бораца на бригадисте, ударнике, пругаше, задругаре, раднике, сељаке, пале борце, ветеране, па чак и на организације и места окупљања, попут радничких домова, задруга, сељачких комуна, радничких организација и професија.

Шестоделна целина, „Белешке из Херцеговине” приказује перспективу тежака из крша, и његово ратно и поратно искуство које кулминира готово покорном адорацијом – „Држава ми њиву дала” (Радичевић 1949: 77). Ова целина је једно од успелијих, у смислу кохерентности, већ антиципираних испуњења идеолошких пројекција, односно доласка новог доба после рата које се остварује у егзалтираном рађању природе и човековом спокоју усклађеним не само са њом, већ и са техником, механизацијом, и системом који му је омогућио то усклађивање. Песма „Кад дозревају жита” (Радичевић 1949: 98–99) из целине „Преко Поља”, и понека друга, убеђено ће поновити поменути идеолошку контаминацију митских елемената представе *aurea aetas*. Чешће су идеолошки упуту сасвим огољени, без готово икакве, осим оне увек присутне, учитане, идеолошке митизације. У петоделној целини, „Крај Мораве”, којом се и сама збирка окончава, налази се директни позив сељацима да присвоје колективизацију и укључе се у „борбу да нестану међе” (Радичевић 1949: 126).

На овом месту је приметан, додуше на дијалектичком нивоу и уз накнадну историјску памет, несвесно антиципирани крах утопије, и то управо кроз истицање њене утилитаристичке заснованости. Слика новог света и новог човека, склада природе, човека и технике и механике под свеукупним идеолошким назором, заправо егзалтација свих тих елемената новостварене слике света садржи имплицитну алегоријску представу која легитимише идеологију која одређује жељену слику света и то преко песничког језика, односно, тачније, медијума лирске песме. Међутим, сасвим директни и јасни идеолошки

упути која усмеравају процес колективизације и задругарства, и утопијску представу спуштају из простора идеала у оквир делатних државних интереса, односно, детронизирају утопијску пројекцију која више не представља филозофску идеју или пеничко њено обликовање, већ политику.

Свеукупно гледано, збирка *Песме*, преко назначених идеолошких пројекција митских слика, сведочи о делатним односима идеологије и поезије који су се обликовали крајем четрдесетих и почетком педесетих година прошлог века у југословенској и српској поезији. Кривотворењем песничког језика у утилитаристичке и догматске сврхе, државни апарат је успео да немали број песничких гласова упути ка опевању стриктно одређених идеолошких пројекција. Митско искуство које је, у овом чину, активирано у поезији, разликује се од других његових облика који су анализирани у овој студији, пре свега због тога што је употребљено у ванкњижевне сврхе, као оквир пројектовања жељених утопистичких идеала и структура. Самим тим, такво митско искуство је, пре свега, оруђе идеологије, а тек потом песничко средство, које служи утилитарним потребама система.⁴³⁷ Поштено би било указати и на то да у приступу прописаним темама код Радичевића има нешто више од песника који одрађује норму друштвеног задатка прописаног му етичким светоназором – његова емоција, потреба за певањем, свеусрдност и песничко препуштање уједно и борбеном и развојном етосу и сентименталном разочарењу упућују да је његова потреба за певањем ипак била снажнија од потребе за служењем прописаним нормама. Могуће је наслутити његов песнички преображај, мада не сасвим и његову силу која ће уследити са *Земљом*. Такође, потребно је истаћи да се и у оваквом контексту појављују наговештаји Радичевићевих будућих опсесивних тема и мотива. Неки од њих су тек назначени, а неколики, свакако, кроз призму борачке и кубикашке оптике, развијенији – попут завичаја, колектива, ероса, природе, фигура војника и мајке.

Збирка песама *Лирика* не доноси, што се тиче тема или поступака, пуно новина. Искоришћена је инфантилн(и)ја визура дечака, смирена је пароласка реторика, а на неким местима чак и изостаје. Брутално и славodobно искуство рата је пренето на осећајност појединца након рата, пре свега, у окриљу сентименталног простора туге, тескобе, слабашног немирења са свеукупним осећајем немоћи. *Лирику* испуњавају песме дечака на блиске му теме: детињство, породица, жена/љубав, људска блискост, уз све назнаке егзистенцијалног сивила које примећује његова инфантилна визура. Опевана је егзистенцијална беда, уз подразумевани рат као позадински контекст, уз сиротињску скученост села.⁴³⁸ Нису сви тонови ове збирке у тој мери појачани, али они најтипичнији свакако јесу. Усклађивање

⁴³⁷ Треба напоменути да су две песме Бранка Радичевића, (у овој прилици још увек без *B*, ознаке очевог имена, и изостављеног младалачког надимка Мачиста), изабране у зборник *Поезија младих*. Овај аламанх, објављен 1948. године, представља, у том тренутку, истакнуту публикацију којој је циљ да упозна ширу читалачку публику са поезијом соцреализма, и са њеним естетским (са данашње перспективе, релативно скромним) и друштвеним (јасно одређених тематиком и идеолошким промером) дометима. У њему је радове објавило неколико сасвим младих стваралаца, чија ће имена бити релативно значајна у каснијим годинама, попут Мире Алечковић, Радомира Константиновића, Слободана Марковића, Весне Парун, Риста Тошовића, Аца Шопова и других (в. више у *ПМ* 1948).

⁴³⁸ Зоран Мишић је готово песнички описао поетски декор *Лирике* у тексту написаном поводом ње: „Мален је то свет: кукурузи, дрвореди и сокаци, стари дуд у дворишту и неколико голубова, сусед који по вас дан тугује, пије и плаче, девојка Марија (ко зна где је сада и да ли још живи?), а на видику, иза баштенске оgrade, с оне стране минијатурног, скривитог и забаченог песничког света, још само један облак бео који пролази, далек и недокучив... Тај свет, нежан и мален, не много бучан, помало дремљив, већма занет но узнемирен, и крај свих црних вести писмоноше, сећања на рат и тамнице, понеког спровода [...], понеке туче у јарку, понеког ружног сна са решеткама, црним птицама и неким високим зидовима, одабрао је песник да у њему живи” (Мишић 1963: 57). Са закључком да су ипак „питања дечака [...] остала су без зрелијег поетског одговора” (Мишић 1963: 60), и да је лирски драмолет Радичевићевог дечачког субјекта остао више наслућен него изречен, Зоран Мишић заправо признаје да није сигуран да ли је Радичевићу боље да остане у свом безбедном, али и скученом и неинвентивном поетском свету, у којем је његовој емоцији ипак *пријатно*, или да се отисне у авантуру поетичких откривања и трагања. Радичевићев развој се ипак кретао ка потоњем назначеном стваралачком путу, а све оно што је написао у своје прве три збирке није могло, ни у најмањој мери, да антиципира провалу архетипске симболике и неспутане путености у *Земљи*.

дечачког субјета са природом, као и потреба за осећајем заједништва са другима (другарство, жена, породица, заједница) показују се као могуће тачке спокоја, с тим што се једино у сусрету са природом нешто од њене несазнатљиве тајне може указати као тренутни предах, кроз искуство учешћа у њеном незаустављивом трајању. Са друге стране, природа каткад ствара и осећај зебње, док је у оквиру социјума спокој готово недохватан.

Ова Радичевићева збирка се лако може сврстати у ону песничку помодну струју с почетка педесетих година прошлог века погрдно названу *јесењиништином*. У *Лирици* се и природа и друштво, као свакако и лирски глас, повинују сентименталним тежњама, што проузрокује недостатак значајнијих естетских момената, док се већина песама исцрпљује кроз сетну сентименталност познату из традиције српске љубавне лирике, која зазива чедност, наивност, растуженост и разнеженост што девојке (или некога другог) нема или је пак ту, али недоступна. Или, речима критичара који је благонаклоно пратио каснији Радичевићев песнички развој – „На граници кича!” (Glušćević 1980: 46).

У троделној целини „Зелена растока”, као и у шестоделној „Узалудно дозивање” исказани су последњи ставови тог песничког сентимента – ни у сусрету са човеком или заједницом, као и природом, ни у споју (друг, жена) није могуће, због наднетог искуства рата, као и свеопште егзистенцијалне беде, допрети до простора спокоја или остварити смислени контакт, чиме се се ова поезија, у недостатку тачнијих одређења, своди на сентиментално ламентирање. Ипак, на оваквим местима у збирци, поновљеним и у излазној песми „Кад поново дођем на растоку”, где се трајање и природе и њено обнављање сучиче са трајањем и мењањем човека, као и његовим самеравањима са непролазношћу природе, и где је назначена могућност саговорништва разноликих видова једног истог сопства – на тим местима је Радичевић можда назначио могући уплив у архетипску имагинацију. У поменутих песмама се готово ништа од такве имагинације још увек не указује, већ само наслућује, а егзистенцијална, па и онтолошка питања заподенута у њима остају, у *Лирици*, неодговорена.

3. Између ероса и мита – *Земља* Бранка В. Радичевића

3. 1. Критичка рецепција *Земље* – *Ерос*

У контексту бројних полемика које су потресале југословенске књижевне прилике средином педесетих година прошлог века, рецепција Радичевићеве *Земље* је помало и неуобичајена, будући да ова збирка није, свакако, могла рачунати на било какву идеолошку или поетичку подршку из табора реалиста, а уз то је и знатнија подршка модерниста, такође, изостала. Неспутани описи сексуалног споја мушкарца и жене, лишени свега малограђанског или сентименталног, натуралистички огољено представљени, уз сенчење тоновима који су обликовали приказ односа у распону од огољене сексуалности све до признака садизма и бестијалности, изазвали су јаку критичку, па и малограђанску реакцију.⁴³⁹ Радичевићев приказ споја два пола, лишен свега конвенционалног, испуњавајући услове које је Миодраг Павловић одредио појмом *антисликe*, директно је опонирао прописаним етичким и моралним кодовима грађанског друштва које је, између осталог, конституисало свој етос и преко спорова у култури. Чак и ликовна опрема првог издања, радови академског сликара Милоша Бајића, неколико актова путених младих женских тела, учествовали су у стварању перцепције Радичевића као *порнографског* писца, што је став који су и многи критичари преузели, али и неколики, понекад и хуморно, нападали. Предраг Паваестра је, исмевајући етику малограђанина који се *изволео шокирати* над Радичевићевим песмама, заправо скинуо образину са високо постављеног пиједестала грађанског социјалистичког етоса незлобљивим тумачењем централног мотивског језгра *Земље*:

„А песник је нарушио кућни ред и разбио једна замандаљена врата и од онога што се сматрало срамним, вулгарним и неукусним, од онога што је бивало између човека и жене кад се загасе светла и кад остану на светлу своје бледоће, створио поезију истичући сву елементарност и несрамежљивост људског вољења, љубави у којој је сваки човек најмање лажан и најмање извештачен, у којој је суров и осетљив, болно нежан и сентименталан, потчињен крви и нагонима” (Palavestra 1958: 110)

Према Палавестрином промишљању, Радичевићево „враћање човека човеку, његово интегрално демаскирање и свлачење лажних образина, [које је – М. Г.] доживело [...] да буде проглашено малтене опасним и порнографским” (Palavestra 1958: 110), заправо је било поуздани орјентир да је Радичевић, који се претходно изгубио у једнообразном крајолику поетичких ћорсокака своје генерације, пронашао простор аутентичног израза опевавајући неспутану и путену страст сексуалног сусрета човека и жене, те да је управо уз одсуство контемплације, у простору *од крви и страсти*, у *елементарности* у коју нису ограничиле *мисаоне преокупације*, нашао простора за сопствени оригинални израз и могућност да у поезију тога доба унесе *нови дух* (в. више у: Palavestra 1958: 111–112). Унеколико, ова хуморна и посве оштра Палавестрина одбрана Радичевићеве поезије, и то у једном од најбољих раних критичких и полемичких текстова који је овај критичар написао на почетку своје критичарске каријере, утемељила је постепени отклон од оних оцена које су Радичевићеву *Земљу* и даље одређивали шокантном и непримереном.⁴⁴⁰ Требало је да прође

⁴³⁹ Чак и у каснијим тумачењима, која нису садржала ни траг поменуте ванкњижевне моралне осуде, одређења Радичевићевог приказа сексуалног споја мушкарца и жене су описивана високим тоном стилске критичке имагинације. Зоран Глушчевић је, примерице, искористио неколико памтљивијих одређења, од којих су нека била адекватна, а покоја ипак претерана: *разбијање тела*, *садистичко-растакајуће оргијање*, *разарање меса*, *узајамно сатирање до смакнућа*, *чист физичко-разарачки динамизам*, *чудно клупко беса*, *мржње и грубости* (в. Glušćević 1980: 44), закључујући како у *Земљи* „Еротика показује своје сулудо наличје као какво крваво ограшје” (Glušćević 1980: 45).

⁴⁴⁰ Уп. са: „Намерна, нехипокритска љубавна поама, опсценост која је давала себи одушке без велова и гвоздених завеса пуританизма и лажних снебивања, била је, поетски транспонована, у појединим песмама и више него привлачно запаљива: била је и оригинална, смела дрско-симпатична” (Бандић 1978: 233–234). В. и:

скоро деценија и по да би Зоран Гавриловић написао како је Радичевићева еротика „директна и чак, рекло би се, чиста и *невина* [истакао М. Г.] у својој отворености” (Гавриловић 1971: XV) и да указује на песникову потребу да се „доживљаји, мотиви, идеје и кад су везани за најелементарније животне манифестације као што је сексуалност, изразе као природни, светли поздрав трајања” (Гавриловић 1971: XV).

Оптужба за порнографију, која је, међутим, директно била везана за очување социјалистичког етоса и дневног грађанског морала, усмерила је почетна, а и бројна будућа, тумачења ове збирке, и то ка њеном најексплицитнијем идејном и мотивском слоју – еротици, односно, путеном сусрету мушкарца и жене. Са друге стране, одабравши да се, не уносећи превише рефлексije у своје стихове, усмери на описивање сусрета мушкарца и жене, Радичевић је пронашао поље поетског израза у оквиру којег је могао да се исказе ослобођен стега партијских упута, али и *јесењинистине* којој су директно осенчени његови претходни стихови и песничке збирке. *Земљом* је Радичевић успео да преокрене ток свог песничког развоја, који, свеукупно гледано, до тог тренутка није превише обећавао. Овом збирком се заправо објавио, по први пут, као аутентични песнички глас. Управо је у овом поетичком изналаску Борислав Михајловић, који је здушно поздравио већ 1954. године појаву *Земље*, видео израз аутентичног песничког говора, објављујући како је Радичевић овом збирком постао *песник*, пронашавши „свој сопствени глас који нико више неће моћи заменити гласом некога другог” (Михајловић 1971: 176). Михизова оцена – у којој није избегао да се осврне на горуће питање у рецепцији *Земље*: „Готово без икакве друге рефлексije ван оквира секса, ова поезија је код нас најпутенија љубавна лирика коју знам” (Михајловић 1971: 176) – зазвучала је тоном правичне пресуде: „Готово је чудо како се спасао порнографије, корачајући на самим ивицама где се страст и блуд сусрећу, на оштром бриду отворених речи без велова и без кринки” (Михајловић 1971: 176). Пратећи Михизове упуте, они критичари који су одлучили да се не осврћу на ванкњижевни оквир у којем је збирка фигурирала опасном по очување малограђанског морала подбоченог партијским етосом, усмерили су се преваходно на естетске или поетичке домете збирке, учивши повлачење рефлексije, ригидну затвореност тематско-мотивског оквира *Земље* – „цела књига [је – М. Г.] срезана у један чврст блок, пукотина готово и да нема” (Михаиловић 1971: 178) – као и на дубље разумевање односа лирског јунака *Земље* према носећим мотивима збирке, жени и земљи.

Међутим, и сама „љубав за земљу и за жену, за земљу која је црна и јака, за жену која је гола и која је љубав” (Михајловић 1971: 177–178), изазивала је одређене недоумице. Славко Леовац је истакао *бруталну* и *егоцентричну* позицију мушког лирског гласа која условљава да се „смисао физичке љубави у њеном напону и афекту може да се обнавља и у напорима љубоморе, и напорима грубости, и сарказма, а исто тако показује да умор и слабост може да је сруши и да у песми избледи свака њена снага” (Леовац 1978: 179), као и недостатак *интелектуалног осврта* на емоције, који лишава песме, и саму збирку било какве синтетичке обраде подузетог мотива. Слично Леовцу, и Карло Остојић се усмерио на недостатак рефлексивног, називајући Радичевићеве песме *антифилософијом поезије* и *поезијом антиинтелектуалца* чије „врело није у свести, мислима већ у нагонима и осећањима” (Остојић 1973: 638). Оваква тумачења су била на трагу идеје према којој повлачење интелектуалног и рефлексивног из певања о споју човека и жене осиромашује сами опевани сусрет, и да је управо то недостатак поезије која је схваћена, што је делимично и била, еротском: „Сензуалан својим бићем Радичевићев човек клони се свег оног што је свест или чиме она еманира: уместо за сублимисањем своје сензуалности он тежи за њеним

Радичевић је „том књигом [*Земљом* – М. Г.] начинио огроман заокрет, одбацивши површну романтику и сентиментализам као врлине преживеле конвенционалне поезије и средине, која је једно чинила а друго истицала као своје моралне принципе. Намерна грубост, суровост и сировост, готово бестидно изношење похоте и страсти, што су многи квалификовали као изопаченост, била је суштинска страна овог револта: изнети све на светлост дана да би се могло доћи до праве мере људског. Тако тумачена, ова поезија није никада ни могла бити једнострана, дакле само гола еротика” (Тошовић 1978: 213).

апсолутизовањем” (Остојић 1973: 640). Сасвим је јасно, већ ма примеру песама са првих страница ове збирке, да је у *Земљи* телесност „основна, ако не и искључива одредница човека” (Остојић 1973: 639–640), али, усмеривши се на ову компоненту Радичевићеве збирке песама, многи проучаваоци, чија су промишљања застала на разини дефинисања ероса, нису приметили да управо недостатак рефлективног, (не нестанак, већ његово повлачење под кретање тела, изједначавање са телесношћу у јединствену самовољу лирског гласа и његовог телесног исказивања), омогућује оно што је, у поетичком смислу, одсудно за поетичку заокруженост и вредност *Земље*: окретање ка митском искуству и обликовање архетипских представа.

Еротика, или тачније спој мушкарца и жене, као и љубав, као вечити мотив, окосница су Радичевићеве *Земље*. Међутим, без обзира на повремене, и не сасвим неутемељене, ставове о недостатку интелектуалног и контемплативног у песничком приступу овој опсесивној по његову поетику теми, ерос се указује почетном тачком из које извире аутентични Радичевићев песнички глас, и омогућава формирање других његових опсесивних тема. Након почетних, и углавном неуспелих, лирских покушаја Радичевићево прво зрелије и делатније трагање за *аутентичношћу емоције* се везало за „два велика лирска принципа: природу и жену” (Гавриловић 1971: XII), а ова два мотива су и испрва омогућила Радичевићу „да се песнички изрази и да преко њих, негде у наговештају, веже симболику која има дубљи смисао од непосредног и емоционалног реаговања на лепоту, страст и бол природе и жене” (Гавриловић 1971: XIII). Управо се у овом Гавриловићевом ставу открива сва поетичка потентност Радичевићевог понирања у еротичко – изабравши да прикаже натуралистичније елементе односа човека и жене, који долазе готово до нивоа апорија, и везавши их за симбол земље, Радичевић је представио огољено емотивно, каткад спуштено до прималног, чисто телесног нивоа, испољавање човека који се налази пред сазнањем да су жена и земља две обрине истог лица. Пронашавши аутентичност у изразу, избегавајући да мотиве интелектуализује или да их интенционално пребаци у сферу симбола, и досегавши зрелост у оквиру еротског израза, заобишавши јефтиноћу скандала или шкакљиву примамљивост теме која се сама нудила (в. више у; Гавриловић 1971: XIII, XV), Радичевић је поетски простор *Земље* усмерио према митском искуству, и ка намери да у фигури човека, жене, земље и песме инкорпорира низ архетипских ознака. На том трагу, од значаја је и Гавриловићево разумевање Радичевићеве песничке аутентичности: „Новина његовог песништва огледала се баш у [...] споју између рустикалног, фолклорног и модерног, у одбацивању апстрактности мотива” (Гавриловић 1971: XIII–XIV).⁴⁴¹ Песничко кретање ка елементарном представљању односа мушкарца и жене, које окосницу налази у фолклорним представама, и омогућује отварањем ка митском искуству у лирском тексту, завршава у простору „испитивања тамних, елементарних сила живота” (Гавриловић 1971: XIV), што, према Гавриловићевом мишљењу, указује на то да овај Радичевићев поступак „још увек не носи некакав дубљи смисао од жеље за идентификацијом и стапањем са елементима живота” (Гавриловић 1971: XIV), што је став који је потребно и проблематизовати. Ако се у основици Радичевићеве *Земље* препозна митско искуство, онда није изведена само идентификација, и унификација у окружју природе, лирског субјекта, већ је, на готово дијалектичком нивоу, изнађена и његова виталност, те његови чиновни и кретања нису само покушај самопрепознавања (сопства), и уједињења са неизменљивим облицима природе, већ и несвесна, на архетипској равни утемељена, стратегија преко које се опцртава слика света у којој човек, жена, земља и песма имају (митски фундиране) функције, или, поетски речено, судбину, далеко сложенију но што би то било учествовање у елементарним просторима живота и живљења.

⁴⁴¹ Уп. са: Радичевић „у мушкости и грубости, у храшћу и опанцима и гуњу види смисао одржања, ону кап животног еликсира, срж оне виталности која је нашега човека одржала” (Palavestra 1958: 111). Предраг Палавестра је један од првих тумача Радичевићеве лирике који је прецизно уочио да је у његовој поезији активирани ерос директно везан за фолклорну представу човека, света и природе, што омогућава успостављање везе између еротског и митског искуства.

Свеукупно гледано, мало ко се од тумача концентрисао на анализу утемељености митског искуства у поетској основици *Земље*, као и на плодотворне односе митских и еротских елемената збирке, све до већ поменутог зборника из 2016. године. Јелена Панић Мараш, која је су свом тумачењу сабрала низ анализа еротског начела у Радичевићевим стиховима, тек је назначила могућност да је поетско концентрисање на ерос у *Земљи*, али и низу других каснијих збирки или песама, омогућило проток ка митском искуству у Радичевићевој поезији. Ауторка указује на оне песме из *Земље* у којима се жена симболички изједначује са насловним мотивом: „Наглашеним метафоричним исказима, жена (а заправо женски принцип) растаче се у делове земље с обзиром на то да и земља и жена имају својство плодности” (Панић Мараш 2016: 128). У песми „Звала ме брдо”, што се унеколико провлачи у другим песмама збирке, сексуални чин „готово да је дат као приказ неке митске сцене, па жена као земља, а заправо богиња земље, своју плодност остварује тек посредством другог божанства, наравно мушкарца” (Панић Мараш 2016: 128), што резултује тиме да „без мушког принципа женско налело нема својство плодности, рађања, нема форму, обличје, нема оног принципа који ће је потврдити” (Панић Мараш 2016: 129). У поменутој анализи закључује се како се у *Земљи* телесно спајање два секса представља кроз жудњу за целином, која се остварује на телесном, не и духовном плану. Међутим, будући да се ерос и митско искуство у *Земљи* прожимају, могуће је представити митску оптику сусрета мушкарца и жене/земље као идејну основицу, или једну од њих, ове збирке, а ерос, односно, многе поменуте квалитете еротичког и љубавног односа мушкарца и жене, разумети као очигледни резултат понирања у митску оптику, и свакако најекспликативнију одредбу тог кретања. Ни обратно не би било сасвим нетачно – да је приступање неспутаном еросу омогућило спуштање до елементарнијих представа и митског искуства. Према овим тумачењима које изводимо, неспутани ерос присутан у *Земљи* паслика је, а такође и последица, њене митске утемељености.

Није сасвим лако одредити Радичевићев еротизам према, можда и најутицајнијој, теорији овог појма – Батајевој. Према француском филозофу суштинско одређење еротизма је „ ремећење равнотеже у коме биће само себе свесно доводи у питање” (Bataj 2009: 29). При том се еротизам разуме као облик испољавања „човековог унутрашњег живота”, као искуство које је преломно, па чак и гранично (Батај ову дистинкцију не употребљава), па, у одређеној мери, и религијско, мада би се пре могло рећи да Батај у овом појму не реферише на некакво традиционално или конвенционално његово значење, већ се креће ка идеји сакралног. Међутим, према Батају, управо према потреби да, у оквиру свог унутрашњег живота, доведе сопствену позицију у питање, да је оспори, да доведе у питање фундаменте свог *унутрашњег живота* – човек се разликује од животиње. На овим почетним основама Батај заснива своју филозофију еротизма (в. више у: Bataj 2009: 27–34). Међутим, Радичевићева поетска потреба, превасходно у *Земљи*, простор еротског отвара ка читавом низу анималних искустава и трансформација; такође, присутне су и флоралне, па и териоморфне измене. Сви ови изоморфизми своје порекло воде из митског мишљења, те чини се да Радичевићев еротизам, који, у оквиру замишљене митске имагинације укључује и она искуства, (пре свега, животиње или биљке), које су омогућене упливом митске визуре, као једну од сексуалних и еротских основа човекове потребе, унеколико и заобилази Батајеву гласовиту дефиницију. Са друге стране, будући да је и лирски субјект *Земље* биће које покушава да управо у анималним, флоралним и сличним искуствима пронађе језгро сопствене еротске потребе, (али и да на свесном и на несвесном нивоу себе постави у позицију у којој је равнотежа бића доведена у питање, и активира промишљање о природи сопственог унутрашњег живота и потреба које су каткад усклађене, каткад супростављене са његовим телесним, спољашњим жељама), еротично се, што омогућује управо уплив митског искуства, у многим Радичевићевим стиховима образује и у оквиру онога што Батај одређује као *conditio humana*, али и испод њега, у простору које води ка анималним и иним искуствима.

3.2. Критичка рецепција земље – *Mῦθος*

Детектовање митског искуства у Радичевићевој *Земљи* текло је испрва готово стидљиво, па и несигурно, често и непрецизно. У тумачењу Славка Леовца, песник или песнички глас, односно, тачније лирски субјект, више пута се доводи у везу са искуством *аутохтоног Ерота*, Диониса, Фауна и *митског сатира*, а потреба којом се лирски глас сједињује са женом и земљом одређује не материјалним, већ симболичким њеним одредницама (в. више у: Леовац 1978: 178–180, и на др. местима). Међутим, митска перспектива се у овом тумачењу тек наслућује, али не и изводи, пре свега због тога што је тумач усресређен на разумевање еротске спреге, што је, како смо и указали, био првобитни фокус тумача ове збирке.⁴⁴² Други критичари су понудити сличне погледе, често се заустављајући на једном очекиваном поређењу, присетивши се митске биографије Антајеве.⁴⁴³ Међутим, све те анализе су тек кроз могућност назначиле присуство митског искуства, не представивши темељније тај однос. Каткад су те назнаке, чак и долазиле од поузданих тумача, сасвим генерализоване: „Нешто паганско и пантеистичко је стопило човека, жену, траву и корење, сплело их нераскидивим везама са црном, плодном нашом ораницом” (Михајловић 1976: XI–XII).

Међутим, неколико закључака је прецизно изведено, макар се не бавили директно односом лирског текста према митском искуству. Драгослав Грбић је, у есеју писаном тек неколико година након изласка *Земље*, анализирајући одлике модерне љубавне лирике, готово случајно, указао на дубљу традицијску спрегу која је у Радичевићевој поезији изнедрила повезаност са митским искуством. У *примитивности* Радичевићевог односа према љубавним темама, Грбић уочава лирског субјекта „који се у природи најлакше ослобађа свега онога што га спутава и који тек у природи види онај прави и неомеђени живот” (Грбић 1963: 98), на сличан начин као што се и „свет враћа наивној уметности, [...] [и – М. Г.] у тој наивности тражи оно што је примитивно и неразвијено и што поседује снагу примитивности” (Грбић 1963: 96).

Показали смо у претходним поглављима студије како се потреба модернистичких песника за традицијским трагањем самерава каткад управо са одредницама које помиње Грбић. Својеврсни отклон од историје, од интелекта или од цивилизације, јасан је сигнал поставангардног преорганозовања песничког језика и тематских потраживања, и сасвим очит у српској модернистичкој поезији на половини прошлог века. Грбић је, анализирајући шири

⁴⁴² Уп. са: „И тако утонувши целим телом и духом у наслаге земље, заслепљен мраком афеката и снагом старог и Жестоког Ерота, који се настанио међу тим наслагама, Б. В. Радичевић је дионисиски осећао како му плећа постају чврста од притиска камена а крв узаврела од топлих, незнатних извора. Исконске нагоне у себи и ван себе хтео је да испуни и види у громадама земље, у телу на тој земљи. Заронивши брутално у воде тих нагона, он је егоцентрички хтео да их свакако иживи физичком снагом и потврди у већој снази мишића; хтео је нешто што је било немогуће да исцрпи чулни доживљај и да добије још јачи чулни подстицај и жељу за још већим чулним доживљајем, хтео је, бурно и осећао, да живи само кроз физичку снагу и доживљај” (Леовац 1978: 180).

⁴⁴³ У критичким тесковима се често лирски субјект *Земље* пореди са поменутиим античким ликом, па се могу пронаћи и помени „антејских снага морала” (Палавестра 2002: 202), коју лирски субјект Радичевићеве збирке песама проналази у насловљеном мотиву, „антејског додира са тлом, са земљом” (Глушчевић 1978: 257) који усмерава еротске подстицаје, или чак и „антејских патетичних емоција” (Јовановић 1978: 274). Пре свега треба напоменути да су поменути критичари мислили на античког лика Антаја, сина Геје, *Мајке Земље*, којег је Херакле, будући да је црпео снагу из додира са самом земљом, морао одићи од тла не би ли га савладао (в. више у: Срејовић, Цермановић-Кузмановић 1987: 34, Grevs: 1987: 132), док је Антеј потпуно други лик грчке митологије. Грешка се, будући, како видимо, широко распрострањена, морала поткрати у неком старијем преводу овога имена, или каквој другој материјалној грешци. Иако помињање Антаја у контексту одређења лирског субјекта *Земље* на први поглед делује као згодноизнађено и функционално поређење, оно ипак није сасвим употребљиво за анализу ове збирке. Наиме њен јунак се поставља према земљи као љубавник, док се однос запамћен у миту однос између мајке и сина (што, додуше, у античкој митологији, може да дозволи, а често и дозвољава, и љубавнички однос, мада се у овом случају то не обистињује). Виталистичка енергија коју антички Антај добија при додиру са земљом, у типолошком смислу, није исто што и еротска снага и путени напон који одређује, при сусрету са земљом, лирски глас Радичевићеве збирке песама.

контекст љубавног поетског исказивања, успео да наслути неке подстицаје Радичевићеве, и не само његове, већ унеколико и генерацијске, митопоетике. Предраг Палавестра такође истиче *елементарност* Радичевићеве песничке визије, када указује на то да песник „заборавља и пренебрегава све што је човека формирало у свакидашњици, све што се наталожило на њему и што га је уобличио, заборавља на све оне наслаге и ону кору која је обавила његову елементарност и, тиме, и свесно поједностављује човека, враћа га праисконским, елементарним мотивима” (Palavestra 1958: 112–113). У ова два става прецизно је препознато традицијско окретање Радичевићевог певања елементарним песничким сликама, али не и спона са митским искуством.

Најзначајнији, и готово усамљен, текст у којем је тумачен уплив митског искуства у Радичевићеву поезију дело је Зорана Глушчевића – „Од боемије до резигнације”. Помало је и зачудно што Глушчевић, који је седамдесетих и осамдесетих година, имајући на уму водеће књижевне критичаре и историчаре његове генерације, можда и понајбоље знао и разумео шта је то митско искуство и каква је његова улога у књижевности није инсистирао на анализи Радичевићеве поезије из митске оптике, иако би она била сасвим очекивана у оквиру његовог, унеколико препознатљивог, херменеутичког метода.⁴⁴⁴ Чак и изабране формулације у овом тексту изгледају као својеврсни отклон и интенционално избегавање појма мит – помиње се *паганско* (што је термин чија је функционалност зависна од строге дефиниције која се у поменутом тексту и не даје, већ се подразумева мање више синонимним са упрошћеним фолклорним), помиње се и *магијско*, (што је већ сасвим неодређен термин који се мора сасвим чврсто дефинисати, што се у раду не чини), док се одређење *митско* штуро помиње, можда и опрезно, тек једном или двапут. Ипак, низ је вредних запажања којима се открива понешто, или чешће знатно више од тога, о односу Радичевићеве лирске визије света и митског искуства учитаног у њу – помињу се „паганско-еротски доживљај жене, човека и света” као и „фолклорно-рустичка црта” (Gluščević 1980: 42), као основни елементи Радичевићеве поетике, док се он назива „првим послератним обнављачем паганско-чулне традиције у нашем песништву” који своју поетску обнову „не чини доктринарно или рационално програмски, него инстинктивно, дубоко ирационално, са једном, готово би се могло рећи, атавистичком нужношћу, вокацијом и мотивацијом” (Gluščević 1980: 42).

Лирски субјект ране Радичевићеве поезије је представљен као „исконско, паганско-магијско биће” и „део природе [...] [са којом – М. Г.] сачињава нераскидиву везу” (Gluščević 1980: 43). Примећена је и „паганско-чулна и еротска визија жене и човека” која назначује кретање ка „прапостојбини нашег духа, и неку врсту нашег фолклорног, митско-магијског односа према свету и природи” (Gluščević 1980: 43). Еротика се разуме на „паганско-магијском нивоу” (Gluščević 1980: 47), док се низ других одлика поезије или мотива повезују са *магијским, паганским доживљајем света*. Дакле, без заснивања термина, рачунајући на саморазумљивост ипак семантички тешко одредивих појмова *паганско* и, поготову, *магијско*, Глушчевић се дохвата и митске оптике, и примећује, сасвим поуздано, митске елементе, али их разуме у другим, миту блиским контекстима, чиме усмерава своју анализу Радичевићевих песама. Посматрајући однос човека и жене/земље из перспективе еротског, паганског и магијског, Глушчевић се заправо дотиче многих значајних митских елемената који одређују поетику *Земље* – попут идентификације жене и земље, стапања мушког субјекта и жене/земље, фигуралне природне измене мушкарца и жене, митске димензија секса, плођења и рађања, митске фигуре земље и повезаности човека са њом, као и несамосталности субјектата и њиховог функционалног делања тек у оквиру целине (човек, жена, земља) уз могућност осамостаљења субјектата кроз одвајање уједињене визуре (в. више у: Gluščević 1980: 46). Самим тим, он примећује и неке од основних одлика митског искуства у *Земљи*, али их не тумачи директно подразумевајући мит, но њему блике традицијске обрасце. Другим речима, Глушчевић ишчитава митологеме које примећује пре свега у *Земљи*, као и у

⁴⁴⁴ Томе поуздано сведоче есеји „Значај мита за савремену литературу” (Глушчевић 1998: 3–16), „Хесе и Томас Ман: однос према миту” (Глушчевић 1998: 67–76), као и у овој студији већ цитиране анализе песама Миодрага Павловића.

песмама у којима се појављује фигура сељака/ратара почев од *Велике пешадије*, али се не задржава на подробнијим објашњењима митских елемента, док их, када их темељније анализира, то чини под другим терминолошким решењима. Од знатнијег значаја је његово одређење читавог једног тока Радичевићевог певања, а сама збирка *Земља*, према том одређењу, спада у онај круг песама и збирки које Глушчевић поставља у „паганско-чулну фазу” (Gluščević 1980: 65) Радичевићевог певања, учивши у њој први ступањ „развоја индивидуалитета и субјекта у процесу песниковог доживљавања света” (Gluščević 1980: 66). У оквиру овог поетичког сегмента Радичевићеве поезије, његов песнички свет „представља једну магијску целину, човек је део природе, осећа је блиско, срастао је с њом и њеним токовима, налази се у њеним циклусима непрекидног смењивања живота и смрти” (Gluščević 1980: 56), док „*Пагански доживљај света* потврђује место човека у природи смештајући га у природни оквир који одређује све остале његове релације (жена, земља, Ерос)” (Gluščević 1980: 64). Са становишта анализе митског искуства *Земље*, ови ставови, иако унеколико и генерализовани, већином су прецизни, и могу се узети као основа даље анализе.

Након Глушчевићевог текста, (а није на одмет приметити да је овај критичар упорно и благонаклоно пратио Радичевићеву каријеру, те се његови текстови и ставови понајчешће и призивају у каснијим анализама), низ је тумачења који примећују митску оптику или миту блиске традицијске оквира у Радичевићевој поезици. Радивоје Микић не пише о вези Радичевићеве поезије са митом, али примећује традицијске утицаје генетички блиске миту, као и то да постоји „потреба овог песника да своје певање постави на једну у српској култури широко засновану подлогу која се може повезати са различитим народним веровањима и са различитим облицима обредно-ритуалне праксе” (Микић 2016: 43).

Бранко Златковић упућује на то да се у Радичевићевој поезици примећују „архаичне народне митолошке и религиозне компоненте” (Златковић 2016: 117) и да је његово „песништво пуно драгоценог етнографског материјала” (Златковић 2016: 117), при чему је „доминантна [...] песничка стилизација архаичног *култа предака*” (Златковић 2016: 117). Одлике поимања света који подразумева елементе овог култа, али и низ *теофанија*, *антропеја*, *апотеоза* и осталих механизма који еманирају „митолошку означеност” (Златковић 2016: 121), аутор најпре примећује у оним Радичевићевим песмама чији је лирски јунак ратар/војник, али у упућује и на то да се поред митолошких наноса који се ослањају на поменути култ, (према Чајкановићу, најзначајнији у Срба, будући да се на њега, сасвим упрошћено речено, своди српска народна и митска религија), у Радичевићевој поезији појављује и „мноштво других слика из репретоара традиционалног понашања и уопште народног митолошког и религиозног поимања света и живота” (Златковић 2016: 122). Бојан Јовић примећује како се свет одређених Радичевићевих песама обликује „према особеностима фолклорног модела стварности” (Јовић 2016: 91), као и „митско-фолклорних модела” (Јовић 2016: 99), као и, на генералном нивоу Радичевићеве поетике, „увођење искустава из дубљих слојева колективног памћења – митологије, фолклора, историје и културе – као и из архетипских и заумних сфера” (Јовић 2016: 100) као значајну особину Радичевићеве поезије.

Поменута тумачења се не баве директном анализом митског искуства у Радичевићевим стиховима, али га најчешће подразумевају. Од значаја је и упут Јована Делића који упозорава на авангардно наслеђе „у оријентацији на изворно, архајско, митско, односно на модерно упошљавање фолклора” (Делић 2016: 43) које се очитује у Радичевићевој поезији. На трагу овог закључка, поновно указујемо на то да је Радичевићев повратак миту, као и онај изведен у поезији Васка Попе и Миодрага Павловића, сегмент модернистичке тенденције којом се, пратећи авангардне поетичке импулсе, преиспитају понорни токови књижевне традиције са намером да се изнађе позиција из које је могуће песнички проговорити о искуству модерног субјекта које је самерено са трајнијим, поузданијим традицијским оквирима памћења и, уопште, искуства, међу којима мит заузима истакнуто место.

3. 3. Архетипско обиље *Земље*

Тек понеки стих који је Бранко В. Радичевић објавио пре *Земље* могао је да наговести развој његовог песничког говора који се у овој збирци песама обликовао кроз активирање неспутане архетипске фигуралности, сензуалних еротичких, како тематских, тако и језичких садржаја, и дотад у његовом песништву неслућених метафоричких решења. Радичевићев песнички израз се готово не може препознати у односу на претходне збирке. Метафора је развијенија, веза између песничких слика чини се понекад готово случајном, у чему се примећују надреалистички утицаји, тонови су појачани, а неколико тема, тек наслућених у претходним збиркама, у *Земљи* је сасвим развијено. Изостају паролашки стихови, док сетни љубавни тонови јесењистине и сентименталности понегде претрајавају, али не преовладавају. Овом збирком је Радичевић пронашао свој аутентични песнички говор, и ауторски глас. Митска, односно архетипска визура је преузета као основ песничке слике. Архетипске слике или оне које задиру или се граниче са архетипском симболиком су високо вредносно издигли ову збирку од просека сентименталистичке љубавне лирике тог времена. Објављена 1954. године, две године након Павловићевих *87 песама*, и годину дана након његовог *Стуба сећања* и Попине *Коре*, Радичевићева *Земља* такође је учествовала у обнови модернистичког песничког говора, мада, чини се, на другачијем плану деловања него поменуто Павловићеве и Попина збирка, и то, пре свега у оквиру пројектоване антислике грађанског разумевања љубавних и сексуалних односа. Готово на нивоу књижевног, па и јавног скандала, објављивање *Земље* учествује у преобликовању књижевне свести о границама песничког језика и слободи песничког говора при исказивању, пре свега, поменутих тема. Не либећи се да однос мушкарца и жене представи у свој огољености што се протеже од јалове немоћи до путене пуноће, и који дотиче и граничне ситуације, попут (ауто)деструкције, агресије, бестијалности, садизма и других повишених натуралистичких детаља који се уз сусрет мушкарца и жене могу замислити, Радичевић је пронашао дубљу идејну и поетичку мотивисаност приступу овој теми управо обликујући тематски оквир и метафорички исказ збирке у окриљу архетипских представа. Самим тим, митско искуство, преобликовано у низу архетипских измена у којима се огледају актери ове поезије – мушкарац, жена и земља – основица је имагинативне потке која, на тематском, метафоричком и језичком плану чини *Земљу* успелом песничком творевином. Основа архетипске заснованости актера збирке се проналази у утемељењу насловног мотива збирке у митску фигуру мајке земље, *magna mater*, која се обликује као жена, љубавница и подружница мушкарца.⁴⁴⁵ У сусрету мушкарца и жене, и човека и земље, наслућен је дубљи архетипски однос: живототворни спој мушког и женског принципа, који је паслика основног митске структурне матрице: космогоније. Обликујући актере својих песама према семантичком потенцијалу који стварање човека, односно стварање света, или барем његово обнављање, вегетативно, у годишњем окриљу, призива из дубине митског сећања, Радичевић је условио готово изједначење митских прерогатива фигура земље и жене, као и њиховог споја са мушкарцем у оквиру митотворне космогонијске динамике. Самим тим, тематско-мотивска основица *Земље* управо произилази из митске имагинације, која рачуна на потентност космогонијских оквира, и образује се у правцу архетипског обликовања актера и њихових чинова.

Назнаке космогонијског митског структурног модела призване су у овој збирци песама. Радичевић је у њеном потексту активирао поприлично огољену семантику ове митске структуре, међутим, према нашем мишљењу он не користи изнађени модел неке митологије, па ни било какав оквирни теоријски митски модел који је могао бити утиснут у подтекст ове збирке, већ несвесним понирањем у подручје ероса проналази универзалне његове одлике. Будући да је „Мит о стварању [...] основни, базни мит – мит *par excellence*”

⁴⁴⁵ Уп. са: „Та архаична веза земља – жена веома је наглашена у Радичевића. Земља је Велика Мајка која рађа и узима, сахрањује, а по способности рађања и елементарној еротској снази жена је земљи слична” (Делић 2016: 47)

(Мелетински 2011: 21, в. више у: Meletinski 1983: 81–83), и „да је стварање Свијета стварање *par excellence*” (Eliade 1970: 24), космогонија представља „примјерни модел за сваку врсту ’стварања’” (Eliade 1970: 24), односно, „за сваку стваралачку ситуацију” (Eliade 1970: 33). У том смислу, сусрет човека са женом/земљом у Радичевићевој збирци песама опонаша један од најзначајнијих космогонијских модела, спој мушког и женског принципа, односно, сведену верзију хијерогамије, (мада Радичевићев модел не додељује мушком актеру уранске прерогативе), која увек подразумева могућност „*космичког стварања*” (Елијаде 1986: 15). Према Мирчеу Елијадеу, брачни односи, сексуални сусрети, и готово сви митски наративи који тематизују рађање, стварање, обнављање, лечење, као што су, у овој збирци удвојени у јединствену позицију, сексуални спој мушкарца и жене и његова метафоричка измена у виду обрађивања земље – умањена су верзија космогонијског мита (в. више у: Елијаде 1986: 15). У том смислу, сусрет човека и жене/земље не представља директну, елијадеовим речником – *ab origine* космогонију, већ њену обновљену и умањену верзију, која носи учитану у себи семантику првотног стварања света која се исказује као обнављање тог света. Наличје вегетативног мита који се обликује у *Земљи* представља заправо паслику космогонијског мита у виду његове итерације, у којој се понавља модел првобитне космогоније, сведен на годишњи циклични проток времена, земљораднички култ и човеков чин који обезбеђује обнављање природе, и, на концу, одблесак првобитног стварања. Чинови мушког субјекта *Земље* су пре свега, у митском читању, ритуални, јер путем ритуала се, у оквиру митске свести, обновљају древни догађаји, а, самим тим, и време стварања, а човек достиже одређена битна сазнања о устројству света у чијем обнављању учествује (в. више у: Eliade 1970: 18–19). Ове структурне оквири подразумева и митско сећање активирано у сусрету човека и земље/жене у Радичевићевој збирци песама, и испуњава их, помало и ригидно, у оквиру очекиване архетипске симболике која се везује за актере збирке и њихове чинове. Дакле, сексуални и земљораднички чиновни опевани у *Земљи*, уједињени у митској симболици коју деле, представљају и песничку обраду вегетативног мита, и, што је од већег значаја, чин обнављања света који је симболичка замена самог космогонијског догађаја. Оквири ових структура, које у Радичевићевој обради постају митопоетичке, ригидних су и посве једноставних контура: све је подређено сусрету човека и жене, односно, сексуалном чину и његовој огледалској паслици – обрађивању земље, који представљају одјек космогоније. У том се, бар у овој збирци песама, и Радичевићев основни песнички мит испоставља космогонијским.

Уводна песма збирке, „Корење или грање”, може се разумети као програмска: „Двоумио сам се: корење или грање? / Реших: Земља! / [...]” (Radičević 1954: 9). Мушки лирски глас се опредељује, на вертикалној равни, између корења и грања, које, у митском читању, представљају хоризонталу упућену од териоморфног ка уранском простору, за *земљу*.⁴⁴⁶ Ову одсудну егзистенцијалну и онтолошку одлуку лирског гласа прати, у смислу песничког језика помало и неспретно изведено, понирање лирског субјекта у недра земље, његово физичко измештање и утемељење у њеним просторима. Уводна песма збирке указује и на једну основу Радичевићевог митопејског говора – он је тек у наслућивању, и открива се имплицитно у песничким сликама које имају архетипски и митски симболички потенцијал. Сам митопејски песнички говор није, чини се, обликован песниковом експлицитном намером да активира митску семантику (иако се подразумева несвесно активирање тих традицијских вредности). Песме *Земље* не представљају резултат свесног проучавања митског материјала, већ аутентичног проговарања из позиције која рачуна на, или тачније, у тренутку сопственог

⁴⁴⁶ Уводна песма збирке „Корење или грање” – садржи у „подтексту митску дихотомију неба и земље” (Маринковић 2016: 141) која усмерава „(ауто)поетичко опредељење култа земље” (Маринковић 2016: 141) што се очитује у песмама у којима је „коитусни чин испреплетан с аутопоетичким мотивима” (Маринковић 2016: 141). Уранска или, не иста али генетички блиска, соларна симболика, или није сасвим јасно изведена у Радичевићевим стиховима, или је тек назначена као могућност, као у тумаченој песми, у којој учествује у дихотомијама подземно/надземно, унутра/споља и дубинско/површинско и као контрастирана вредност при прихватању земље као одсудне дијалектичке, као и митске одреднице *Земље*.

утемељења у језику и стиховима, открива митско искуство. Другим речима, позиције која, у намери да произнађе дубинску вредност и залог љубавног и сексуалног споја мушкарца и жене, аутентично се пружа ка простору архетипског преобликовања и митске имагинације.

Дакле, спој мушкарца и жене је изједначен са спојем мушкарца и земље, а сама земља и жена су готово изједначене кроз митски потенцијал рађања, стварања живота и његовог обнављања.⁴⁴⁷ У том смислу, спој човека и земље/жене се остварује у низу препознатљивих космогонијских одредница, које се обликују кроз стварање/замишљање новог човека све до обнављања света или чак назнака стварања потпуно новог. Ретко се у *Земљи* потоње могућности обликују, али се, кроз прихваћену архетипску семантику, наслућују. Космогонијска матрица којом су обликовани актери *Земље*, условљава и читав низ других, мање или више, очекиваних фигуралних или метафоричких измена. Пре свега, фигуралност мушкарца и жене се представља кроз вегетативна или зооморфна одређења, при чему таква прожимања рачунају и на повратну спрегу – и сама земља/природа, која позајмљује сопствене облике и прерогативе мушкарцу и жени, преобликује се у њиховим, најчешће сексуалним, чиновима који симулирају годишњу обнову, вегетативно обнављање или чак космогонијско стварање. Самим тим, не изненађује ни усклађеност чинова мушког лирског субјекта, или жене на који је неминовно упућен, са природом, са њеним облицима и испољавањима. Изведена је готово фаунска усклађеност актера песама са покретима природе који прате њихове, и кроз снагу обратне мотивске повезаности, кретања природе усклађена су са понашањем мушкарца и жене.⁴⁴⁸

Лирски актери су представљени поступком својеврсне гигантомахије – њихово зооморфно или вегетативно измењивање у процесу којим кроз сексуални чин симулирају ритуално обнављање природе, праћено је увећавањем пропорција човека и жене, њиховом гигантском формом оствареном у сексуалном чину и наслућивању истог, и поближе утемељеног у низу љубавних и сензуалних екстаза како ова два актера, тако и екстатичног одговора којим природа дочекује њихов спој. Гигантска мера није само додељена мушкарцу и жени, у њиховом симболичком изједначавању са чиновима природе, већ и, на ретким местима, њиховом жељеном и очекиваном породу.

Усклађеност човека и природе је, у неколико песама, у потпуности освојена и осигурана – човек је несумњиво део природе, одређен је њеним прерогативима, учествује у ритуалним чиновима који резултују обнављањем природе, и, самим тим, његови чиновци су паслика њених обновитељских и стваралачких чиновца. Човек и жена се, у коначници, указују истим оним митским агенсима који се везују за саму природу, и њену митотворну виталистичку и обновитељску, и, на концу, стваралачку снагу. Управо због тога је чин секса заправо умањени митски чин вегетативног обнављања земље, који представља, следствено, умањену представу космогонијског стварања. Сексуални спој човека и земље се, према томе, обликује као чин орања, обрађивања земље и, у коначници, чин њеног ритуалног обнављања, а сексуалне метафоре су одабране да би архетипски чин поставиле у земљораднички контекст: *ливада, ледина, њива, долина, брдо, орање, бразде, волови, бик, рало, плуг*, и друго.

На ретким местима, космогонијски потенцијал учитан у чин споја човека и жене/земље, преноси се и на мотив песме, што је Радичевићева дорада космогонијске матрице, којом се типолошки уједначавају фигуре земље, жене и песме у архетипски најзначајнијој семантици коју мит може да замисли – у стварању, односно космогонији, или одјеку исте. Све, на овом месту побројане, јасне архетипске одреднице су у *Земљи* исказане

⁴⁴⁷ Уп. са: „поистовећење жене и земље обликује једну осовину Радичевићеве поезије, његовог песничког света” (Поповић 1996: 87); „Људски ’судар сексова’ (да искористимо Расткову синтагму) транспонује се на еротски однос човека према митској Великој Мајци, што храни и сахрањује, и према Жени што га прима у себе. Сексуалност је код Радичевића судар елементарних стихија, једнако снажних и узајамно разорних. Митски генерисана, сутинска двострукост, игра замене дословног и тропичног значења појмова Земље и Жене радо је упошљавана у Радичевићевим песамама” (Хамовић 2016б: 249–250).

⁴⁴⁸ Уп. са: „Сваки чин, свака појединост у припреми и извођењу љубавне драме налази свој одјек, свој еквивалент у природи” (Gluščević 1980: 44).

преко метафоричких и лексичких решења која каткад тек указују, а каткад директно огољавају учитани архетипски слој песама. На овом плану, ерос се указује као најочигледнији резултат понирања у митску оптику, и заправо као најекспликативнија одредба тог кретања.

Већ две песме које долазе за уводном, „Орем најдубљу долину” и „Звала ме: Брдо” садрже низ експликативних мотивских обликовања и метафоричних решења симптоматичних за Радичевићево приклањање архетипским представама и активирање митских слика и значења у стиху. Сусрет човека и жене, уједно и сусрет човека/жене и природе кроз њихов наслућени спој, уз њихово испољавање које симулира испољавање саме природе, представљено је првопоменутом песмом. Њу је Радичевић касније дописивао, и унеколико стилски чистио и уређивао на плану кохезивности, не мењајући њен смисао (в. Радичевић 1978: 191), али је ипак дајемо у почетној и нерафинираној верзији:

„Пребацио сам преко рамена плуг. Под пазухом два вола.
(Замолио сам жену да ми поткреше грање. Рамена ми олистала.)
Орем најдубљу долину.
Кад кренем северу – снег ми у обрвама.
Када се враћам – звоне зрели ораси.
Ја орем најдубљу долину.
Моја је жена легла на ледину. Једна рука од пшенице, друга од винограда.
Када ме загрли једном, ја сам сит, а другом – кад загрли – певам пијан.
Моја жена лежи на ледини са рукама од пшенице и винограда.
Пребацио сам преко рамена плуг. Под пазухом два вола.
Враћам се кући која има кров од звезда.
Моја жена спава. Трбух јој је од оваца а прса од имена која тражим.
Разградим тор, уклоним овна предводника, па легнем” (Radičević 1954: 11–12).

Човек и жена су у наведеним стиховима фигурално измењени вегетативним и зооморфним атрибутима („Рамена ми олистала”, руке „од пшенице и винограда”, трбух „од оваца”), њихово кретање је усклађено са природним годишњим циклусом и вегетативним обнављањем (мушкарац започиње орање, жена „леже на ледину”), док сам приказ мушкараца није лишен извесних оквира који указују на гигантомахију. Сам чин сусрета са природом и регулисањем њене вегетативне функције, као и учешћа у обнављању саме природе, и у њеном стварању директно је доведен у везу са сексуалним спојем са женом: „[...] / Орем најдубљу долину. / [...] / Моја је жена легла на ледину. [...]” (Radičević 1954: 11). Дакле, сам чин орања је, преко архетипске симболике, чин који експлицитно представља митски спој мушког и женског принципа који, у својој семантичкој основици, најављује обнову старог или стварање новог света, а у овој тематској разради, вегетативно обнављање природе. Орач наликује вегетативном божанству које оплођује земљу, рало и плуг представљају фалусне симболе, а жена се, сасвим директно, обликује као симболичка допуна земље, односно њена итерација, и није случајно то што *леже* на *ледину*, неплодну земљу која ће извесно бити ревитализована, односно обновљена/оплођена. Чин наслућеног сексуалног споја и чин обрађивања земље су изједначени у архетипској вредности споја мушког и женског принципа, чија се традицијски најчешће рабљена измена обликује у чину обрађивања земље. Самим тим, основне митске структурне форме које подразумевају космогонијски потенцијал, уписане су у архетипску симболику коју Радичевић зазива у овој песми. Сексуални чин и чин обрађивања земље уједињују се у јединствену перспективу, будући да представљају два смисаоно па и типолошки иста, а фигурално различита, наличја једног архетипског чина. Активирана и из дубине памћења призвана митска парадигма је космогонијска, и претпоставља стварање или обнављање света, с тим да се Радичевић концентрише, у својој ужој визури, пре свега на спој два принципа, мушког и женског, дакле, на делатну сексуалну симболику која има своје деривате у представљеним архетипским вегетативним и

земљорадничким односима. Последња песничка слика утемељује мушкарца као активни принцип, а жену, као уосталом и земљу, као пасивни (што је карактеристична црта песама у *Земљи*). Призива се и симболика жртве, која није функционално проширена, па ни изведена, а остаје неисписан и антиципирани сексуални спој којим се ово песничко искуство окончава.⁴⁴⁹

У песми „Звала ме: Брдо” (Radičević 1954: 13–14), поновљена је готово иста симболика која подразумева чин орања као симболичку представу споја човека и жене, архетипско прожимање жене и природе, и типолошки исту архетипску космогонијску представу уписану у семантички потенцијал сексуалног споја и земљорадничког чина обнове:

„Рече: – Брдо, простри се по мени. Ја сам ледина а хтела бих да будем њива.
Осетих: мене зове њена земља. Земља њеног меса.
Ако обросте шумом, биће снажни храстови. Жита би била тешка. [...]
[...]
Њене су дојке невиђено нарасле.
Она одлази у огртачу од сутона.
Не знам да ли је то била ливада или жена.
Рамена су ми жута од иловаче.
Губећи сјај, јер дан вене,
једини је плуг знао тајну” (Radičević 1954: 13–14).

У типолошком смислу који рачуна на оквире представљеног архетипског сусрета човека и жене/земље, и типолошко уједначавање сексуалног споја са обнављањем земље који активира учитани космогонијски семантички основ, већ у ове две песме су назначени пуни оквири Радичевићеве песничке архетипске имагинације и митопејског песничког говора. Радичевић је замислио сусрет човека и жене у оквиру несвесно активираних архетипских кодова који из дубине понорног митског памћења износе космогонијске оквири. Али ипак, на том месту се зауставио – митско искуство *Земље* тек наговештава космогонијски образац, кроз развијене архетипске фигуре и њихове односе. У том смислу, митски рецидиви *Земље* су сасвим ограничени – све се одиграва у споју човека и жене, односно човека и земље, а учешће у вегетативног обнављању природе, и самог живота – а код Радичевића, и самог ероса, крајња је тачка до које се призвана архетипска симболика саображава са песничким текстом. Присутно је, у низу других песама, дописивање ове почетне поставке, или њене варијације, не рачунајући и дописивање фигуре песме у архетипски однос човека и жене/земље, којом ћемо се додатно позабавити будући да таква (ретка) места *Земље*, утемељују њен аутопоетички, унеколико и експлицитни, оквир. Кроз збирку су, пре свега, присутне бројне варијације задатих архетипских слика које или подразумевају учитану семантику орања као супституције архетипског споја човека и жене и обнављања природе или се заустављају на представљању фигуралних измена актера љубавног сусрета које подразумевају исказивање ероса ослоњеног, али не сасвим и испољеног на архетипској равни („Тражим боју за своје небо”, „Сретох жену”, „Без наслова”, „Август”, „Груба песма”, „Бајка, али за одрасле”, „Сан у трави”, „Мртво тело”, „Игра” и неколике друге песме). На успелијим местима, љубавна тема је обликована ближе поменутих архетипским односима, док се на оним местима на којима се од њих удаљава, обликује у оквиру већ препознатљивог Радичевићевог сентименталног песничког говора. Таква места су естетски и најслабија у овој збирци.

⁴⁴⁹ Уп. са: „Песник не распознаје жену као самосталан еротски субјект него само као део природе, само као оваплоћење природе и њених елемената. Жена се воли зато што се у њој препознаје земља, што може да се идентификује са деловима пејзажа, са елементима родности и плодности земље, што служи основној функцији земље – расплођавању” (Glušćević 1980: 43).

Ретка су, али и драгоцена за тематски распон ове збирке, она места на којима се лирски глас не поистовећује са покретима природе, и у којима је та, у оквиру архетипске представе односа, неумитна и непорецива, потреба спутана, а веза прекинута. Сусрет мушкарца и жене је у тим песмама онемогућен, а сам ерос спутан, као у песми „Страх”, у којој природа не само да онемогућава контакт човека и жене, већ и сам лирски глас се, сасвим неочекивано, непријатељски поставља према њој: „[...] / Јабланови ме одгуркују. / Позвао сам дрвосече да их посеку. // [...]” (Radičević 1954: 65). Прекинута веза човека са природом, самим тим и са свим архетипским функцијама које тај однос условљава, узрок је не само осујећеног ероса, већ и директне мотивације егзистенцијалног ужаса који супендује и могућност стварања новог живота, или га первертује: „[...] / Ја хоћу да је гледам. / Јабланови израсту. / Страх ме: / родиће девојка човека / са телом од дрвета” (Radičević 1954: 66). У том смислу, истакнута је и песма „Љубомора”, једна од оних које су, због у њима представљених љубавних односа, Радичевићу донеле књижевну славу, али и критичке и (мало)грађанске анимозитете. Ова песма, једина која прошла у избор поменуте Мишићеве антологије, у то време често цитирана и читана, занимљива је са становишта описаног љубавног и сексуалног сусрета, јер у њега уноси одређену тензију, будући да у њој мушко алтернира у својој способности, како сексуалној, тако и ритуалној и архетипској. Иако у њој није изведена архетипска обновитељска семантика орања, сексуални сусрет се одиграва у окриљу екстатичне природе која одговара на еротички набој актера, који су како обременени, тако и благословени фигуралним изменама како флоралним, тако и анималним.

Немоћ, сумња и љубомора мушког лирског гласа доводе до његове немогућности да у чину учествује са сигурношћу коју исказује у песмама „Орем најдубљу долину” и „Звала ме: Брдо”, док је, на моменте, мушки глас за то способан. Жена је у овој песми представљена готово попут неумитног принципа, као еманација ероса која се обликује попут саме природе, захтевајући дарове и чинове које може само мушкарац починити, без обзира да ли ће се у том чину испунити воља мушког гласа песме, или нечија друга. Мушки актер песме успева и да одговори на љубавне захтеве, преузимајући на себе, и преобликујући се у окриљу природе, све потраживане могућности мушког принципа, али и да се, не могавши да ту позицију одржи, преобликује коначно у немоћно биће, које се, са страхом, из заподенутог чина, и односа са женом/природом, у поразу, повлачи. „Љубомора” је стога једна од значајнијих песама *Земље* по динамичност њеног идејног и тематског распона – у многим песмама ове збирке жељени, и у некима домашени, еротички занос који испловљава из архетипске поставке односа који одређују мушкарца, жену, земљу и саму природу, крајња је тачка архетипске и естатичке кулминације ероса, али је та позиција, френетично жељена, понекад и сасвим недоступна. Тек се у алтернирању између два принципа, еротске немоћи и појачане еротске потенције, архетипске поставке *Земље* чине не само фиксним и јасно утемељеним оквирима песничког света, и основном емотивне резонанце њених актера, већ се указују и као она вредност којем се одређује нестабилност еротичке мотивације, самим тим, у оквирима *Земље*, и егзистенцијалне потребе, која, разапета између препуштања архетипским еротичким односима и сумње у могућност да учествује у њима, најдиректније одређује пуну меру модерности лирског гласа ове збирке.

Неколико је и других истакнутих мотива *Земље*, који допуњују или растачу њену истакнуту тему – архетипске просјаје човекових еротских нагона и потреба. Мотив смрти представља потребну контратежу доминантним у збирци еротским темама са архетипском основом. Сама смрт нема истакнуту митску димензију, осим као чин који прекида и ништи остале, као што су љубавни и сексуални чин, писање песме, сусрет човека и жене/земље, који имају архетипску вредност. Као таква, смрт фигурира као баласт еротичком и архетипском оптимизму, неспутаном у језику и метафорици, и представљеним еротским спојевима и манијама. У неколико песама појављује се и мотив брода, готово неприпадајући овој збирци песама, обликован уз сентиментална песничка исказивањима везана за очекивану тему љубави, а не она обликована у окриљу еротичке и архетипске визууре. Такође, треба

напоменути да се у *Земљи* налази и неколико посве неоригиналних сентименталних песничких написа, који умањују њену укупну естетску вредност.

Са друге стране, мали циклус се може обликовати од песама посвећених биму/волу – фигури која поседује истакнуту сексуалну, па и митску симболику, која се огледа у пословичној снази ове животиње, и фалусном обележју (рог). Бик је једна од најчешћих фигуралних измена мушког песничког гласа, и ово зооморфно обличје, (најчешће сигнализирано или роговима на челу лирског субјекта као у „Љубомори”, или самом фигуром бика), обележава крајњу границу представе еротске снаге мушког принципа који се оглашава *Земљом*.⁴⁵⁰

Фигура бика/вола се појављује у неколико типолошки различитих ситуација: као учесник човековог сусрета са земљом/женом који се одиграва у окриљу архетипске семантике чина орања; као сегмент фигуралне измене мушкарца при еротичком сусрету са женом и земљом; и као биће, које тек посредно представља ерос мушког принципа, и као такво се обзнањује грађанском свету који зазира од његове нескривене полне моћи („Песма богу Биму”).⁴⁵¹ У фигури бика се свакако могу назрети неколика директнија митска значења, везана за ерос или полну снагу, али ова фигура (попут понегде у збирци помињане фигуре вука/*курјака*) можда може директније упутити на фолклорни културолошки миље у којем је аутор одрастао. Овакву биографску условљеност помињемо пре свега због тога што сматрамо да архетипска и митска подлога *Земље* није резултат академског проучавања митских узуса, већ да је израз аутентичне песничке визије, те стога ни мотив бика не морамо разумети кроз условљеност његовим културолошким митским одредницама, већ само као оно што и јесте – симбол сирове, па и еротске снаге.⁴⁵²

На овом месту је потребно упутити и на једну истакнуту дистинкцију коју у стиховима чини Бранко В. Радичевић – наиме, бик јесте у *Земљи* оличење снаге, ероса и виталности која одређује и мушку фигуру која у овим стиховима проговара, али је директно супростављен фигури вола, односно ушкопљеног бика, који означава пасивност, полну и сексуалну немоћ, сервилност и недостатак снаге. У сличном контексту, везано за фигуру жене, Радичевић је, као опозите према потенцијалу плодности, упарио ливаду/њиву и ледину.

Дакле, узевши у обзир досадашњу анализу архетипских оквира песама *Земље*, потребно је указати на последицу Радичевићеве поетичке одлуке да пева о телесној љубави тесно усклађеној са циклусима природе, (свесно или не, односно као део песничке стратегије или као аутентични несвесни изналазак, при чему се наше мишљење приклања потоњој могућности) – последицу која се испољава у откривању и зазивању архетипских вредности

⁴⁵⁰ Уп са: „Иако својим насловом асоцира на паганску химну божанству, ова песма [„Песма богу биму” – М. Г.], [...], заправо успоставља слику града као простора где нема витализма, а влада страх од сопствене (полне) немоћи. Тако се онтолошка лаж изједначава са неплодношћу, а, посредно, као универзална (јер се понавља унутар поетског света) истина устоличује креација, која поетички оправдава Радичевићеве метафоре” (Маринковић 2016: 143).

⁴⁵¹ Енциклопедијска литература готово увек истиче, поред многих других, и поменуте карактеристике бика везане за еротски витализам – у *Словенској митологији: енциклопедијском речнику*, бик представља „оличење снаге и мушког начела” (СМ 2001: 25), док аутори *Рјечника симбола* бележе како бик „евоцира неодољиву снагу и силовит занос. Он подсећа на *необузданог мужјака*” (Chevalier, Gheerbrant 1983: 42) и представља „симбол стваралачке снаге” (Chevalier, Gheerbrant 1983: 42) и плодности. Томе сведоче и многи митови разних митологија у којима се ово створење појављује у описаним улогама. Најпознатија је античка грчка прича о Зевсовој отмици Еуропе, коју је врховни бог грчког пантеона извео претворивши се у бика (в. више у: Grevs 1987: 171–174). Међутим, не чувају само митови симболику која одређује бика, као и многе друге појмове; то исто чини и фолклор, преко којег најпре потиче описана симболика активирана у Радичевићевим стиховима.

⁴⁵² Иако смо се определили за разумевање архетипске имагинације и митске основице *Земље* као израза аутентичног Радичевићевог песничког говора, а не израза свесно континуиране традиције или проучавања исте, ипак не искључујемо сасвим и ту могућност, будући да је Радичевић, у годинама након објављивања ове збирке, објавио неколико текстова у којима указује на то да је био склон истраживању одређених, поглавито фолклорних традицијских оквира (в. више у најраније датованом тексту у којем је, што је постала његова трајна опсесија, Радичевић писао о *крајпуташима*: Radičević 1956b: 1, 8–9, 11).

очигледних у фигуралној измени актера ове збирке, и митској семантици учитаној у њихове чинове. Управо су у *Земљи* активирани оне архетипске представе које су проишле из основног структурног модела мита: космогоније, и на тај начин се многе песме ове збирке, у својој имагинативној и семантичкој ограничениости, заснивају се на семантичком основу централне структурне митске матрице – космогоније, те се, у даљој разради, обликују према готово очекиваним архетипским назнакама и облицима, у којима је еротички однос мушкарца и жене уједињен са учешћем човека у вегетативном обнављању природе.

3. 4. Митопоетика *Земље*

Аутопоетички искази у *Земљи* су превасходно везани за космогонијски потенцијал збирком насловљеног мотива, који се рефлектује и у фигурама жене и песме.⁴⁵³ У надолazeћим књигама поезије, Радичевић се постепено ослобађао аутопоетичког контекста сабраног око фигуре земље, превodeћи архетипске представе у оквиру разноликих цивилизацијских искустава, од којих су фигура сељака и војника, удвојене, али и фигура мајке, најважније.⁴⁵⁴ У *Земљи*, пак, ауто/метапоетички оквири Радичевићеве поезије значајни су за разумевање тематско-мотивске ексклузивности фигура жене и земље. Две граничне и темељне вредности Радичевићевих песама из збирке *Земља*, одређене су пажљивим аутопоетичким конципирањем – песма, односно поезија се указује као (не)очекивано метонимијско наличје поменутих аутопоетичких категорија.

Централну поетичку тенденцију Радичевићеве поезије, када се сагледа развојни пут његове лирике, представља намера да се прикаже пад из простора жеље (и доступности потребе за одређеним, најчешће егзистенцијалним или онтолошким, испуњењем), у оквиру историјски одређене егзистенције у којима се жеља као категорија релативизује, а жељено почесто постаје недоступно или суспендовано. Тиме је, што се огледа управо на тематском плану, Радичевићева поезија усмерена или ка приказивању поетског универзума у оквиру којег је човек одређен могућношћу испуњења задатих и жељених оквира (рецимо, жена, земља и песма су dostatне метонимије потребе лирског субјекта да досегне задовољавајућу егзистенцијалну или стваралачку позицију) – или ка приказивању човека одређеног цивилизацијским нормама, искуством града, села, породице, колектива, социјалне средине или рата. У оним песмама које подразумевају жену и земљу као основице поетског света, као у збирци *Земља*, цивилизацијске одреднице умногоне недостају. Ако се одређени цивилизацијски оквири и појаве у виду унапред детерминисаног историјског контекста, представљају декор за једну већ одређену парадигму – сусрет човека са земљом, женом или песмом који је суштински одређен архетипском семантиком, почесто и митологемама које најављују космогонијску позорницу. Поетски регистар који гравитира око мотива земље и жене је превасходно условљен неприпадањем историјском искуству – љубавна/еротска поезија *Земље* управо је одређена неусловљеношћу цивилизацијским нормама и историјским процесима или контекстом. Искуство које се намеће је, на шта смо и указали у својој анализи, митско. Централна митска категорија Радичевићеве поезије јесте космогонија: сусрет мушкарца са женом, земљом или песмом, кроз транспоновање космогонијског

⁴⁵³ Ово и следеће потпоглавље студије представља измењену и значајно допуњену верзију неколико сегмената објављених у: Гавриловић 2016: 151–166.

⁴⁵⁴ Поменути тенденција постаје очигледна ако се сагледа развојни пут идејног и тематског регистра зреле Радичевићеве поезије: превођење песничких оквира из почетне (псеудо)еротске и дионизијске симболике и декора у тематске оквири одређене низом цивилизацијских искустава. Поменути процес је свеобухватан у Радичевићевој поезији – искуства почетних екстаза, сексуалних пројекција и сусрета, па чак и (псеудо)космогонијских представа, преведена су у оквиру неколиких тематско-мотивских регистара који подразумевају развијене цивилизацијске оквири: искуство насељеног простора, села/града и социјалне раслојености, искуство рата и човекове егзистенције, искуство колектива, породичног, националног, историјски условљеног. Искуство песме се појављује у оквирима неколиких поменутих цивилизацијских комплекса Радичевићеве поезије, при чему се (ауто/мета)поетички дискурс најчешће и указује као одређујући за опевано цивилизацијско искуство.

процеса у оквиру (не)оствареног контакта два принципа (пола). Њихов сусрет одређен је упливом митског искуства, које се у лирском ткиву најчешће не развија у друге дијалектичке космогонијске одреднице, попут уређења света, већ се оне имплицитно подразумевају. Нису толико значајне формалне итерације фигуре жене или земље, колико онај потенцијал сусрета који претпоставља семантику стварања.

У том смислу, *Земља* не садржи само песме у којима су описани сусрети на граници еротског, већ је то поезија многих наговештених и могућих, почесто и суспендованих космогонијских сусрета. Паралелно и узајамно пројектовање две фигуре, земље и жене, сабира семантички потенцијал који подразумева космогонијски чин стварања, односно, сведено на категорије човекове егзистенције, чин рађања, и претпоставља онај митолошки оквир наговештен фигуром *magne mater*, животворне богиње земље, из којег се и може исцрпсти паралела две поменуте фигуре, жене и земље. Свакако, Радичевићу није било потребно угледање ни на какав конкретни митолошки систем или на одређену митску фигуру, попут поменуте, нити сматрамо да је песник то и чинио, већ да су побројани архетипски прерогативи условљени архетипским статусом и значајем самог стварања, универзалне (митске/митолошке) категорије и њеним, условно речено, очекиваним дериватима представљеним у сексуалном споју мушкарца и жене.

Улога песме је изузетна у оквиру поетског света Бранка В. Радичевића, будући да песма управо претпоставља онај оквир стварања који је доступан субјекту његове поезије, који проговара мушким гласом у наведеном кругу песама и преко којег је однос мушког, као певајућег принципа, и женског, као принципа стварања/рађања, макар само и потенцијалног, издигнут ван оквира еротског или телесног. Иманентна поетика Радичевићеве лирике одређена је креационистичким начелом – ако Радичевићева песма на метапоетичком плану подразумева фасцинацију женом/земљом, односно медијумом стварања, онда песма на аутопоетичком плану не представља само подражавалачки поступак – песма, која једина претпоставља могућност стварања инхерентну певајућем субјекту, није само оквир подражавања жељених форми, већ је категорија коју лирски субјект осваја, и преко које сусрет са женом и земљом преводи у оквиру иманентне поетике.

Самим тим, у *Земљи*, откривање песме је епифанијски процес, а довођење песме у везу са две поменуте и доминантне категорије – аутопоетичко оправдање тематско-мотивског, идејног и метапоетичког регистра. При том, еротско се, као спољашњи оквир којим се (привидно) симплификује контакт човека са женом/земљом, указује као декор – оквир који упућује на транспоновање аутопоетичког у мотивски регистар, и који не треба сматрати средством или мотивским комплексом преко којег је вредносно дискредитована Радичевићева поезија.

Становишта читавог низа релевантних критичара да је поезија која орбитирана око симболичких представа жене и земље, искључиво поезија емоција, чула, еротског и нагона, заправо представља дисквалификовање једне промишљене и сложене аутопоетичке равни која је и могла бити успостављена у оквиру митске визуре тек ако се историјско и цивилизацијско искуство намах укину, не би ли кроз истраживање говора тела песнички језик могао да укаже на егзистенцијални оквир човековог постојања, фундиран у сусрету човека са архетипским вредностима – женом, земљом и песмом, и остварењем тог сусрета у оквиру митских структурних образаца.

Две песме, из *Земље*, значајне за разумевање аутопоетичких оквира одређених двосмерним пројектовањем фигуре земље и песме – управо су и насловљене „Земља” и „Песма”. У првопоменутој песми, у којој је поетски простор, на први поглед, одређен реквизитима народне књижевности (превасходно бајке: предмети који говоре, трансформације предмета, ритуална функција предмета – што су све реквизити и мита), представљена је једна од основних аутопоетичких ситуација – песник пред стварањем, односно тражење песме:

„Издељао сам свиралу.

Она мене пита:
– Какву песму да ти одвирам?
Рекох:
Земљу!
– Онда избуши још десет рупа,
великих као нокат.
Са двадесет прстију извлачим глас.
Позвао сам два меха упомоћ.
Требаће још двадесет рупа,
извињава се свирала,
Где да нађем четрдесет прстију?
Молио сам виолину.
– Продужи мој врат! одговори неодлучна,
Још увек га продужавам” (Radičević 1954: 37–38).

Дијалог субјекта, који је двоструки стваралац који потражује песму и ствара инструмент преко којег је покушава досегнути, и самог инструмента одређен је директним поетичким постулатом: песма коју лирски субјект жели да изнесе је недвосмислено одређена као земља, односно земља јесте онај квалитет песме којем се тежи – земља је управо она песма коју песнички глас потражује од инструмента. Стваралачки поступак је суспендован недостатношћу инструмента, односно песме коју може да искаже, што се преноси и на самог ствараоца. Песма одређеног (ауто)поетичког квалитета и опсега није и досегнута, иако је тражење песме процес који је инхерентан бићу певајућег субјекта. Такође, *песма која је земља* изван је могућности реализације субјекта/ствараоца, али не и ван оквира његове жеље и стваралачке намере/потребе. Песма која изражава земљу, песма која је заправо земља сама, квалитет је који не могу досегнути ни певајуће биће ни инструмент, али је управо потреба за изражавањем таквог поетског искуства оправдање постојања и ствараоца и медијума. И сврсисходна и неопходна, али и недостижна, песма/земља је позиционирана на ободу жељеног и (не)досегнутог. Стварање свакако није рестриктивни процес – субјект ипак ствара инструменте (у континуираном процесу сличном ковању млина Сампа из *Калевале*).⁴⁵⁵ Такође, у поетски простор *Земље* се може учитати и могућност песме која није *земља*, али која је концепцијски могућа, и која се може досегнути. Међутим, субјект потражује управо ону песму која је недохватна, било због ограничења ствараоца, медијума (инструмента/језика) или оба. Процес се не окончава, чиме се земља указује као вредност која се не може, на концу, исказати песмом – сама песма лирског субјекта може само изразити, али не и испунити ту намеру, а ни сам човек не показује се кадрим да се оствари у намери да створи такву замишљену песму.

У поетску основицу мотива земље учитана је космогонијска могућност стварања света, *земље*, заправо оквира и одредница једног поетског универзума. Поступак је повратан: тражење песме није коначно – песма је у изналажењу, али су оквири поетског света преузети од земље, парадигме, која сабира митске реквизите који подразумевају архетипски контекст стварања/рађања, док су доследни мотивски корелати свакако фигура жене и љубавни сусрет, еротско спајање. Поетичко оправдање прожимања песме и земље је очигледно на тематско-мотивском плану ране Радичевићеве поезије: тражење песме у оквирима

⁴⁵⁵ Континуирани поступак грађења магичног објекта/оруђа, при чему се извршење одлаже неуспелим резултатима, или оним који нису у складу са очекивањима јунака, уз усложњавање самог поступка, трансформисање материјала, самог предмета, измене у поступку и сличне алтернације – један је од познатих митских мотива, који се често среће и у бајкама и другим делима која баштине сличне митске елементе. Ситуација из Радичевићеве „Песме”, у којој се само оруђе, које треба да произведе песму, као и сам чин стварања оруђа, континуирано трансформише и усложњава, унеколико, (ситуација из Радичевићеве песме је генетички блиска митском обрасцу, чува сећање на такав модел обликовања магијског предмета), подсећа на труд ковача Илмарина, који у десетој песми *Калевале* кује млин Сампо (в. више у: *К* 1964: 56–58), као и на стварање многих других сличних магијских митских предмета.

митотворне земље представља мапирање контура једног поетског света. Почетна, жељена стваралачка позиција („Рекох: / земљу!“) није и досегнута, али је освојена позиција из које се могу назрети оквири поетског света који је пројекција жеље и који се може испунити појединачним реализацијама – другим песмама, које нису *земља*, али настају пратећи жељену аутопоетичку пројекцију. Процес свакако није довршен, јер подразумева оквири које биће певајућег субјекта не може досегнути, али је поетички оправдан, будући да почетни и привидно неуспели покушај стварања није суспендовао могућност креације. У песму *Земља* је учитана и парафраза самог архетипског чина стварања – ништавило ненаписаног текста и празнину замишљеног поетског простора ремети чин стварања („Издељао сам свиралу“) којим је оправдано постојање песника, песме, и инструмента/медијума/језика. Тек је другостепена потреба за изналагањем песме/земље – у почетној инстанци, освојена је позиција стварања (могућег) поетског света и употребе медијума/инструмента. Досегнута је позиција ствараоца, а оквири стваралачког опсега одређени су према категорији која се указује и као инхерентна и као надређена самом песничком свету. Пројекција песме/земље се указује одсудном за разумевање саме збирке *Земља*: категорије песме и земље, (а самим тим и жене, која представља најзначајнију итерацију представе земље), позициониране су као поетички постулати и оправдања и постојања, свакако и реализације, поетског простора, односно универзума ове збирке, као и чинова и намера њеног певајућег мушког актера.

Индикативно насловљену „Песму“ није потребно разумети као *post scriptum* песме „Земља“, иако „Песма“ свакако претпоставља сведене оквири поетске концепције *Земље*. „Песма“ капсулира тренутак стварања, не само антиципирања створеног или тражења песме – у тумаченој песми, што и сам наслов указује, пронађен је тренутак у којем је могуће изрећи/записати стихове, а сама песма/поезија је испевана:

„Изашао сам јутрос на њиву.
Ветар је помало певао
а ја сам ослушкивао земљу.
– Време је, рекох себи, да напишеш песму!

Упрегао сам два вола. Плуг оштар, јак.
Стихови су били црни,
али су брзо постали зелени.
Из њих је ницала пшеница.

Тада сам се сетио свог пера.
Немоћно, није могло ни моје име
да напише испод песме” (Radičević 1954: 29–30).

Условљена је позиционираност певајућег субјекта, чак и на нивоу поставке света: земља и песма се доводе у узајамни однос, а лирски субјект се управо налази на *земљи*. Није од мањег значаја ни то што се налази на њиви, култивисаном простору који припада и човеку (цивилизацији) и природи, и који претпоставља архетипску семантику рађања/стварања, за разлику од појма *ледина*, који Радичевић користи у оним случајевима кад жели да укаже на простор у којем су поменуте категорије суспендоване или у којем је потребно активирати митологеме обнављања и рађања. Архетипска позиција човека се огледа на стваралачком плану, а *говор* земље допире до субјекта и каналише стваралачку мотивацију/инспирацију песничког поступка. Предуслов за стварање, конципиран односом певајућег субјекта и земље, пројектује се на саму концепцију песме: поступак стварања представља симулацију земљорадничког посла: „[...] // Упрегао сам два вола. Плуг – оштар јак. / [...]” (Radičević 1954: 29), што резултује удвојеним, односно узајамно пројектованим резултатом: „[...] / Стихови су били црни, / али су брзо постали зелени. / Изникла је пшеница” (Radičević 1954: 29). Чин писања песме се симболично изједначава са чином орања земље, који је пак паслика

архетипског споја два принципа, што открива космогонијску митску матрицу која се остварује кроз обнављање космоса.⁴⁵⁶ Дакле, космогонијски чин се своди на чин писања песме, и типолошки и вредносно изједначава са њим. Цитирани стихови, иако стилски неуједначеног квалитета, сведоче о успешном стварању, како на нивоу пројектованог и потенцираног текста (*зелени стихови*) и метатекста (сама „Песма”), тако и на нивоу који подразумева живототворни потенцијал саме земље, односно природе (*изникло је класје*). Песма је пронађена, стваралачки концепт узајамног пројектовања песме и земље из песме „Земља” је оправдан у оквирима „Песме”, иако искуство саме песме у „Песми” није идентично аутопоетичкој пројекцији фигуре земље, већ настаје у оквиру мотивације изазване стваралачком позицијом певајућег субјекта „Песме”. Искуство песме се не самерава са представом земље, већ је, као и целокупни мотивациони комплекс стварања, резултат накнадног тумачења сигнала стваралачке парадигме – земље. Међутим, субјект, који се наизглед самоодредио током тражења песме, постаје она одредница стварања која, иако инхерентна двоструком стваралачком искуству (није ни стварање песме могуће без земље, нити је оплодна земље могућа без присуства човека), привидно нестаје из оквира подразумеваног и извршеног двоструког стваралачког чина и досегнутих оквира (мета)текста – што представља кључно и преломно искуство песме: „[...] // Тада сам се сетио свога пера. / Немоћно, ни моје име / није могло да напише / испод песме” (Radičević 1954: 30). Индивидуални чин уметничког стварања се, пошто се оно подредило ритуалним учествовањем у симболичком чину креације и обнове света, не одликује индивидуализмом; тиме је чин лирског субјекта попут чина митског безименог јунака, а не историјом одређене индивидуе. Лирски глас преузима позицију медијума, кроз чију *песму* проговара *земља*, и одбацује позицију уметника, па и индивидуе. Његово сопство је подређено архетипским оквиром стварања, уметник се обезличује не би ли учествовао у стварању које је изједначено са стварањем земље.

Категорије стварања и створеног описаним чином нису доведене у питање, будући да и и песма и земља иманентно постоје у поетском простору „Песме”, али је ствараоцу негирана могућност да преведе архетипски процес у историјску чињеницу, односно да искуство песме подреди цивилизацијском оквиру историјског искуства. Тиме није негирана позиција самог ствараоца, али су и његова историјска присутност и цивилизацијски значај суспендовани. Негирана је и моћ самог пера, (само у оквиру песме, не и на метапоетичком нивоу). Нестајање лирског субјекта са маргине песме оправдава природа самог чина: певајући субјект не пише *песму*, већ *оре* земљу, а песма се *ствара*. Стварање песме није одређено параметрима дијахронијског, већ цикличног кретања (земљораднички процес, кретање планета, циклус годишњих доба), чији механизми оправдавају активирани рецидиве мита о оплодни земље, дакле, космогонијског процеса у подтексту *Песме*. При том не мислимо на очигледне мотиве који претпостављају сценографију спајања мушког и женског принципа: плуг као фалусни, бразда као утерични и класје као симбол плода, стварања; већ на оне одреднице које искуство песме ситуирају ван историјских, логоцентричних, цивилизацијских и индивидуалних оквира и пласирају у оквире подтекстуалне космогоније и митског искуства. Ако искуство стварања песме условимо постојаношћу митског искуства, јасно је због чега историјски и цивилизацијски оквири потраживања песме не само да нису досегнути, већ нису ни жељени.⁴⁵⁷

⁴⁵⁶ Уп. са: „Асоцијативни потенцијал метафоре орања као чина телесне љубави преноси се на сам чин певања, па тако у аутопоетичкој ’Песми’ из стихова ниче пшеница, што је још један начин развијања поменуте метафоре, где се овај пут плод природног циклуса поистовећује са плодом креативног процеса, који, у складу са овом митологизацијом, и сам постаје резултат митских радњи, тј. само стварање песме везује се за архетипску ситуацију” (Маринковић 2016: 142).

⁴⁵⁷ У можда и понајбољој анализи поезије Бранка В. Радичевића, у којој Никола Мариновић поставља тезу да песник, пре свега у збирци *Земља* и оним које долазе након ње, „култ земље и њему сродни култ плодности постулира као песнички одговор на геометријско устројство модерног света” (Маринковић 2016: 137), постављена је теза према којој Радичевићево усмерење на архетипске обрасце и митско искуство, као и на телесност и антиисторичност своју дијалектичку основицу проналази у авангардној тежњи за одвајањем од

Стваралац није категорија која припада историјским нормама и дијахронији, ни индивидуалитету, па ни интелекту, већ митском концепту поетског универзума, који је одређен цикличним кретањем и семантиком креације. Песма се ствара чином у којем учествује певајући субјект – симболичком оплодњом земље. Митска матрица је остварена у оном тренутку када се изналажење песме, које је заправо метонимијска замена за процес стварања које се огледа и у космогонијском потенцијалу песме, остварује. Потрошни реквизити стварања нестају из оквира песме и искуства у чијем креирању су пресудно учествовали.

Мишљења смо да је управо због неразумевања представљених (ауто)поетичких оквира песама „Земља” и „Песма”, заснован прихваћени став критике која, анализирајући збирку *Земља*, препознала еротску, сексуалну, и лирику емоција, не и логоса. Та поезија никако није лишена дионизијског, напротив, одређена је њиме, али она није антиинтелектуална (јесте антиисторијска и антицивизацијска, а цивилизација и историја су категорије одређене интелектом). Поезија која се не заснива само на телесном и емотивном испољавању, већ њиме указује ка тематско-мотивској транспозицији почетног аутопоетичког проматрања и конституисања виталних одредница поетског универзума, као и оквира сопствене онтолошке и космогонијске усмерености – свакако није и антиинтелектуална поезија. Радичевићев корпус песама из *Земље* подразумева поезију самеравања интелекта архетипској категорији креације, као цикличне и митотворне пројекције која претходи и проиходи стваралачком поступку. Интелект постоји и у миту, али је уједињен са еросом, са телом, са визијским искуствима, заправо са свим искуствима које рационалистичка и просветитељска парадигма негирају, и суочавају, у оштром контрасту, са интелектом – са свима њима, у оквиру митске пројекције, интелект је уједињен у јединственом ставу, у целини делања и исказивања.

Са ове позиције, могуће је у новом светлу разумети неке од значајнијих места збирке *Земља*. У песми „Стид због речи”, насловљено осећање се јавља управо речи које нису ни *смрт* ни *рођење*, дакле, нису у архетипском, симболичном или било ком смислу достатне да искажу универзалне егзистенцијалне категорије. Управо због тога, лирски глас прихвата немост и додир као модел постојања, а стварање песме се замењује сусретом са женом и сексуалним спојем са њом, у тишини и наслућеној немој екстази тела (у овој песми је развијена и паралела са спојем бика и краве). Дакле, управо због аутопоетички пројектованог осећања да се она песма која исказује најдубље егзистенцијалне и онтолошке потребе субјекта и не може исказати, ни интелектом досегнути, мотивисано је, на плану збирке, спуштање у просторе архетипске симболике, у хаотично исказивање телесности и еротичког,

цивизацијских форми и за приближавањем прималнијим, исконскијим искуствима. Уп. са: „Проширујући свој митски образац на историју колектива и сам колектив, поезија Бранка В. Радичевића постаје и утопијски покушај преосмишљавања заједнице, чији основни мит поново треба да постане аграрни” (Маринковић 2016: 137). Поставивши своје проучавање на исписе српских авангардних уметника (Растко Петровић, Станислав Винавер, Светислав Стефановић), према којима се, угрубо, уметност приближава прималним и скрајнутим традицијским оквирима, примитивним искуствима одговарајући на крах логоцентричне и историјске слике света (засноване у ренесанси, а у просветитељству обликоване), што подвлачи ставовима Макса Хоркхајмера и Теодора Адорна, као и Луиса Мамфорда, Маринковић Радичевићеву поезију разуме као извод поменутих авангардних тежњи, и то на дијалектичком нивоу, те уочава у Радичевићевом приступу његовим централним мотивима, пре свега, земљи, у смислу и природе и домовине, као и фигурама сељака/ратара и војника, поетички исказану потребу за одвајањем човека од логоцентричне поставке света, која би му омогућила да се приближи прималним искуственим оквирима. Радичевићева поезија се поставља у оквир конфликтног дијалектичког и филозофског односа природе напрема култури, цивилизацији и техници. Уп. са: „Једном досегнута, митска парадигма у Радичевићевој поезији, у спречи са култом земље и њему сродном култу плодности, прекреће опозицију култура – цивилизација. Следствено, чин сједињавања мушкарца и жене уписује се у природни амбијент и измешта из градског, који губи свој онтолошки квалитет и детронизује се у област лажи, односно небића” (Маринковић 2016: 142). Такође, Маринковић уочава и утопијску тенденцију те тежње, и закључује да ке заснивање заједнице на поменутих постулатима нужно утопијско, јер се, у времену које ипак наслеђује рационалне и просветитељске норме, такав подухват не може испунити, чак ни у поезији, коју пише песник ипак одређен цивилизацијским нормама и просветитељским парадигмама (в. више у: Маринковић 2016: 137–140).

у метафоричне приказе крвног и сексуалног заноса који допире чак до бестијалног и (ауто)деструктивног.⁴⁵⁸ Тиме су логика интелектуалног исказивања, и могућност рефлексије, подређени телесном исказивању, које истанчаније и прецизније може говорити о тајнама постојања када је у тој намери интелект већ омануо. У том се цивилизацијске и историјске, дакле, дијахронијске одреднице и повлаче из лирског текста, зато што би њихово присуство сметало неспутаном кретању ка еротичком испуњењу и постојању у оквиру досегнутих архетипских вредности.⁴⁵⁹

⁴⁵⁸ Често је у критици и књижевноисторијским радовима дело Растка Петровића помињано као могући узор за поетичко конципирање Радичевићеве збирке *Земља*. Славко Леовац први је, у том контексту, везао за Радичевића Растка Петровића и *старословенски начин* певања (в. Леовац 1978: 180), али није проширио ту паралелу. Јован Делић је такође уочио поетичку блискост *Земље* са одређеним Петровићевим песмама која се очитује у „усмјерености на изворно, исконско, архаично, 'примитивно', елементарно; на митско, на присуство божанског у земаљским пословима, на тјелесно и еротско” (Делић 2016: 47). Уп. и: „Бранко В. Радичевић изузетно успјело уплиће фолклорне елементе у своје песме. То може бити подстицај авангарде, али је несумњиво да је Радичевић фолклор познавао 'изнутра'; да га је живио, док га је, рецимо, Растко Петровић познавао из књига и учио” (Делић 2016: 44). Бојан Јовић је приметио како се поетски свет одређених Радичевићевих песама обликује према одликама *фолклорног модела стварности*, те да је такав модел пре свега заступљен у *Земљи*, и близак је „узору који се среће у делу Растка Петровића, и обележен је динамизмом, витализмом и еротизмом” (Јовић 2016: 91). Највише се поменути односом бавио Драган Хамовић, детектујући у *Земљи* блискост са поетиком Растка Петровића, пре свега кроз изједначавање телесних испољавања са духовним, али и кроз аналогију људских чинова са кретањима природе, и поистовећивање жене и земље у оквиру препознатљиве митске матрице (в. више у: Хамовић 2016б: 249–250), што су и елементи који су приметни у каснијим Радичевићевим песмама које тематизују искуство српског сељака и војника.

Дакле, могући утицаји поезије Растка Петровића, првенствено оне сабране у *Откровењу*, може се лоцирати у следећим поетичким исходиштима Радичевићеве поезије – сексуални чин као паслика споја два митска принципа и космогонијског чина стварања/обнављања; жена, земља и песма уједначени у архетипском типолошком смислу; супремација физичких манифестација тела, уједно и телесност, анималност, садизам, грубост и повређивање као део сексуалног испољавања; сексуални чин као елемент човекове природе која је усклођен са менама природе; култ плодности; фигуралне флоралне, зооморфне и териоморфне метаморфозе; митска и архетипска вредност човекових телесних чинова као и акцендовање базичне прималности тих чинова. Неким од наведених поетичких елемената, Петровић је, поред Бранка В. Радичевића, мада у много мањој мери, утицао и на поезију Бранислава Петровића.

⁴⁵⁹ У излазној песми *Земље*, „Пред одлазак”, постављен је и завршни став ове песничке збирке, према којем се архетипска имагинативна основица досегнута у њој унеколико повлачи пред неминуовном доласком смрти. Међутим, ипак се танатолошко сазнање и еротичко испољавање утемељено у архетипским фигурама и чиновима помирују у јединствену позицију из које се, по смрти, зазива ентропијско расипање у природу како онога земног и телесног, односно, тела, и самог ткива, тако и онога што представља основицу човековог сопства, његове могућности да се преко речи искаже, и преко песме: „[...] / Ако одлазимо, реч нек се пресели у дрво. / Због вечности нек нас помињу воде. / Није сувишно дати травкама особна имена. / Прекриваће нас достојно” (Radičević 1954: 94). Исказујући се, кроз песме ове збирке, као део природе, као биће које у архетипским улогама проналази своје сопство, и могућност да учествује у космогонијским процесима стварања, и да тек у њеном окриљу упозна исконске оквири свог телесног (и сексуалног) испољавања, те да у земљи препозна и жену и песму, лирски глас *Земље* се, унеколико и очекивано, одлучује да своје коначиште пронађе распршивши се у ткиво саме природе, постајући дефитивно њен несводиви део, односно, земље, пристајући да и у смрти она буде његова извесна коначница.

4. Земља, жена и песма – након *Земље*

Жена, свеприсутна и доминантна у *Земљи*, доследна је, истакли смо, итерација и, на тематско-мотивском плану, деривација представе земље. Као што фигура жене прихвата космогонијске и митске реквизите представе земље, пре свега семантику стварања, тако је и космогонијски сусрет два принципа, мушког и женског, сведен на представљање љубавног, односно еротског сусрета, који подразумева и потенцијално рекреирану митску матрицу. И након *Земље*, уочљива је поменута поставка односа, мада се они временом мењају, укључивши и семантички тамније, па и мање потентне и виталне назнаке. У познатим стиховима песме „Вечерња молитва” из *Војничких песама* (1961) архетипска увезаност жене и земље је још увек присутна, будући да је у овој песми приказан одсудни тренутак изједначавања фигуре земље и представе жене кроз пројектовање еротске потребе мушког субјекта: „Ако си земља, буди ноћас жена” (Радичевић 1961: 6). Песму одређују учестали космогонијски реквизити, од симболичних представа до реактивираних митологема: хиперстаза плодности: „Све те рађа, сва се рађаш, земљо очева” (Радичевић 1961: 6); узајамно пројектовање представа земље и жене: „Два брега са удолицом твога грла”, „Тајанство шуме отвара колена”, „Тражим ти грање, лишће, земљу тела”, „Слутим ти [...] / траву затиљка и падине тела” (Радичевић 1961: 6); хипертрофирана пројекција представе земље, која присваја одреднице поетског универзума: „Земља је ово вече и ова звезда” (Радичевић 1961: 6); циклично кретање времена посредовано континуираним циклусом живота и смрти (*земља очева* похрањује *војнике што су пали* и *што ће пасти*), преплитање ероса и танатоса кроз варијације фаличких симбола, попут *бодежа каме* и *семеника смрти* и наслућене утеричне симболике. Новина у третману ове теме је њено увезивање уз *војничку* фигуру, једну од најзначајнијих, па и опсесивних Радичевићевих тема. Пројектовани оквири космогоније припадају перцепцији мушког гласа, која је одређена већ цитираним позивом за квалитативном и космогонијском изменом жене, али и превођењем њене фигуре на архетипску (универзалну) раван. Самим тим, жена се још једном потврђује као универзална категорија, архетип одређен управо пројектовањем и читавањем космогонијског потенцијала представе земље, који је и препознат преко облика, односно форме: „Облик ти зовем, а име не осећам” (Радичевић 1961: 6).

Радичевић је 1971. године написао „Похвалу земљи”, коју је придодао збирци *Похвалнице и покуднице* (1974). Земља из поменуте песме унеколико различита од оне од које, у истоименој песми, написаној две деценије раније, песнички глас потражује највећу меру песничког умећа и исказивања. У „Похвали земљи”, насловљена аутопоетичка категорија је представљена као (архе)стваралац: „Чуј земљу како говори. / Речи се отварају у брда, / брда у стабла, / а стабло у цвет” (Радичевић 1974: 26). Земља се изражава *незнаним знацима* који се трансформишу у предметност света – *брдо, стабло, цвет, камен, вода, плод, звер, човек* – сви наведени појмови су *речи* којима проговара земља, али и елементи једног поетског универзума који је представљен различитим формама и облицима природе, и који, заједно са мноштвом појмова различитог квалитета, у себе сабира и човека, његову егзистенцију и појединачно стварање, и то као знакове човеку непознатог и свакако надређеног семантичког система. Субјект примећује пројектовање *говора* земље кроз предметни регистар појавног света, као и манифестације различитих реквизита поетског света – али не и ко је реципијент претпостављене комуникације, као ни пуно значење знакова који га окружују. Субјект, и сâм знак, препознаје појавност знакова и саме комуникације, примећује чак и везу између знака и означеног, али не појми ни суштинске одреднице комуникационог процеса који му је надређен, ни (потпуна) значења самих знакова које примећује. Човек, као ентитет који препознаје постојање, али не и семантику самих знакова, усмерен је на тумачење јединог знака чије је значење инхерентно човековој егзистенцији – а то је знак који означава самог човека. Дакле, ако је стварање које припада земљи одређено пласирањем различитих знакова, стварање које припада човеку је подређено и усмерено ка

пројекцији и осветљивању само једног знака., и то кроз симулирање самог поступка – земља ствара појавност света, а човек пише песму.

Та песма је у исто време и мета/аутопоетичка (човек тумачи себе као знак кроз писање о себи) и симулација (понављен је чин земље). У истој мери, песник је и медијум и уметник, и подражавалац и стваралац. Категорија поетског простора у којем је песнички субјект позициониран као знак, само је делимично, преко парцијалног разумевања поменутих односа, доступна човеку. Инхерентно човековом стварању је креирање аутономних поетских светова (песама) у оквиру којих покушава исцрпети (не)дохватљиви семантички оквир сопствене знаковности – што је покушај да се кроз процес аутопоетичког пројектовања и самоидентификације мапирају оквири једног поетског света. Један такав могући поетски универзум могао би сабрати оне знакове и односе који човеку неће деловати непознато и који ће пројектовати оквири колективне имагинације, симболичности и архетипског система песничких слика. Певајући субјект не препознаје оквири простора у којем је лоциран, али их не одбија, већ покушава да дешифрује систем или барем да освоји аутономну позицију у односу на њега, тако што ће егзистенцију ствараоца засновати на искуству креирања нових светова, маестралном искуству које препознаје у екстрапростору сопствене егзистенције – земље, те односе и значења преводи у оквир сопственог искуства. Човеково стварање (*срицаљка*) условно је подражавање, пандан грандиозној креацијској схеми земље/природе, међутим, оно је и одбрамбени механизам који резултује одређењем егзистенцијалне и онтолошке позиције певајућег субјекта, самим тим и стваралачком аутономијом, још увек недостатном. Сабирајући дивергентне и оргиналне (у оквиру Радичевићеве аутопоетике) идејне рукавце, песма „Похвала земљи” не само да сведочи о изменама у оквиру представе земље, већ и о значајној реконфигурацији аутопоетичког промишљања. И у другим песмама након *Земље*, појављују се мотиви жене, земље и песме, и то у оној поетичкој разради која се, у већој или мањој мери, ослања на архетипску основицу ових мотива из поменуте збирке, али су и две на овом месту поменуте песме довољне да укажу на опсесивну присутност ових тема и у каснијим периодима развоја Радичевићеве песничке поетике.

5. Нови поетички путеви – Велика пешадија

Радичевићева следећа песничка збирка, *Вечита пешадија*, објављена већ две године након *Земље*, донела је значајно измењени песнички говор у односу на претходну збирку. Већ је и ондашња критика приметила можда и најзначајнију новину – склоност ка рефлексiji која замењује поетски говор о телу и нагонима, што је призоковало да су Радичевићеве већ утврђене, али и новопронађене теме „подређене процесу церебрализације” (Максимовић 1978: 209) у оквиру које песник „открива своје свесне жеље” (Остојић 1978: 196), а инстинкту, као поетичком одређењу поезије додаје и „интелект несвесно близак симболичном изразу” (Остојић 1978: 196, в. више у: Остојић 1973: 641–642, Леовац 1978: 181). *Вечиту пешадију* одликује сложен песнички говор, богат неочекиваним, понекад и претераним, метафорама и поређењима, и посве развијен модернистички песнички проседе. Присутна је и зрелија, каткад распусна, каткад сведена, употреба надреалистичке слике, или слике утемељене на језичком експерименту. Приметан је и утицај других модернистичких песника, попут Васка Попе, уочљив пре свега у свеприсутним сегментацијама тела и света, као и у бројним изоморфизмима, обликованим на нивоу метафоре, без јаснијег присуства митског искуства.⁴⁶⁰ Значајно је и присуство народне поезије, на лексичком и на плану песничке слике. Активирана је и карневализација фолклорног и колективног искуства, приметна и у бројним умножавањима света и предмета, и онеобичавањима човека постављеног у сред свега тога. *Вечита пешадија* представља, можда и више него икоја друга Радичевићева збирка песама, експериментално поље, у којем је песник покушао да примени, чешће са исподпросечним но високим резултатима, низ модернистичких песничких решења, на језичком, лексичком, метафоричком и поетичком плану.⁴⁶¹

Мит се не успоставља једним од значајних поетичких или традицијских темеља ове збирке. Умногome је напуштено архетипско искуство *Земље*, и приљежније, али не и прецизније читање *Вечите пешадије* би могло да у сложеном модернистичком језику метафора обогаћених лексичким и синтаксичким фолклорним фондом потражи могућност архетипских представа, међутим, мишљења смо да би таква анализа била пре свега резултат читавања и злоупотребе методе. Ипак, на појединим местима, пре свега у четворочлавној целини „Песма незадовољног тела”, могу се пронаћи лирски пасажии који опомињу на архетипску утемељеност претходне збирке песама, или барем у њој почесто обликованих изоморфних представа човека:

⁴⁶⁰ Уп. са:

„[...]” //

Кренем са земљом од смрти до смрти,
Па се с њом усправљам
док не испуним све очи,
док не погасим сва сунца” (Radičević 1956a: 20).

⁴⁶¹ Након *Земље*, утемељена је јавна рецепција Бранка В. Радичевића као раскалашне и бoемске персоне, која је, донекле, и имала утемељење у стварности, али је била тенденциозно преувеличана, те фигурирала као облик притиска од стране чувара социјалистичког етоса, којима антислика сексуалних односа описаних у *Земљи* никако није могла, као светоназорским чуварима социјалистичког етоса, пријати. Бранко В. Радичевић је био маркиран као песник који се унеколико супроставља грађанском етосу социјалистичког друштва, што се огледало и у каткад посредној, а каткад и директној критици његових приватних делања.

У том смислу је занимљива и кратка белешка Мака Диздара, уредника едиције у којој је *Вечита пешадија* објављена, који је у кратком запису о песнику унео и податак да је „тврђња о великом стваралачком замаху Бранка В. Радичевића сасвим евидентна и толико значајна да анегдоте о његовом бoемском ’ленствовању’ могу да изгледају као пука измишљотина” (Dizdar 1956: 87). Такође, приметно је и то да је Диздар, као уредник, морао да се огради и напомене да „једнострано мишљење да је његово поетско поднебље искључиво секс, еротика [...] само релативно тачно” (Dizdar 1956: 88), те да еротика у Радичевићевој поезији „отвара нове поетске просторе, просторе у којима је човек разапет савременим питањима, али и питањима свечовека” (Dizdar 1956: 88).

„Само сија бело небо.
Реже курјаци рамена
и тигрови очњака.

Расту зуби трава на ливадама тела.
[...]

Пошумљени огледамо живот
са видрама које скачу у наше очи
[...]" (Radičević 1956a: 18).

*

„Када утонем до рамена,
када станем
камену на теме,
проговори камен.
[...]
Када утонем до рамена,
када станем
на камен, на корен,
извору на врело,
кроз мене земља проговара" (Radičević 1956a: 20–21).

Радичевићеве песничке слике из *Вечите пешадије* које садрже потенцијални траг митског искуства, ипак се не заснивају, (или сасвим ретко, као у претходним примерима,) на активирању функционалне митске семантике у самом поетском тексту, будући да их је употреба надреалистичког говора, пре свега видљивог у изградњи метафора, коришћењу лексике, и повезивању песничких слика, извела из простора митске семантике. Назнаке архетипских облика постојаније су у целини „Песма незадовољног тела”, уклопљене у оквире новопронађеног песничког говора, али се поваче из остатка *Вечите пешадије*.⁴⁶²

Ипак, по развој Радичевићеве поетике и постојаност митског искуства у његовој поезији, *Велика пешадија* се указује значајном, будући да се у њој песник предао „напору да се из затвореног круга интимних доживљавања пређе на шири план у којем основне тонове више неће давати снага песниковог доживљаја већ судбине крвно везане за тле које их одређује, за историју која их обликује” (Гавриловић 1971: XVII). Тек у *Вечитој пешадији*, фигуре сељака/тежака/ратара и војника, које ће бити готово удвојене у истој позицији, одвојене су од паролашке социјалистичке етике, и осенчене одређеним митским елементима. У кругу песама о сељацима и војницима („Грубићи и нежнићи”), који је, према Гавриловићу, испеван из истог става као и песме о земљи из претходне збирке песама, трагање за дубљим егзистенцијалним основама, уз почесто и иронијски отклон, везује постојање сељака и ратара, војника, али и жене и мајке, и свих оних који учествују исказивању Радичевићеве визије света, за природу, земљу и, условно, нацију, односно, њену историјску и, што је и од већег поетичког значаја, надисторијску, улогу и судбину. Кренувши од егзистенцијалних нагона преко којег је прилазио жени, земљи и песми, Радичевић је досегао одређену хуморну лирску трагику родне, (у смислу земље, а и нације, дакле и у митском и фолклорном, и у историјском смислу), односно, урођене осећајности, која га је довела до племените гротеске

⁴⁶² Занимљивом се, са становишта песничке реимагинације одређених митских или религијских ритуалних чинова, може учинити деветоделна целина, дата у полилогу који подсећа на рудиментарну драмску форму, названа „*Bouc émissaire*”, у којој је приказано ритуално жртвовање козе које је, поред многих митолошких разрада, представљено и у *Старом завету*.

која подразумева и трагику и узвишеност жртве сељака и војника.⁴⁶³ Радичевић је изједначио (при)родну и историјску трагику човека, али не толико у оквирима историјског, колико ванисторијског трајања. Мука човека на земљи и од земље, у историји и ван ње, уједно је одређена и радошћу живота, и његових виталистичких испољавања, попут секса, па чак каткад и умирања, у свеопштој карневализацији која је свесна трагике, али и митске неуништивости такве егзистенције (в. више у: Гавриловић 1971). Траг митског искуства се може приметити управо у поменутом карневалском односу према човековом животу, и тежњи да се он прикаже у ванисторијском контексту, уједно ипак завистан од историјских условљености, „што је [...] мотивисано сродношћу култа плодности, као митског подтекста, и карневализације, као стилског поступка” (Маринковић 2016: 144).

Дакле, након *Земље* се „митско-онтолошки статус енергије креације (као коитуса/орања/певања), дијахронијски транспонира на колективитет” (Маринковић 2016: 143), самим тим, тема предака, односно култ предака се обликује у фигурама сељака и војника, те оне, најчешће спојене у исту, на себе преузимају „одлике митског претка” (Маринковић 2016: 144). Према тумачењу Николе Маринковића, „окретање ратним темама вишеструко присходи из митотворачког потенцијала *Земље*, али истовремено призива и историјско искуство”, те, у том смислу, „култ земље постаје основ поетско-утопијске тежње за преосмишљавањем заједнице, где основни мит заједнице треба да постане аграрни” (Маринковић 2016: 145).⁴⁶⁴ Спрега историјске самовоље, која је остварена према наметима дијахроније, и у основи митског неисторијског обликовања фигура сељака/ратара и војника, успоставља се једном од централних тематских, идејних и поетичких оквира Радичевићеве поезије након *Земље* и *Вечите пешадије*.

Нефункционалност споја дијахронијске и цикличне представе времена, као и човекових егзистенцијалних могућности у оквиру таквог споја упућује на *утопијски карактер* Радичевићеве поезије. Маринковић указује на то да је пројекат заснивања заједнице у оквиру аграрног култа неизводљив, будући да отварање према историјском искуству, на неким местима суптилно, на неким наметљиво, потискује митско искуство којим су обликоване фигуре стубова замишљеног друштва, попут сељака и војника, али и жене, мајке и свих оних који су замишљени да у њему учествују. Преовладавање осипања митског потенцијала Радичевић је, према Маринковићу, успео да избегне тиме што је сељака/војника песнички преосмислио као *месијанску* „метонимију фигуре претка” (Маринковић 2016: 147).

Дакле, пратећи авангардне поетичке, па и дијалектичке захтеве, Бранко В. Радичевић је, полазећи од поетичких импулса заснованих у *Земљи*, који се обликују према митском искуству, у фигурама сељака и војника, почев од *Вечите пешадије*, своју поезију и поетику подредио „тежњи за преобликовањем заједнице која је и страдала у и од модерности, уз истовремену свест да је то преобликовање немогућ подухват, јер будућност колектива, [...], не зависи од песника” (Маринковић 2016: 148).⁴⁶⁵ У том смислу се, након неспутане

⁴⁶³ Уп. са: „Ако је први корак у заснивању овдашњих симболичких упоришта била митологизација земље из оног угла што за Земљу (која је и Жена) безусловно изгара и гине, други је корак био песничко тумачење широког распона недожељених тежњи неме множине палих сељака бораца, кроз небројене нараштаје” (Хамовић 2016: 242).

⁴⁶⁴ У интервјуу датом Николи Дреновцу, на новинарску опаску о *еротизованим војницима* и поистовећивању фигура жене и земље, Радичевић оправдава увезивање ових мотива, као и самих сељака/ратара и војника, дакле, упућује на развој митских атрибута из *Земље* везаних за жену, земљу и мушкарца – у фигурама земље/жене, земље/отаџбине, војника:

„Шта је војник, Он је вечити луталица који тражи мирни кутак да свије гнездо. Часник земље. Не брани он неки мистификовани кров. Брани свој сан о починку и земљи. Нежан испод тврде коре копорана, заљубљује се у нагу визију. И тако се опрашта од свих грубости које су га приковале за оружје. Он брани свој сан о земљи, на којој је орач и домаћин, на којој је отац и муж. И земља се претвара и најљубавнију девојку. Па зар без тога не би сваки други из колоне – постао бегунац или заробљеник?” (Radičević 1964: 418).

⁴⁶⁵ В. и: „Обликовање такве поетске визије било је могуће само на основу авангардног наслеђа, чиме и јесу оправдане изразите сличности елемената поетике Бранка В. Радичевића са манифестним поетичким позивима за 'расном књижевношћу' и преовладавањем геометрије, присутним у стваралаштву кључних

архетипске симболике која означава снажни проток митског искуства у лирску основицу *Земље*, делатније читавање елемената митског искуства у поезији Бранка В. Радичевића, након *Вечите пешадије*, може тражити управо у оним песмама и збиркама у којима су фигуре сељака и војника обликоване према процесу митизације њихових надисторијских улога и чинова. Митско искуство се стога појављује и као, макар на равни дијалектичких релација, али и у оквиру обликовања песничке слике света, и егзистенцијалне позиције њених истакнутих актера, као једно од значајнијих поетичких постулата једног од, ако не и најзначајнијег, круга песама које припадају зрелом лирском стваралаштву Бранка В. Радичевића.

песника протоавангарде и авангарде. На тај начин се поезија овог песника може читати као реализовање једног од битнијих поетичких рукаваца авангарде до крајњих консеквенци, где се не бежи од преобликовања историје” (Маринковић 2016: 147).

6. Рана поезија Бранка В. Радичевића

6. 1. Митско искуство ране поезије Бранка В. Радичевића

Песнички почеци Бранка В. Радичевића су обликовани уз присуство митске оптике. У поеми *Сутонски дани* и у збиркама поезије *Песме* и *Лирика* присутно је идеолошко обликовање низа митологема, од којих се представа *aurea aetas* истиче својим значајем. Структурни и мотивски митски елементи су коришћени са намером да пројекцији слике света која је усаглашена према захтевима партијских светоназора подаре утопијску перспективу у представи очекиваног и долазећег *златног века*. Самим тим, уплив митског искуства је обликован као оруђе не песничког, већ идеолошког говора, што може сведочити о многим ванкњижевним утицајима који су обликовали југословенску и српску поезију након Другог светског рата, све до половине следеће декаде, али и о сасвим скромним естетским квалитетима те поезије.

Збирка песама *Земља* доноси преокрет на готово сваком поетичком плану Радичевићевог песничког писма, и означава досезање аутентичног песничког говора и дашка оригиналности, али и утемељење естетске вредности Радичевићевих песама. *Земља* означава и измену у оквиру односа према митском искуству. У овој збирци, пулсирајућа еротска енергија служи као проводник до митског искуства, које се очитује у низу одабраних архетипских представа. Њима су обликовани најважнији актери збирке, као и њихови чинови, који упућују и на структурне митске обрасце, попут космогонијског, који чине митску, као и поетичку основицу ове збирке. Кроз прочишћени приступ митском искуству, који је, према нашем мишљењу, резултат несвесног аутентичног кретања поетске мисли, а не песничке стратегије или свесног ишчитавања традиције, досегнуте су и аутентичне песничке вредности *Земље*. У песмама којима је унеколико и досегнут митопејски говор, од којих су многе и тумачене у овој студији, не налазе се само вршне естетске и поетичке вредности ове збирке, већ и поетичко утемељење многих значајних Радичевићевих песничких опсесија и преокупација, које ће се остварити у његовим надлазећим песничким збиркама.

Вечита пешадија представља одважни искорак у поетичком смислу, пре свега кроз прихватање модернистичког експеримента и трагање до несигурних резултата до којих је, барем у овој Радичевићевој збирци, та поетичка одлука довела. Сасвим нестабилних књижевних вредности, ова збирка представља тренутак поетичког колебања, и постављања могућих путева песничког развоја, што се одликује у њеној поетичкој разноврсности, али и у очитом варирању у естетској вредности песама које су сабране у *Вечитој пешадији*. Уочљиво је стишавање, па и потпуно укидање чистог митског искуства, као и повлачење архетипских представа, услед уплива рефлексije и ироније, али и због активирања модернистичких решења на нивоу песничког језика и слике. Међутим, чини се да је управо митско искуство било проводник до фолклорног искуства, искуства пука, у бахтиновском смислу, које се темељније указује као поетичко начело Радичевићеве поезије почев од ове збирке. Фолклорно искуство је Радичевићу било познато и раније, што се примећује и у песмама објављеним пре *Земље*, а свакако је потврђено ауторовом биографијом, као и неколиким другим његовим, пре свега есејистичким и антологичарским књижевним интересовањима. У *Великој пешадији* митска визура, када се и пројави, усклађује се са и фундира фолклорно искуство којим је Радичевић обликовао своје основне песничке теме које неће напустити. Уобличени у одблеску фолклорне семантике и симболике, уз каткад присутни и иронијски отклон – мајка, жена, земља, отаџбина, војник, сељак, умрли, народ, пук, национ, колектив – сви они ће бити одјек човека и жене, као и насловљеног мотива из *Земље*, надограђени рефлексijом, иронијом, фолклорном патином и дозом нужног поштовања, односно, увек ће, или најчешће, бити обликовани народском, лексичком и мотивском, па и психолошком нијансом, која увек орбитирана близу митског искуства. На тим местима већ у *Вечитој пешадији*, а и у збиркама после ње, попут *Војничких песама*, *Божје*

крчме, *Похвалница и покудица* или *Земљосанки* (1978) налазе се просјаји митског искуства у зрелом песништву Бранка В. Радичевића.

Такође, осим најуспелијих еротско-митских песама *Земље*, и тек неколиких из *Велике пешадије* у којима је занос колектива функционално узглобљен уз иронијску перспективу, и окренут фолклорном искуству сељака и војника, у потоњим збиркама, након *Вечите пешадије*, треба тражити највредније песничке исказе Бранка В. Радичевића, као и, књижевноисторијски гледано, најзначајније поетичке домете, у песама у којима је успео да свој песнички индивидуализам уклопи уз фолклорну, условно речено, пучку перспективу, коју је, као песник, унеколико прихватио као сопствену поетичку, па и аутопоетичку вредност. Митско искуство се, као делатнији проводник до фолклорне перспективе, указује значајним за поетички развој Бранка В. Радичевића, и учествује у аутентичним и оригиналним песничким дометима његовог песничког опуса.⁴⁶⁶

6. 2. Бранко В. Радичевић – песник послератног модернистичког преврата

Преображење митског искуства којим је обликована *Земља* у фолклорно-митску перспективу из које је обликован најважнији темат Радичевићеве поезије, почев од *Велике пешадије*, сељачко-војнички корпус песама, указује на промишљено песничко конституисање односа према традицији. У интервјуу датом Николи Дреновцу, Радичевић је исказао једну опомињућу мисао, важну за разумевање његових песничких намера: „Можда се никада нећемо ослободити визије прошлости” (Radičević 1964: 417). Радичевићева потреба за песничким огледањем у окриљу националне књижевне и културне традиције може се указати и као облик полемике према елиотовском моделу који традицију не посматра из националне, или локалне перспективе. Радичевићев се модернистички поетички етос указује у националном руху, а песничка намера потражује скрајнуте, а дубинске традицијске темеље изнађене у *крвном* оквиру:

„Једног дана, пре десет година, учинило ми се: не треба ићи у далек свет по инспирацију, погледајмо сами себе у очи. Записивао сам епитафе. Препевавао. Писао песме. Бележио крајпуташе. Нисам знао шта ће од свега тога испасти” (Radičević 1964: 417).

Радичевићево разумевање традиције умногоме разоткрива његов, сасвим условно одређен као такав, етнографски есеј, назван *Плава линија живота: српски сеоски споменици и крајпуташки*, написан 1961. године, и то најпре преко неколиких пасажа који имају, као, уосталом, и целина овог есеја, „програмско, поетичко значење” (Хамовић 2016б: 244). *Плава линија живота* није само есеј о естетици крајпуташа (реч коју је *сковао* управо Радичевић)⁴⁶⁷ и записа на њима, већ је и својеврсни увод у њихову историјску употребу, као и прилике у којима су настајали, ритуалну и симболичну сврху, мајсторску праксу која их је обликовала, и, на концу, фолклорни етос чијим вредностима су, између осталог, и сведочили. Већ уводне реченице овог есеја откривају да је у њему подузето промишљено преиспитивање појма традиције:

⁴⁶⁶ Подробнија анализа песништва Бранка В. Радичевића након *Велике пешадије*, усмерена на присуство митског искуства у пројекцију колектива, сељака/ратара, војника, жене, мајке – речју, најзначајнијих фигура и мотива његове поезије, ослоњена на закључке ове студије везане за рану Радичевићеву поезију, и на вредне анализе попут оних Драгана Хамовића и Николе Маринковића, имала би за задатак да целину његовог опуса премери са становиште митске, фолклорне, карневалizacionске и иронијске оптике, чиме би био обављено потпуније осветљење поетичких оквира Радичевићеве поезије и њених естетских вредности, као и, до сада ипак незавршено, прецизно контекстуализовање његове поезије у оквиру модернистичке песничке обнове из педесетих година прошлог века и, шире гледано, српске поезије друге половине, као и целине, двадесетог века.

⁴⁶⁷ „Бољи познаваоци језика и његове историје тврде да је ријеч *крајпуташ* – толико српска и толико природна – млада и нова ријеч, и да ју је изумио и у живот увео Бранко В. Радичевић” (Делић 2016: 55).

„Када би у питању био култ мртвих, могли бисмо да се упоређујемо са постојбином Астека и Маја.

Ако бисмо се погледали, конкавни какви јесмо, у равном огледалу наше средњовековне фреске, нашли бисмо нешто заједничко у очима.

Није ли понекад искључивост несличности доказ да смо једнокрвни” (Радичевић 2017: 7).

Успостављање универзалног значаја националних традицијских вредности, или барем постављање у истоветни ранг тих вредности кроз сапостављање српског култа мртвих и средњовековног сликарства са културном баштином мезоамеричких цивилизација за Радичевића је био први корак у истичању вредности домаћег аутохтоног традицијског тока, који се може довести, и који је консеквентно и доведен у везу са другим, страним оквирима традиције. Низ је помена, најчешће везаних за јунаке античких митова и класичне књижевности преко којих се универзалност културне баштине успоставља кроз поређење елемената српског култа мртвих са античким културноисторијским кругом, са првостепеном намером да српској фолклорној баштини, односно оним њеним оквирима који се у есеју представљају, обезбеди и докаже исти степен традицијске и културне вредности, па и ексклузивности. *Плавом линијом живота* Радичевић је крајпуташе уписао у контекст националне баштине, и поставио у оквир успостављања културног националног континуитета. Такође је српски фолклор као културну вредност, и крајпуташе као доказ те вредности, самерио са оним културним и традицијским вредностима давно препознатим, и баштињеним, а који припадају ваннационалном контексту, најпре антици. Међутим, континуитет за који се Радичевић одлучује није само културни или традицијски, већ и *крвни*, дакле, расни, национални, родни и обновитељски: „Треба им дати говор да не остану неми. Нека и после смрти живе. Зато су се заоблила слова и потчинио камен” (Радичевић 2017: 35). На нивоу метатекста, *Плава линија живота* осигурава уписивање крајпуташа у традицијски национални оквир, али и саму културноисторијску постојаност крајпуташа, и, као што то и они сами, за неко време, чине онима за које су и подигнути.

У овим Радичевићевим ставовима се може препознати и модернистичко трагање за традицијом и континуитетима, али и превредновање истих, као и авангардна потрага за токовима традиције и баштине који су скрајнути, али откривају ревитализујуће уметничке и етичке вредности, и, до тада тешко слућене, традицијске континуитете:

„Незграпна и нескладна фигура била је јединомогућа, јединоистинита. Самоук сељак, орач или осакаћени ратник, постао је велик и самосвојан уметник што нас обавезује да тражимо његово име. То заслужује његов подвиг: уметност коју нам је оставио а која још нема приступа у изложбене павиљоне и музеје.

Одавно је васкрсла уметност многих примитивних народа. Ваљда ће и српска сеоска пластика дочекати свој васкрс. Не треба заборавити: једна црначка фигурина која је доспела у Париз била је прекретница за рађање модерне уметности. Крајпуташа и сеоски споменици не обавезују нас само својим ликовним одликама, већ и садржајем који нас подсећа на корене којима смо везани за своју земљу” (Радичевић 2017: 60–61).⁴⁶⁸

Радичевићев покушај да у традицијску свест српске културе уведе крајпуташе Драган Хамовић је разумео као експлицитно поетичко завештање које се огледа и у оним песмама у којима је песник певао о ратницима или сељацима/ратарима. „Лирска митопеја о српском ратару и ратнику” (Хамовић 2016б: 256) започета је у *Великој пешадији*, (па чак у наговештајима још и раније, превасходно у песмама са тематиком НОБ-а условљеним

⁴⁶⁸ Уп. са: „Драж и вредност ових споменика није само историјска; у својој аутохтоности, непосредности и свежини они крију и онај преображавајући валер којим примитивне уметности подмлађују уметничке тежње модерног света” (Первић 1978: 264).

наметима социјалистичког етоса), и, према Хамовићу, развија се на многим местима Радичевићевог песничког опуса. Такође, Хамовић истиче да књижевна критика није увидела или није хтела да увиди значај ове фолклорне, митске, и традицијске линије Радичевићеве поезије: „Отуда је у нашој књижевноисторијској свести увелико скрајнут иницијални удео Бранка В. Радичевића у поставангардној интерпретацији националног повесног предања” (Хамовић 2016б: 256). Ако се Радичевићев круг песама о војницима и сељцима/ратарима разуме као „песнички подухват заснован на читању националних симбола” (Хамовић 2016б: 256), као што се, свакако у оквиру других темата, тако разумеју и неколики Попини циклуси песама, па и целе збирке, и неколико истакнутих Павловићевих књига песама, Бранко В. Радичевић се мора одредити као „учесник далекосежног модернистичког преврата педесетих и шездесетих година двадесетог века” (Хамовић 2016б: 256–257). У том се он може, кроз ову тежњу његове поезије разумети и као песник који наставља одређене авангардне тежње: „Гонетање енигме појединца бачених унутар колективних покрета и повесних полома прешло је у фокус пажње поставангардних песника као што је био Бранко В. Радичевић” (Хамовић 2016б: 248). Такође, томе сведочи и његова потрага за скрајнутим традицијским вредностима, и откривање неколиких, као што су митско искуство прочитано кроз архетипске вредности *Земље* и фолклорно-митску перспективу сељачко-војничког круга песама, али и кроз представљање крајпуташке етике и естетике и препевавање ромске усмене поезије.⁴⁶⁹ У том смислу, Радичевић се заиста испољио и као послератни модерниста и као настављач наслеђених авангардних тенденција, попут Попе и Павловића, мада у окриљу сопствене, испрва еротске, а потом и фолклорне перспективе засноване, у својој поетичкој и етичкој основици, у митском искуству и архетипским вредностима.

Изведено контекстуализовање Радичевићеве поезије у поставангардно превредновање традиције и модернистичко изналагање традиције и континуитета указује да се његово поетичко обликовање ипак није десило у окриљу директне модернистичке струје, којој су припадали Попа и Павловић, и која представља једну од доминантних поетичких стубова великог српског песничког двадесетог века. Радичевићево модернистичко писмо се обликовало на унеколико и скрајнутој поетичкој стази послератног модернизма јер се ослањало и на романтичне импулсе, па и сентименталне, као и друге традиционалне лирске импулсе, као и, пре свега, на онај оквир националне традицијске сфере који јесте заснован на дубоком осећају митског искуства и фолклора, као и код Попе и Павловића, али оног који се исказује не у оквиру интелектуалне, па и цизелиране елиотовске парадигме, већ пре свега на фону раблеовске гротеске, која смрт повезује са смехом, баченост у историју са изванисторијским трајањем и митским обнављањем, трагику историје са виталношћу цикличне обновљивости. Насупрот високо вреднованим традицијским контекстима и златоносним историјским, унеколико и митским, тачније, митизованим, симболима у којима се огледа директни пут српске историје, проистекао из модернистичког читања српске историје у Попиној и Павловићевој поезији, Радичевић је понудио једну у земаљске оквиру

⁴⁶⁹ У Сарајеву, 1957. године, штампана је једна необична, па и несвакидашња антологија – *Циганска поезија*, састављена од песама које је прикупљао и записивао ромолог и лингвиста Раде Ухлик, а на српски језик препевао Бранко В. Радичевић. Интересовање за ромску поезију се може тумачити као импулс модернистичког преиспитивања традиције, и то оних њених тамнијих, понорних токова, односно, оних који не припадају грађанској, културној и песничкој свакодневици. Могла би се лако замислити анализа у којој би биле упоређене песничке слике, путени и каткад раскалашни језик, па и свеопшти тон и емотивност *Земље* и ромских песама које је Радичевић препевавао, а у ређим случајевима и допевавао. Са становишта које рачуна на импулс поезије послератног модернизма, призишао из авангардних тежњи, за проналажењем понорних и алтернативних традицијских токова, интересантно је неколико записаних опажања у предговору поменуте књиге. (Предговор је потписан са оба имена, а писан из удвојене перспективе, односно, првог лица множине, те претпостављамо да је Радичевић био сагласан са ставовима изнесеним у предговору, ако већ их и сам није написао.) Примећено је да је у ромској оралној поезији, *ненаписаној одисеји смеђег Улиса који није престао да лута*, дато једно „примитивније, у ствари, искреније схватање живота” (Uhlik, Radičević 1982: 6), те да у неколиким схватањима ове поезије, највидљивије на примеру поимања и представљања бога постоје „елементи безутешне примитивности” (Uhlik, Radičević 1982: 10–11). Посве индикативним се чини и став да је сусрет са поезијом сабраном у овој антологији „Излет у давнину који није увек сигуран” (Uhlik, Radičević 1982: 12).

сведену, пучку, гротексону, смешовно-тугаљиву визију српског војника и сељака, и његових понорних, од историје непримећених, подразумеваних, жалосних и залудних, али неумољиво виталистичких историјских напора, након којих, ипак, у коначници, заслужује одмор од историје и обнављање у поетско-карневалској, фолклорно-митској и антиратној Радичевићевој поетској визији света.

На овом својевоглавом модернистичком импулсу заснива се Радичевићев приземни антиратни и човекољубиви етос, који се не дотиче пуно златотисканих историјских симбола и за сва времена устоличених традицијских вредности, већ опева муку обичног човека заплетеног у кретање историје, али његову митску, непоречиву и тврдоглаву, жаљења и славе вредну судбину оличену у понављаном рађању и нестајању у окретима историјских прилика, и у упорном и трајању и умирању. На концу, Радичевићево контекстуализовање у оквиру послератног модернизма и обнављања авангардних поетичких тежњи не може се замислити без учешћа митског искуства у обликовању основице његових традицијских и поетичких трагања. Окретање митском искуству, као и фолклорном, Радичевића је и одредило песником модернистичке поетске обнове подузете у педесетим годинама прошлог века, као и песником који је учествовао у реактуелизацији авангардних поетичких тежњи и, у том смислу, ниједно озбиљније књижевноисторијско проматрање овог, по развој српске поезије одсудног тренутка друге половине двадесетог века, не би смело да заобиђе песничко дело Бранка В. Радичевића.⁴⁷⁰

⁴⁷⁰ Радичевићеви романи и приповетке, као ни литература за децу коју је педесетих година прошлог века писао нису у овој студији тумачени пре свега да би оквир анализе остао у прихватљивим оквирима. Остаје да се и то уради, а чини се да за тим има и потребе, будући да је, рецимо, роман *Бела жена* у критици схваћен као прозни корелатив *Земље* (в. више у: Михајловић 1978: 191).

ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

*(Време је уједало
И зубе поломило)*

1. Могући правци даљег истраживања

У овој дисертацији смо понудили методолошки апарат којим су дефинисани појмови *мит*, *митско мишљење* и *митско искуство*, уз анализу митских рецидива у поезији у оквиру три нивоа препознавања – *мотив*, *архетип* и *структура*. Изнели смо своју интерпретацију *митопоетског (митопејског) искуства*, и анализирали могућности *митопеје* и *метамитопеје*. Указали смо и на неке релације које одређују оног песника који, приближавајући се митском искуству, стоји између архајског човека и гностика, и између дијахроније, митске обновљивости и вечности.

Побројали смо и представили оне подстицаје који су условили поновно појављивање интересовања за мит у двадесетом веку, и који су, консеквентно, утицали на то да се мит, као оквир традиције и стабилни модел човековог искуства, испостави као онај поетички простор у којем су своје ране стихове обликовали песници послератног модернизма. Представили смо и стабилни поетички наследни однос који се обликује између поезије српске авангарде и поезије српског послератног модернизма. На концу, покушаћемо, у последњем сегменту ове дисертације, да представимо дијалектичке одредбе које обликују однос између мита, историје, традиције и поезије напрема сећању и забору, према смрти и, на концу, према истини.

У оквиру анализе раних песничких збирки Васка Попе, Миодрага Павловића и Бранка В. Радичевића, указали смо на плодотворне везе између поезије ових песника и митског искуства које су унели у поетички и етички хоризонт својих раних песничких књига. Рана поезија Стевана Раичковића се указала изузетком од ове, од стране Попе, Павловића и Радичевића, подузете тежње, али и, унеколико, као изузетак који ако не потврђује, онда барем видљивијим истиче правило. Надамо се да смо доставили довољно интерпретативних доказа који уверавају у исправност наше истраживачке намере и почетне истраживачке позиције, односно, да смо доказали да је митско искуство уписано у поетичку основицу послератног песничког модернизма.

Уместо да, као што је то можда и очекивано на овом месту, понављамо већ изведене закључке, радије ћемо представити оно што се при овој теми може опсежније урадити, и на које начине се она може исцрпети, у намери да се сам метод прецизније успостави, и сама анализа употпуни. На тај начин се надамо да можемо поставити основе научној студији која се иза ове дисертације помаља.

У оквиру представљања самог мита као облика културе, његовог дијахронијског статуса у њеном оквиру, и његовог односа према књижевности и, пре свега, поезији, потребно је из текста издвојити и одстранити сва она места која се репрезентативног, условно речено, речничког или приручничког типа, у којима се детаљно износи неколико значајних приступа миту и митском мишљењу, пре свега не би ли се изостављањем у науци већ познатих приступа миту ослободио простор за развијање сопственог метода. Са друге стране, потребније је детаљније образложити начине на које три нивоа препознавања митског искуства у поезији – *мотив*, *архетип* и *структура* – функционишу у оквиру поетског текста. Дакле, потребно је допунити, и додатно образложити методолошки апарат којег смо у овој дисертацији покушали да установимо.

Такође, у оквиру овог сегмента, потребно је више пажње усмерити на вид п(р)ојављивања митског искуства у поетском тексту, а који није приметан ни на нивоу постављених мотива, ни препознатих архетипских одраза, ни на нивоу уочене структуре, већ у оквиру језичких, дакле лексичких, али и стилских песничких реквизита. Потребно је указати на то како се, превасходно при митопејском исказу, песнички језик, у оквиру израза и стиских средстава, обликује према призваном митском искуству, и како се, на нивоу звучача и значења, обликује при митском одразу. Дотакли смо се тог односа на неким местима ове дисертације, посебно при анализи раних стихова Васка Попе, али не у мери која може да задовољи, већ само да наговести ову проблематику.

У оквиру представљеног културноисторијског контекста могуће је проширити анализу на многим местима. Могуће је поставити и шири поглед на културне духовне, научне, идеолошке и друге разлоге који су условили да се мит пројави као стабилан етички, поетички и традицијски оквир уз који су песници послератног модернизма могли да искажу своје осећање модерности, и представе слику света и позицију човека у њему, које се обликују на размеђи свевремености, односно универзалне вредности, и савремености, односно модерности. Такво проширење ове студије би могло да употпуни њен културноисторијски оквир, али и да обимом, као што то и у овом тренутку унеколико и чини, пажњу са саме интерпретације, односно анализе поезије, одвуче према представљеном контексту, што нам није намера. Сматрамо да је ове књижевноисторијске оквирице потребно проширити онолико колико је потребно не би ли се поближе објасниле неке карактеристике историјског тренутка у којем се објављују прве две хипостазе послератног модернизма, прво поезија неосимболизма, а потом и поезија дезинтеграције почетног модернистичког проседеа, и то искучиво у оном опсегу који би поближе представио традицијску условљеност ових модернистичких хтења, као и њихова превредновања традицијских оквира (консеквентно, и традицијске оквирице са којима комуницирају, на првом месту, свакако, мит), и евентуалне отклоне од већ описаних модернистичких поетичких тенденција, и, на концу, од мита као традицијског оквира.

Што се тиче анализе Попине поезије, чини нам се да смо исцрпно представили начине на које је митско искуство обликовало рану поезију овог песника. Остаје да се већа пажња, као што смо већ навели, усмери ка језичком и стилском обликовању лирског израза који опомиње и на уплив митског искуства. Такође, један синтетичнији поглед на целину Попине поезије, и детаљнији приказ митских рецидива примећених у њој, могао би да се означи као могући правац истраживања. Чини се да би, у студији коју замишљамо након ове, таква тежња унеколико и проширила њене оквирице, што не значи да такав напор не треба учинити, у или ван будуће замишљене целине.⁴⁷¹

Павловићева рана поезија би се могла промерити имајући у виду и његове текстове у којима се бави митом из антрополошке позиције, чиме би наше тумачење, ослоњено на оне његове есејистичке текстове у којима без те научне амбиције дефинише мит, ослањајући се и на корпус књижевноисторијских идеја, унеколико и разбокорило, и усмерило ка појмовима који, у Павловићевој анализи, имају везе са митом, али га по важности превазилазе – као што су храм или ритуал. Остаје да одлучимо да ли би се такво проширење ускладило са ширим оквирицом студије. Такође, вредним би се указало и једно темељније проучавање, за које би морала бити исписана готово читава студија, и у којем би се потражило присуство митског искуства у целини Павловићевог песничког опуса. У оквиру дисертације која се бави поетичким утемељеностима поезије послератног модернизма нисмо имали простора за тако нешто, што не значи, напротив, да такав један подухват не би резултовао можда и сасвим новим разумевањем Павловићеве поетике и поезије.

Раичковићевој поезији се нећемо враћати поводом у дисертацији постављеног проблема. Његово је песничко исказивање ипак ван истраживања поетичких оквира које смо на овом месту подузели, и које ћемо наставити у будућој студији. Такође, сматрамо да анализу поезије Бранка В. Радичевића не морамо проширивати, мада се потребним чини, свакако ван оквира будуће студије, један рад у којем ће се у целокупном његовом песничком опусу потражити присуство митског искуства.

Свакако, највеће и најзначајније проширење које ова дисертација захтева је оно које се тиче песника чија поезија у овој верзији није тумачена. Пре свега, потребно је указати на место и улогу митског искуства у поезији оних модерниста за које смо прихватили, унеколико и нестабилно, књижевноисторијско одређење: *неосимболисти*. Дакле, прерано прекинути песнички опус Бранка Миљковића, уз песничке збирке Јована Христића,

⁴⁷¹ На другим местима већ смо се дотакли елемената митског наслеђа у Попиним зрелим збиркама, посебно при анализи *вучјих* мотива у *Усправној земљи* и *Живом месу* (в. више у: Гавриловић 2014б), односно, *Вучјој соли* (в. више у: Гавриловић 2014а).

Борислава Радовића и Ивана В. Лалића, објављене током педесетих година прошлог века и у првој половини следеће декаде. Потом, потребно је усмерити пажњу на песничке збирке Љубомира Симовића, Матије Бећковића и Бранислава Петровића, песника који су почели да објављују крајем шесте и почетком седме деценије прошлог века.⁴⁷² Сматрамо да су неосимболисти, у оквиру свог приступа модернистичком проседеу, као и потоњи песници кроз процес одвајања од узуса високог модернистичког израза – своје песничке програме утемељили и на плодотворном односу према наслеђу мита, те да се тек анализом њихових раних песничких збирки може прецизно, аргументовано и научно поуздано, и проверено на примеру свих значајнијих модернистичких песничких опуса, тврдити оно што смо већ у првој реченици ове дисертације забележили – да је мит један од поетичких основа поезије српског послератног модернизма, што је позиција за коју се надамо да смо је – унеколико у скромнијим оквирима него што то сама материја захтева, али опет на примеру оних који су, својим песничким делима, и омогућили оправдање наше анализе и интерпретативног фокуса – одбранили и у овој дисертацији.

На крају, на почетним страницама ове дисертације смо указали на то да немамо истакнуте синтетичке тежње при покушају да одговоримо на или представимо неке од дијалектичких релација које се успостављају између мита, поезије, разумевања времена, традиције и историје. Ипак смо, у току рада, пратећи и упут једног од оних чија је поезија у њој анализирана: „Разговарати о тајнама узбудљиво је, и узалудно” (Pavlović 1958: 44), дошли до неких разумевања која су нам се учинила довољно вредним да, ако ништа, ипак посвојимо активнију, самим тим и оптимистичнију, позицију у односу према вечним апоријама, које су, и у овом тексту, осведочиле своју неизбежну и несазнатљиву присутност. Стога, на концу, представимо и та своја размишљања, охрабрени једном не сасвим оптимистичном, помало и сетном опоруком Станислава Винавера: „Вавилонска кула је стара коб људска” (Винавер 2012а: 368).

⁴⁷² Такође, потребно је усмерити макар један летимични поглед на збирку песама „Поштована децо” Душана Радовића, да би се митски рецидиви потражили у овој модернистичкој превратничкој књизи песама за децу.

2. Мит – Време – Поезија⁴⁷³

Постоје три истакнута модела времена – „статички, циклични и линеарни” (Katroga 2011: 153), а потоња два подразумевају кретање времена у оквиру модела. Циклично кретање времена дијалектички се везује за мит, а линеарно, или дијахроно, мада то није термин који Фернандо Катрога користи – за историју, будући да управо модел линеарног времена директно одређује динамику историјских процеса. Стога, митско и историјско разумевање времена су дијаметрално супротне концепције. Клод Леви-Строс указује на то да је улога мита да објасни „светски поредак који нас окружује и структуру друштва у ком смо рођени, да покаже њихову утемељеност” (Levi-Stros 2013: 180) и да пружи уверење „да ће свет у целини, а посебно друштво којем припадамо, остати онакви какви су створени на почетку времена” (Levi-Stros 2013: 180). Француски антрополог истиче да је улога историје готово иста: „озакоњење једног друштвеног поретка и једне концепције света, објашњавање шта ствари јесу на основу онога што су некад биле, налажење оправдања за сопствено данашње стање у неком прошлом стању и замишљање будућности као зависне, у исти мах, од те садашњости и од те прошлости” (Levi-Stros 2013: 181).⁴⁷⁴ Функционална улога мита и историје као друштвене норме, иако сасвим блиска, суштински је диференцирана прихватањем различитих модела времена као структурних и темељитих образаца. Разлика је стога фундаментална, будући да историја не подразумева једну и јединствену визију света и времена као мит, већ она „има улогу да пружи разлоге за наду чији садржај, за разлику од мита, није да ће садашњост репродуковати прошлост и да ће будућност бити продужетак садашњости, већ да ће се будућност разликовати од садашњости исто онако као што се садашњост разликује од прошлости” (Levi-Stros 2013: 181).⁴⁷⁵ Узуси мита су фиксни и рачунају на апсолутну референтност и истинитост у оквиру представљања света, док историја „не изражава толико објективне истине колико предрасуде и тежње” (Levi-Stros 2013: 181). Третман времена у оквиру митског и историјског представљања је различит,⁴⁷⁶ као што је, консеквентно, и у оној књижевности која се позива на узусе митског/цикличног⁴⁷⁷

⁴⁷³ Идеје развијене у овом потпоглављу студије првобитно су постављене у: Гавриловић 2019.

⁴⁷⁴ Уп. са: „Све се огледа у свему: прошлост – у будућности, будућност у прошлости, једна и друга – у садашњости, мит у историји, историја – у миту” (Аверинцев 1982: 169).

⁴⁷⁵ У том смислу, занимљивим се, и сасвим сликовитим, чини једно поређење Јана Пухвела: „историја изгледа као неки предео пренатрпан љуштурама сасушених митова” (Пухвел 2010: 10–11).

⁴⁷⁶ Промислајући о разликама између линеарног и цикличног типа времена, Ридигер Зафрански повезује циклични модел са осећајем утехе модерног човека који је суочен са неумитним протоком времена: „Циклус пригушује могући ужас пред бесконачном линеарношћу, у којој је сваки догађај јединствен и не понавља се и нестаје као да га никад није ни било. Циклус, насупрот томе, нуди осећај истрајавања у времену и све до данас спада у наша елементарна искуства” (Zafranski 2017: 89). Самим тим, препознати цикличну поставку времена уједно значи и супроставити се линеарном протоку: „где год човек доживљава то органско циклично време, макар само рудиментарно, оно стресираној свести може да пружи ослонац против линеарног времена које неопозиво протиче” (Zafranski 2017: 90). Према немачком филозофу, привлачност и централна улога цикличног времена у свести модерног човека који је суочен и са линеарним моделом времена је управо у томе што *синхронизује* време живота самог човека са моделом линеарног неумитног протока, ублажава фаталност сазнања, омогућује подношљивост егзистенције и отупљује оштрицу идеје о коначном крају (једне егзистенције, или било чега) тако што нуди и модел који је природније везан за годишње промене и за биолошки ритам тела (в. више у: Zafranski 2017: 88–90).

⁴⁷⁷ Чини се да основна дијалектика митске цикличности ни на једном месту није сажетије, а тачније дефинисана, но у „Књизи проповједниковој” (1:9) – „Што је било то ће бити, што се чинило то ће се чинити, и нема ништа ново под сунцем” (Б 2004: 582).

О основним одликама цикличне поставке времена посведочене у архајским митским друштвима, али и у настаријим књижевним делима, религијским веровањима, филозофским концепцијама, па и научним претпоставкама древних заједница, која су опстајала као огледни стамени модел не само модела времена, већ и обликовања друштвених поредака у касном средњем веку, па и након њега, в. више у: Tartalja 1976: 17–31. О митском моделу цикличности (времена) и односу овог модела према дијахронијском/прогресивном типу времена, као и о сликама, симболима и наративима који се везују за цикличност, из перспективе антрополошког погледа на структурираност имагинарних слика, представа и симбола, односно, из перспективе детаљно развијене архетипологије имагинативних представа, в. више у: Durand 1991: 243–281.

или историјског/линеарног модела. Тај однос директно утиче на обликовање смрти, памћења и сећања у књижевном тексту. Митопеја, или поезија која захвата у митско искуство, обременена је и тиме што потражује архетипски обликовано искуство које је избегло линеарно пројигирање времена и тако пронашло начин да избегне узусе историјског хода времена, али и тиме што је обликована у историјском времену, од стране субјекта коме је историјско време нужност и чињеница. Стога се митопеја, и поезија уопште, налази на размеђи између два типа времена, а од оба тражи оно што подразумева непролазност, од мита непролазност искуства, од историје непролазност песмом пронађеног искуства. Дијалектички, поезија и условљава и условљена је митом и историјом.⁴⁷⁸ Будући да од два типа времена потребује облик вечности, поезија се сусреће и са трећим, статичним, чиме се њена судбина помера у смеру танатолошких одредби.

Свакако, време и историјски заборав, који заправо не представљају ништа друго до метафоричку замену за смрт – директне су опасности по симболички, историјски и традицијски контекст који се изражава песмом (књижевношћу).⁴⁷⁹ Сећање је подразумевана противтежа заборава: „Противник времена [...] јесте сећање. Ако је суштина времена немогућност повратка, једносмерност кретања ка увек новом крају, онда је суштина сећања негација ове законитости времена: сећање преокреће оно што се не може обрнути и враћа оно што је изгубљено” (Asman 1999: 127). У том смислу, и улога песме је најчешће у служби сећања, и отимања сећања од заборава, односно смрти – и та улога је иницирана тиме што је оно искуство које песма брани од заборава, као и свако друго човеково искуство које претендује на трајност, одређено „временским карактером” (Riker: 1993: 11).⁴⁸⁰

Оно што је изгубљено у времену налази се у домену смрти, без обзира да ли одређује угроженог појединца, колектив или традицијски контекст којем припадају. Жак Бодријар тврди да смрт „није ништа друго до [...] бити истргнут из циклуса симболичких размена” (Bodrijar 1991: 151) у оквиру колектива. Француски филозоф указује на то да је у савременом добу активирано „изошштење мртвих и смрти” (Bodrijar 1991: 141) које доводи до тога да „мртви престају да постоје” (Bodrijar 1991: 141), и да су „одстрањени из симболичке циркулације групе” (Bodrijar 1991: 141). Овај став се, иако Бодријар говори о кумирима модерних друштава у поређењу са примитивним, може директно применити на механизам историјског заборава. Увек постоји опасност да се мртви изошште, да се присилно оконча симболична размена са наследницима, и да се угрози њихово историјско постојање у дијахронијском континууму колектива. А у тренутку када су *мртви одстрањени* из колектива, у опасности је не само баштина на коју се наследници позивају, већ и сами наследници.

Другим речима, у опасности је историјско постојање и трајање једног колектива, и поезија је тога увек свесна. Постоји могућност да историјски напор колектива нестане и из историје, односно, прошлости, и да се, самим тим, не настави у будућности. На том нивоу опасности се јавља историјски и колективни страх од смрти – „Стога се, уколико је ’заборављена’, ’прошлост’ – историјска или првотна – упоређује са смрћу” (Eliade 1970:

⁴⁷⁸ Иако је замисао о надређености поезије над временом, у готово романтичарском смислу, заводљива, ипак не треба поверовати у могућност да је време искључиво „пјесникова имагинација” (Staiger 1972: 524). Уп. са: „Однос песника према времену измислили су сами песници” (Pavlović 1972: 121). Иако се привлачност ових навода чини непорецивом, они могу бити тачни само ако се поезија устолочи кад апсолут према којем се обликује време, што је тек упола тачно. Другу пол такве пројекције ипак чини идеја да је време категорија према којој се одсудно обликују и мит, и историја, и, наравно, поезија.

⁴⁷⁹ Време и историјски ход обликују целокупну културу, будући да се „снага једне културе – свачије, па и наше – огледа се у њеној колективној меморији” (Петковић 2007: 51).

⁴⁸⁰ Уп. са: „Свет који приказује свако приповедно дело увек је временски свет. [...] време постаје људско време у оној мери у којој је артикулисано на приповедни начин; с друге стране, прича је онолико богата значењем колико оцртава карактеристике временског искуства” (Riker: 1993: 119). Када би се ово Рикерово запажање извело из оквира проучавања теорије жанра, уз одређене релативизације, термин *приповедни* би тада могао бити синониман појму *књижевни*, па чак и *човечији*, јер је одређеност временом карактеристика сваког човековог књижевног исказивања, (као и ванкњижевног, дакле – сваког замисливог човековог исказивања), и, у ширем смислу значења, *сваког* његовог говора.

112). Зигмунт Бауман тврди да је страх од смрти повезан са разумевањем и индивидуалног и колективног времена: „Сваки нама познат догађај – осим смрти – има прошлост, као и будућност. Сваки догађај – осим смрти – носи обећање исписано неизбрисивим мастилом, макар исписано и најситнијим словима, да 'наставак приче следи'” (Bauman 2010: 41). Дакле, ако *наставак приче не следи*, у опасности је и сама *прича* и они које је баштине, односно, *причају*. Смрт је, према Бауману, коначна, и у индивидуалном и у колективном виду: „Свака смрт представља *губитак* једног света, *губитак заувек, неповратно и непоправљиво*. *Изостанак* тог света нема краја, јер од тог тренутка тај изостанак постаје вечан” (Bauman 2010: 55). Историјску мисао овакав страх од коначности одсудно одређује, али је не паралише. Књижевност је, поред самог историјског памћења, директан одговор на страх од смрти (колектива) и прекида (његовог) историјског континуитета, који подразумева *изостанак* колектива, историјских чинова који му припадају, историјске истине коју баштини, и, у крајњој истанци, самог времена, као и сећања и памћења, на које колектив спасоносно рачуна. Књижевност покушава, упркос страху, не само да осигура историјски континуум искуства колектива, но да и утврди сржне тачке његовог историјског трајања које постају основ (само)одређења колектива и залог његове још увек недосегнуте будућности. Кретање ка миту дозвољава тренутак олакшања: митски страх од смрти не постоји, односно, не постоји у оном виду каквим би га замислио историјом обликован човек. Елијаде тврди како су сећање и памћење једине могућности да се избегне смрт, односно заборав у општем кретању историјског времена, те да песничко кретање ка миту јесте један од могућих излаза из историје (в. више у: Eliade 1970: 110–116). Обнављањем митских чинова, матрица и наратива, субјект се измешта из простора дијахроног кретања у цикличку обнову и размену искустава. Тим духовним чином, симболички избегава смрт. Поезија није лишена ове потребе и њено кретање ка првотним искуствима је управо израз танатолошког грча, и потребе за надилажењем историјског хода. Међутим, и песник и поезија су осуђени да трају у оквиру дијахроног модела, да буду субјекти историје.

Фернандо Катрога примећује како „памћење преноси обележје времена” (Katroga 2011: 23), док само линеарно време разуме као „секвенцу према којој се будућност, [...], обликује као наставак садашњости, и сходно томе, као униформни продужетак прошлости” (Katroga 2011: 24). Овакво схватање је у основама дијахронијског развоја историјског времена, и условљава потребу за споменичким обележјима: „нема представљања памћења [...] без трагова” (Katroga 2011: 29). Континуитет колектива је омогућен тек комуникацијом временом раздвојених генерација: „дијалог између садашњости и прошлости скоро да поништава растојање између субјекта и објекта и представља [...] један срдачан и општи чин, и једно *подсећање*, односно *комеморисање*” (Katroga 2011: 20). Песма омогућује такву комуникацију, док само *комеморисање* претпоставља тренутак у којем је омогућена непрекинута веза између прошлости и будућности, као и интегрисање савременика у традицијски низ вредности коју предлаже прошлост.

Сећати се и памтити значи и „*спасити се*” (Katroga 2011: 36), а сам чин памћења „сакрализује сећање” (Katroga 2011: 43). Књижевност свакако има улогу у овом процесу јер представља, Катрогиним терминима изречено, језичку, естетску и симболичку потврду не само успостављања континуитета, већ и *победe живих* над смрћу и пролазношћу, као и својеврсни чин *плаћања дугова*, и искупљења. Књижевност се успоставља као медијум у којем се конституише однос живота, смрти и историјског трајања. Самим тим се и књижевност конституише као „споменик [...] против заборава” (Katroga 2011: 69), а песма као потребна ознака траженог и успостављеног континуитета.⁴⁸¹ Књижевност преузима улогу кенотафа чији је целокупни залог у омогућењу будућности, кроз разумевање прошлости. Мит, како га поезија перцепира, уједно је и део тумачене прошлости, али и

⁴⁸¹ Заборав (историјски, културни), односно, *заборављање* је, како Миодраг Павловић тврди, „најлакша ствар на свету” (Pavlović 1987: 40). У другој прилици, пак, Павловић указује на то да: „Памћење мора да има своје славље” (Павловић 2000: 1953).

сегмент жељене и тражене вечности, која се мери само достигнутом универзалном семантичком разином уметничког дела.

Према Валтеру Бенјамину историја не брине толико о прошлости, колико о представи о прошлости (в. Бенјамин 2017: 152). Тај став се директно може применити и на поезију која проблематизује историјске теме: значајније од самог историјског догађаја јесте представљање опеваног догађаја. Тумачење историјског чина је од веће важности но сам догађај у својој фактичности, а опсесивна тачка песника је сржна вредност чина, нутрина историјског тренутка. Историјску свест одређује мисао о континуитету, међутим, сам континуитет подразумева нераскидиви узус: „Прошлост са собом носи тајни индекс помоћу којег она упућује на *искупљење* [истакао М. Г.] (Бенјамин 2017: 152). Немачки филозоф закључује да: „[...] постоји тајни споразум између ранијих генерација и нашег поколења. [...] наш долазак [је – М. Г.] очекиван на земљи. [...] нама, као и свакој генерацији пре нас, дата [је – М. Г.] нека *слаба* месијанска снага, на коју прошлост полаже право. То право не можемо јефтино да стекнемо” (Бенјамин 2017: 152). Историјски континуитет колектива подразумева обавезу курентне генерације да својим чином и делом искупи чин и дело претходника, да не само обједини својим постојањем прошлост и садашњост, већ и да канонизује сопственим историјским трудом чин претходника и тиме га симболички пренесе у простор садашњости, као и будућности. Другим речима, да га оправда, и настави. Та улога наследника је пројектована самим историјским чином предака, и њиховом надом у деловање будућих генерација. Континуитет између временом раздвојених генерација и традицијска потврда вредности чина претходника кроз чин наследника – тема је поезије која тематизује историјски континуум (националног, или чак општељудског) колектива. Парадокс овако пројигиране историозофски концентрисане поезије јесте што, рачунајући, у елиотовском смислу, на синтезу све три временске равни (прошлост, садашњост и будућност), она ипак делимично одустаје од историјског хода, зазивајући митски модел обнове искуства. То је и једна од основних онтолошких потреба и одредби поезије – од мита преузета потреба за очувањем и обновом искуства.⁴⁸²

Међутим, по пројектовани континуум, који се од историјског чина протеже до наследника, прети директна опасност прекида самог континуитета: „Опасност подједнако прети садржају традиције и онима који га баштине” (Бенјамин 2017: 154). Управо је осећање опасности директно заслужно, као што смо већ истакли, и за одржање континуитета и за *чистоћу* самог сећања: „Историјски артикулисати прошлост не значи сазнати ’каква је она заправо била’. То значи овладати сећањем какво оно блесне у тренутку опасности” (Бенјамин 2017: 154). Дакле, тек у потенцијалној опасности по колектив у садашњости, историјска свест колектива се кристалише и очигледним се указује сржна вредност историјског чина претходника. Оно што омогућује колективу не само одржање континуитета кроз везу са прошлошћу, него и његов опстанак у будућности, управо је одређење сржним вредностима сачуваним од заборава историје. Бенјамин указује да „чак ни мртви неће бити безбедни пред непријатељем, ако овај победи” (Бенјамин 2017. 155) – историјска свест колектива се одсудно обликује тек у тренутку историјске опасности читује курентној генерацији, која, препознајући вредности историјског чина претходника, омогућује и пројектовање у будућност, и канонизовање сопствене прошлости.⁴⁸³ Историјски осећај опасности, као и

⁴⁸² Иако је то чинио у својим есејима, чини се да је суштинско одређење односа између три временске равни Елиот најпре исказао почетним стиховима првог од „Четири квартета”:

„Време садашње и време прошло
Оба су можда присутна у времену будућем,
А време будуће садржано у времену прошлом.
Ако је читаво време вечно присутно
Читавом времену нема искупљења.
[...]” (Eliot 1978: 119).

⁴⁸³ Уз ове Бенјаминове ставове треба поставити и концепцију културолога Јана Асмана о појму *културе сећања* која је директно везана за разумевање самог времена. Култура која се заснива на сећању функционише у

вредности историјског, традицијског и културног пута самог колектива похрањује, али и проблематизује књижевност, која, кроз навод стихова чувеног сонета Стевана Раичковића, представља *нити које вежу нерођене са мртвима*. Управо су те нити разапете између митског и историјског искуства, а поезија зависи од оба не би ли своје основне онтолошке потребе утажила.⁴⁸⁴

Елиотово схватање традиције, као и Курцијусово⁴⁸⁵ и Гадамерово, ослања се на Ничеов је прецизно одређени концепт монументалне историје, који подразумева: „Да велики тренуци и борбе појединаца чине ланац, да се са њима кроз миленијуме повезује планински ланац човечанства, да је за мене још увек живо, светло и велико оно *највише* [истакао М. Г.] таквог давно протеклог тренутка – основна је мисао вере у хуманост, која се изриче у захтевању *монументалне историје*” (Ниче 2001а: 22–23). Иако историјски ход времена неумитно предаје сећање забраву, Ниче указује на постојање оних историјских тренутака који су конститутивни за колектив: „Али нешто ће живети, монограм њиховог највластитијег бића, дело, чин, ретко просветљење, творевина: живеће, јер никакво потомство не може без тога” (Ниче 2001а: 24). Монументална историја „разабра да је велико оно које је једном ту постојало у сваком случају једном било *могуће* и да ће зато такође свакако *опет* [истакао М. Г.] једном бити *могуће*” (Ниче 2001а: 24). Ничеовом ставу је близак и концепт *монументалног памћења* Алаиде Асман, који подразумева „канонизацију избора” (Asman 1999: 132) која се огледа у „стабиловању фиксних тачака којима се приписује вредност и успостављању обавезујућег карактера тог избора” (Asman 1999: 132).

Ипак, опасност Ничеовог разумевања монументалне историје, која баштини оно што је вредно поштовања и сећања, што је монументално и *одређујуће* – очитује се у могућности измене и цензуре, консеквентно, и ризика од потенцијалне неистиности. Историјска истина је склона романтизованом, утилитарном, догматичном, политичком и идеолошком тумачењу (в. више у: Ниче 2001а: 24–27), што се слаже са већ поменутиим Леви-Стросовим ставом да историја пре изражава *тежње* и *предрасуде*, уместо фактичке истине. Овакав третман фактичности је очекиван и у књижевности, која свакако не полаже право на фактичку истину, и, посебно, у историозофској поезији, која, по природи ствари, нагиње монументалном разумевању историје. Представљање историје је значајније од саме историје. Ипак, управо захваљујући таквом односу књижевности према фактичности, постоји могућност да се сржно искуство колектива досегне, *конституише* и пренесе у свом аутентичном облику, јер историозофска поезија не може без узуса монументалног историјског модела који подразумева да је континуитет и комуникација између временом раздвојених генерација могућа управо кроз тумачење монументалних историјских тренутака. Термин историозофски коначно можемо дефинисати као потребу да се искуство, постављено на размеђу митског обнављања и историјског хода, очува у сваком концепту времена, био он статични, линеарни или циклични. Песници ипак рачунају на успех на сваком од ова три плана.

У том се чини да је традиција зависна од уметности, на концу и од поезије, а заправо је зависна од механизма историјског трајања, над којим прети опасност од смрти, и митског

оквиру „планирања и надања, тј. доградње социјалног и временског хоризонта” (Asman 2011: 29), дакле, то је, слично Бенјаминовим тезама, култура која се пројектује ка прошлости, и заснива на њеном разумевању, али се уједно исцрпљује и у хоризонту који подразумева њену постојаност и стабилност у будућности. Култура сећања се заснива на разумевању прошлости, а прошлост настаје „из нашег односа према њој” (Asman 2011: 29), односно, кроз сећање „реконструише [се – М. Г.] прошлост” (Asman 2011: 29), а уједно и утемељује будућност. Овај поступак је најпре постављен насупрот смрти, како појединца, тако и културе, дакле, насупрот забраву (в. више у: Asman 2011: 29–33).

⁴⁸⁴ У извесном сагласју са изнетим Бенјаминовим ставовима је и једно темељито одређење Миодрага Павловића: „Традиција је препород сећања у поворци народа који одлази кроз време” (Павловић 1964: 91).

⁴⁸⁵ Уп. раније у студији наведене цитате, како Елиотове, тако и Курцијусове – везане за учешће књижевне прошлости, и саме традиције, за конституисање књижевне садашњости и будућности; в. и: „Велика [...] јесте поезија која опстаје кроз векове и миленије” (Курцијус 1996: 23).

обнављања, које се успротивљује смрти.⁴⁸⁶ Традиција је стога зависна и од мита и од историје, а понајвише од категорије прошлости моделоване од стране мита и историје: „Чињеница је да у традицији увек постоји елемент слободе и саме историје. Ни права, чиста традиција не траје услед инерције оног што је једном постојало. Она треба да буде афирмисана, прихваћена, негована. По својој суштини она је чување, и активна је у свакој историјској промени” (Gadamer 2011: 366). При том, и прошлост, и то самоодређујућа прошлост, у дијапазону спектра од индивидуалног до националног, (а национално искуство је, пре свега, одабир индивидуалних искустава, сабраних кроз одређену симболичку призму, као што је у тумачењу Зорана Мишића било Косово), разуме се као одраз традиције:

„наш уобичајени однос према прошлости не одликује се дистанцирањем и ослобађањем од традиције. Пре ће бити да се ми увек смештамо у традицију [...] – то јест ми оно што традиција говори не схватамо као нешто друго, као нешто туђе, него је оно увек део нас, узор или опомена, нека врста спознаје да се наш каснији историјски суд једва може сматрати сазнањем, пре је тај суд најнепристрасније стапање са традицијом” (Gadamer 2011: 366).

Отуд мит, историја и традиција у директном видокругу песника (па и послератних модерниста), јер се, Гадамеровим речником исказано, њихов хоризонт садашњости (в. више у: Gadamer 2011: 388–396), управо ка преиспитивању традицијског хода, и консолидовању традицијских вредности, оних сушних, које су опстале упркос тензији митских и историјских временских узуса који их обликују.⁴⁸⁷ Та песничка, и суштински модернистичка, тежња је директан одговор на Бенјаминова упозорења, јер је од оних искустава која припадају садашњости једино живо, у временском смислу, животворно и вечно, у естетском смислу вредности универзално, оно што је у живом дослуху са традицијом и њеним митским и историјским кумирима.

На трагу већ поменутих Леви-Стросових ставова о сличностима и разликама између мита и историје, неупитним се указују непроменљивост света у миту и веровање у митску истину. Ако је време циклично и обнављајуће – чиновници који одређују колектив ће се поново десити. Постоји опасност, али не и неизвесност, и стога, пошто је кривуља временског кретања већ исписана, непроменљива и претпостављена, нису неопходни фиксни подсетници на чин, као што је у времену очувано искуство у песми. Потребна је само прича, као подсетник да ће се круг затворити и обновити, која представља тек једну од прича у оквиру кодификоване суме наратива који обликују митску свест колектива. Са становишта историје, пак, свет је променљив, истина је нестабилна и подложна измени и забору. Будући да је неопходно оправдати историјску истину, односно одржати свест о чину претходника који конституише историјску (само)свест колектива, потребни су подсетници. Књижевност је медијум у којем се историјска истина (очитована у трену опасности) обликује кроз естетски чин у чин (вечног) сећања. На тај начин поетско, па и свако књижевно, дело припада

⁴⁸⁶ На другом месту, Гадамер, на трагу Аристотелове дистинкције – историја представља према ономе како је било, а поезија према ономе како је могло бити, дакле, не према појединачном испољавању, већ према ономе што одговара суштини неке појаве или догађаја, ономе што је опште – закључује: „Поезија суделује у истини општег” (Gadamer 2002: 36).

Уп. са: „Аполоново пророчиште и даље управља нашом судбином. Стварне опасности данашњице се налазе другде, а мит представља онај ослонац који нам може помоћи да препознамо њихову природу” (Жирар 1988: 249).

⁴⁸⁷ Уп. са: „хоризонт садашњости налази се у процесу сталног формирања зато што непрекидно морамо проверавати све своје предрасуде. Важан део таквог проверавања јесте сусрет с прошлошћу и разумевање традиције из које потичемо. Дакле, хоризонт садашњости уопште се не образује без прошлости. Не постоји посебан хоризонт садашњости, као што не постоје историјски хоризонти које би требало стећи. Штавише, разумевање је увек процес стапања тих хоризоната који тобоже постоје заједно. Снага таквог стапања позната нам је пре свега из старијих времена [мита – М. Г.] и њиховог наивног односа према себи и свом пореклу. У традицији се непрекидно одвија тај процес стапања, јер у њој старо и ново непрекидно срстају у живо јединство, а да се ни једно ни друго не одваја јасно једно од другог” (Gadamer 2011: 395).

колективу као несумњиви доказ потенцијално променљиве, али историјским чином и чином стварања песме (књижевног дела), као и потребом да песма дохвати митотворно, обнављајуће искуство – потврђене сржне вредности, односно *истине*. Тиме се чин сећања преобликује у конституисање традицијске (и историјске и митске) истине коју треба прихватити као традицијски, културни, национални и историјски залог за искупљење колектива. Песма стога представља залог будућности и последњу одбрану традиције и истине на коју полаже право колектив разапет између историјског заборављања и митске обнове.⁴⁸⁸ Поезија, управо због тога, није ништа друго до симболичка вредност која осваја победу живота, и историје, и мита, и трајања и индивидуе и колектива, и њиховог искуства, над пролазношћу и, у коначној истанци, над смрћу. Основна вредност српске поезије је управо у томе што је на својим врховима, где се поезија послератног модернизма налази, успевала да надиђе време, да победи смрт, у своје име, и име колектива, кога, и у историјског и митском смислу, репрезентује.

⁴⁸⁸ Мартин Хајдегер је, надахнут Хелдерлиновим стиховима, забележио: „Поезија је установљавање нечега посредством речи и у речи. Шта се тако установљава? Оно што траје” (Хајдегер 1982: 138).

ИЗВОРИ

- Павловић 1952: Павловић, Миодраг, *87 песама*, Београд: Ново поколење.
- Павловић 1953: Павловић, Миодраг, *Стуб сећања*, Београд: Ново поколење.
- Павловић 1957а: Павловић, Миодраг, *Октаве*, Београд: Нолит.
- Павловић 1962: Павловић, Миодраг, *Млеко искони*, Београд: Просвета.
- Павловић 1963: Павловић, Миодраг, *87 песама*, Београд: Нолит.
- Павловић 1972: Павловић, Миодраг, *Велика Скитија и друге песме*, Београд: СКЗ.
- Павловић 1989: Павловић, Миодраг, *Безазленства: песме*, Ваљево: „Милић Ракић”.
- Попа 1952: Попа, Васко, „Препреке”, у: *Књижевност: месечни часопис*, ур. Ели Финци, год. VII, књ. XV, св. 7–8, Београд: Просвета, 33–37.
- Попа 1953: Попа, Васко, *Кора*, Београд: Ново поколење, 1953.
- Попа 1956: Попа, Васко, *Непочин-поље*, Нови Сад: Матица српска.
- Попа 1968а: Попа, Васко, *Песме*, Београд: Просвета.
- Попа 1985: Попа, Васко, *Далеко у нама*, Ваљево: Графичко-издавачка радна организација „Милан Ракић”.
- Попа 1997: Попа, Васко, *Сабране песме*, Вршац: Друштво Вршац лепа варош.
- Радичевић 1949: Радичевић, Бранко В, *Песме*, Сарајево: Свјетлост.
- Радичевић 1961: Радичевић, Бранко В, *Војничке песме*, Београд: Просвета.
- Радичевић 1974: Радичевић, Бранко В, *Похвалнице и покуднице: песме*, Београд: Нолит.
- Радичевић 1978: Радичевић, Бранко В, *Повратак земљи: збирка песама: Изабрана дела Бранка В. Радичевића, књ. 3*, Београд: „Вук Караџић”.
- Радичевић–Мачиста 1945: Радичевић–Мачиста, Бранко, *Сутонски дани : поема*, Чачак: Штампарија „Ослобођење”.
- Раичковић 1950: Раичковић, Стеван, *Детињства: песме*, Београд: Ново поколење.
- Раичковић 1952: Раичковић, Стеван, *Песма тишине*, Београд: Просвета.
- Раичковић 1955: Раичковић, Стеван, *Балада о предвечерју*, Београд: Нолит.
- Раичковић 1961: Раичковић, Стеван, *Туса*, Београд: Просвета.
- Раичковић 1963: Раичковић, Стеван, *Камена успаванка*, Београд: Просвета.
- Раичковић 1998: Раичковић, Стеван, *Стихови из дневника: Сабрана дела Стевана Раичковића, том 10*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, БИГЗ, СКЗ.
- Radičević 1951: Radičević, Branko V, *Lirika*, Sarajevo: Svjetlost.
- Radičević 1954: Radičević, Branko V, *Zemlja*, Beograd: Mladost.
- Radičević 1956a: Radičević, Branko V, *Većita pešadija*, Sarajevo: Narodna prosvjeta.
- Raičković 1958: Raičković, Stevan, *Kasno leto*, Zagreb: Lykos.

ЛИТЕРАТУРА

Аверинцев 1982: Аверинцев, Сергеј Сергејевич, *Поетика рановизантијске књижевности*, прев. Драгољуб Недељковић, Марија Момчиловић, Београд: СКЗ.

Антонијевић 1996: Антонијевић, Дамњан, *Мит и стварност: Поезија Васка Поне*, Београд: Просвета.

Б 2004: *Библија или Свето писмо Старога и Новог завјета*, прев. Ђура Даничић, Вук Стефановић Караџић, Београд: Партенон, Библијско друштво Србије и Црне Горе.

Бајчета 2014: Бајчета, Владан, „Бесловесно око – мотив птице у поезији Стевана Раичковића”, у: *Књижевна историја: часопис за науку о књижевности*, ур. Миодраг Матицки, год. XLVI, бр. 153, Београд: Институт за књижевност и уметност, 491–504.

Бајчета 2016: Бајчета, Владан, „Прва критичка кодификација: Борислав Михајловић Михиз о Бранку В. Радичевићу”, у: *Поезија Бранка В. Радичевића: зборник радова са научног скупа одржаног 14. маја 2015. у Чачку, на 90-годишњицу песниковог рођења, у оквиру програма 52. Дисовог пролећа*, ур. Драган Хамовић, Чачак: Градска библиотека „Владислав Петковић Дис”, Београд: Институт за књижевност и уметност, 193–202.

Бандић 1969: Бандић, Милош И, „’Велика Скитија’ Миодрага Павловића или гласови искони: наставак поетског истраживања прошлости”, у: *Летопис Матице српске*, ур. Александар Тишма, год. CXLV, књ. CDIV, св. 2–3, Нови Сад: Матица српска, 330–337.

Бандић 1978: Бандић, Милош И, Без наслова, у: Радичевић, Бранко В, *Четврта ноћ, Критичари о писцу: Изабрана дела Бранка В. Радичевића*, књ. 5, Београд: „Вук Караџић”, 233–236.

Бењамин 2017: Бењамин, Валтер, *Анђео историје*, прев. Јовица Аћин, Београд: Службени гласник.

Бије 1984: Бије, Жак, „Духовност снажних”, у: *Градац: Часопис за књижевност, уметност и културу*, ур. Бранко Кукић, прев. Наташа Јонић, год. XII, бр. 57–58, Чачак: Дом културе Чачак, 5–10.

Бодлер 2013: Бодлер, Шарл, *Сликар модерног живота*, прев. Бојан Савић Остојић, Београд: Службени гласник.

Борхмајер 1996: Борхмајер, Дитер, „Мит о Едипу и Прстен Нибелунга”, у: *Музички талас*, ур. Христина Медич, прев. Павлушко Имшировић, год. III, бр. 5–6, Београд: Слио, 56–68.

Брајовић 2010: Брајовић, Тихомир, „Миодраг Павловић и модерна песничка самосвест”, у: *Песништво и књижевна мисао Миодрага Павловића: зборник радова*, ур. Јован Делић, Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, 111–132.

Брил 1993: Брил, Жак, *Лилит или Мрачна мајка*, прев. Јелена Стакић, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Велмар-Јанковић 1954: Велмар-Јанковић, Светлана, „Један поглед и једно сећање”, у: *Књижевност: месечни чаопис*, ур. Ели Финци, год. IX, књ. XVIII, св. 3, Београд: Просвета, 227–233.

Велмар-Јанковић 1963: Велмар-Јанковић, Светлана, „Предговор”, у: Павловић, Миодраг, *87 песама*, Београд: Нолит, 9–22.

Велмар-Јанковић 1994: Велмар-Јанковић, Светлана, *Уклетници*, Београд: Просвета.

Винавер 1953: Винавер, Станислав, „Нова Јефимија”, у: *Република: орган југословенске републиканске демократске партије*, ур. Радомир Златичанин, год. XX, бр. 395, (26. мај), Београд: Штампарско предузеће „Глас”, 3.

Винавер 1975: Винавер, Станислав, *Критички радови Станислава Винавера*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Нови Сад: Матица српска.

Винавер 2012а: Винавер, Станислав, *Београдско огледало: Дела Станислава Винавера*, књ. 9, Београд: Службени гласник, Завод за уџбенике.

Винавер 2012б: Винавер, Станислав, *Одбрана песничтва: есеји и критике о српској књижевности 2: Дела Станислава Винавера, књ. 4*, Београд: Службени гласник, Завод за уџбенике.

Вјежбицки 2003: Вјежбицки, Јан, „Разговор о књижевности”: као категорија рецепције и питања књижевноисторијског процеса, Београд: Народна књига – Алфа.

Владушић 2018: Владушић, Слободан, *Орфеј и запушач (Упутство за употребу поезије након Елиота и Валерија)*, Нови Сад: Академска књига.

Вуковић 1991: Вуковић, Ђорђевић, „Со поезије”, у: *Књижевне новине: Лист за књижевност и друштвена питања*, ур. Миодраг Перишић, год. XLIV, бр. 812, Београд: Удружење књижевника Србије, 3.

Вучковић 2010: Вучковић, Радован, „Поетичко-критичке новине Миодрага Павловића”, у: *Песничтво и књижевна мисао Миодрага Павловића: зборник радова*, ур. Јован Делић, Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, 19–46.

Вучковић 2011: Вучковић, Радован, *Поетика српске авангарде: експресионизам*, Београд: Службени гласник.

Гавриловић 1971: Гавриловић, Зоран, „Песник љубави и трајања”, у: Радичевић, Бранко В, *Изабране песме*, Београд: СКЗ, VII–XXII.

Гавриловић 2014а: Гавриловић, Миломир, „Мотив вука у Вучјој соли Васка Попе”, у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, ур. Јован Делић, год. LXII, св. 3, Нови Сад: Матица српска, 779–796.

Гавриловић 2014б: Гавриловић, Миломир, „Мотив вука у Попиним збиркама *Усправна земља и Живо месо*”, у: *Годишњак Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима, за школску 2013/2014. годину*, ур. Радивоје Микић, Бошко Сувајцић, год. IX, Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду, 395–423.

Гавриловић 2016: Гавриловић, Миломир, „Ка лирској (ауто)поетици Бранка В. Радичевића”, у: *Поезија Бранка В. Радичевића: зборник радова са научног скупа одржаног 14. маја 2015. у Чачку, на 90-годишњицу песничког рођења, у оквиру програма 52. Дисовог пролећа*, ур. Драган Хамовић, Чачак: Градска библиотека „Владислав Петковић Дис”, Београд: Институт за књижевност и уметност, 151–166.

Гавриловић 2019: Гавриловић, Миломир, „Грбови између историје и поезије”, у: *Грбља: Књижевно-културна материјализација смрти*, ур. Драган Бошковић, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 489–500.

Гавриловић 2021: Гавриловић, Миломир, „Мит у теоријским радовима Нортропа Фраја”, у: *Књижевна историја: часопис за науку о књижевности*, ур. Бојан Јовић, год. LIII, бр. 175, Београд: Институт за књижевност и уметност, 293–313.

Галимберти 2018: Галимберти, Умберто, *Митови нашег времена*, прев. Мира Жиберна, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића.

Глушчевић 1978: Глушчевић, Зоран, Без наслова, у: Радичевић, Бранко В, *Четврта ноћ, Критичари о писцу: Изабрана дела Бранка В. Радичевића, књ. 5*, Београд: „Вук Караџић”, 256–260.

Глушчевић 1981: Глушчевић, Зоран, „Поезија Миодрага Павловића између ритуално-магијског и сатирично-пародијског”, у: Павловић, Миодраг, *Поезија II: Изабрана дела Миодрага Павловића, књ. 2*, Београд: „Вук Караџић”, 249–313.

Глушчевић 1998: Глушчевић, Зоран, *Књижевност и ритуали*, Београд: СКЗ.

Гордић 1983: Гордић, Славко, *Слагање времена: преиспитивање критичких приступа*, Нови Сад: Издавачка радна организација Матице српске.

Грбић 1963: Грбић, Драгослав, *Пет песника: есеји*, Београд: Нолит.

Грдинић 1997: Грдинић, Никола, „Знамења Васка Попе: емблеми, логографи, симболи”, у: *Поезија Васка Попе: зборник радова*, ур. Новица Петковић, Београд: Институт за књижевност и уметност, Вршац: Друштво Вршац лепа варош, 143–156.

Гројс 2009: Гројс, Борис, *Стил Стаљин*, прев. Добрило Аранитовић, Београд: Службени гласник.

- Давичо 1969: Давичо, Оскар, *Поезија, отпори и неотпори*, Београд: Просвета, Сарајево: Свјетлост.
- де Торе 2001: де Торе, Гиљермо, *Историја авангардних уметности*, прев. Нина Мариновић, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића.
- Делић 2010а: Делић, Јован, „Лирски усамљеник – уводна ријеч”, у: *Поетика Стевана Раичковића: зборник радова*, ур. Јован Делић, Београд: Институт за књижевност и уметност, Требиње: Дучићеве вечери поезије, 9–16.
- Делић 2010б: Делић, Јован, „Уз поетику Миодрага Павловића”, у: *Песништво и књижевна мисао Миодрага Павловића: зборник радова*, ур. Јован Делић, Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, 47–60.
- Делић 2013а: Делић, Јован, „Васко Попа на гробу Растка Петровића”, у: *Летопис Матице српске*, ур. Слободан Владушић, год. CLXXXIX, књ. CDXCI, св. 1–2, Нови Сад: Матица српска, 146–150.
- Делић 2013б: Делић, Јован, „Међуратна авангарда као генератор модернизације послератне српске поезије”, у: *Књижевност и језик: часопис Друштва за српски језик и књижевност*, ур. Вељко Брборић, год. LX, бр. 2, Београд: Друштво за српски језик и књижевност, 263–276.
- Делић 2016: Делић, Јован, „Бранко В. Радићевић и српско пјесништво XX века”, у: *Поезија Бранка В. Радићевића: зборник радова са научног скупа одржаног 14. маја 2015. у Чачку, на 90-годишњицу песниковог рођења, у оквиру програма 52. Дисовог пролећа*, ур. Драган Хамовић, Чачак: Градска библиотека „Владислав Петковић Дис”, Београд: Институт за књижевност и уметност, 41–71.
- Деретић 2007: Деретић, Јован, *Историја српске књижевности*, Београд: Sezam Book.
- Деспић 2008: Деспић, Ђорђе, *Порекло песме: Потенцијал интертекстуалности у поезији Миодрага Павловића*, Зрењанин, Агора.
- Деспић 2018а: Деспић, Ђорђе, „Поезија и есејистика Миодрага Павловића”, у: Павловић, Миодраг, *Миодраг Павловић*, прир. Ђорђе Деспић, Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 13–35.
- Деспић 2018б: Деспић, Ђорђе, „Рана теоријска мисао Миодрага Павловића”, у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, ур. Јован Делић, год. LXVI, св. 3, Нови Сад: Матица српска, 809–820.
- Деспић 2021: Деспић, Ђорђе, *Тумач и песма: Есејистика Миодрага Павловића*, Нови Сад: Академска књига.
- Диздаревић Крњевић 2002: Диздаревић Крњевић, Хатица, *Сашиптавање с традицијом: у пејзажу Непочин-поља Васка Попе*, Београд: Чигоја штампа, Модернистички круг Винавер.
- Ђорђевић 2001. Ђорђевић, Пуриша, „Бранку, уместо крајпуташа”, у: *Књижевне новине: Лист за књижевност и друштвена питања*, ур. Петар Цветковић, год. LIII, бр: 1027–1030, Београд: Удружење књижевника Србије, 5.
- Ђорђевић 1984: Ђорђевић, Часлав, *Миодраг Павловић песник хуманистичке етике*, Крагујевац, Светлост.
- Ђорђевић 1997: Ђорђевић, Часлав, *Песниково свевидеће око: (есеји о песнику Миодрагу Павловићу)*, Београд: Просвета.
- Еко 2004: Еко, Умберто, *Име руже*, Београд: Новости.
- Елиаде 1981: Елиаде, Мирча, „Митови модерног света”, у: *Градина: часопис за књижевност, уметност и културу*, ур. Саша Хаџи Танчић, прев. Олгица Бошњаковић, год. XVI, бр. 6–7, Ниш: Градина, 34–45.
- Елијаде 1986: Елијаде, Мирча, „Божански узор ритуала”, у: *Градина: часопис за књижевност, уметност и друштвена питања*, ур. Саша Хаџи Танчић, прев. Ристо Лаиновић, год. XXI, бр. 10, Ниш: Градина, 13–17.
- Елијаде 2003: Елијаде, Мирча, *Свето и профано*, прев. Зоран Стојановић, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића.

Жирар 1988: Жирар, Рене, „Тиресија и критичар”, у: *Летопис Матице српске*, ур. Бошко Ивков, прев. Светислав Јованов, год. CLXIV, књ. CDXLI, св. 2, Нови Сад: Матица српска, 244–250.

Златковић 2016: Златковић, Бранко, „Култ предака у песништву Бранка В. Радичевића”, у: *Поезија Бранка В. Радичевића: зборник радова са научног скупа одржаног 14. маја 2015. у Чачку, на 90-годишњицу песничког рођења, у оквиру програма 52. Дисовог пролећа*, ур. Драган Хамовић, Чачак: Градска библиотека „Владислав Петковић Дис”, Београд: Институт за књижевност и уметност, 117–123.

Зорић 2002: Зорић, Павле, *Миодраг Павловић – Похвала светлости*, Београд: Гутенбергова галаксија.

Јевтић 1998: Јевтић, Милош, *Дијалог о свету Миодрага Павловића*, Београд: Партенон.

Јерков 2015: Јерков, Александар, *Тајна Европе: смисао (књижевне) имагинације: апокритика*, Београд: Филолошки факултет.

Јеротић 2011: Јеротић, Владета, *Миодраг Павловић – Одикринута врата*, Београд: Ars Libri, Задужбина Владете Јеротића, Нови Сад: Православно удружење Свети Сава.

Јовановић 1993: Јовановић, Александар, *Песници и преци: мотиви језика, традиције и културе у послератној српској поезији*, Београд: СКЗ.

Јовановић 1994: Јовановић, Александар, *Поезија српског неосимболизма: историја једне песничке осећајности*, Београд: „Филип Вишњић”.

Јовановић 1996: Јовановић, Бојан, „Антрополошка знања у песничком искуству Миодрага Павловића”, у: *Ка филозофији уметности: у спомен Милану Дамњановићу*, ур. Бранислава Милијић, Београд: Универзитет уметности, Естетичко друштво Србије, 380–384.

Јовановић 1998: Јовановић, Бојан, „Митско у поезији Миодрага Павловића”, у: *Поезија Миодрага Павловића : зборник радова / Десанкини мајки разговори*, Београд, Ваљево, Бранковина, 14, 15. и 16. маја 1997, прир. Слободан Ж Марковић, Београд: Задужбина Десанке Маскимовић, 79–87.

Јовановић 2018: Јовановић, Бојан, „Митски модел креативности”, у: *Књижевни магазин: месечник Српског књижевног друштва*, ур. Милета Аћимовић Ивков, год. XVIII, бр. 203–206, Београд: Српско књижевно друштво, 16–18.

Јовановић 1978: Јовановић, Бранко, Без наслова, у: Радичевић, Бранко В, *Четврта ноћ, Критичари о писцу: Изабрана дела Бранка В. Радичевића*, књ. 5, Београд: „Вук Караџић”, 273–274.

Јовић 2005а: Јовић, Бојан, *Поетика Растка Петровића: структура; контекст*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Народна књига – Алфа.

Јовић 2005б: Јовић, Бојан, „Хришћанство и паганство код Десанке Максимовић и Миодрага Павловића”, у: *Хришћанско и паганско у поезији Денанке Максимовић: зборник радова*, прир. Ана Ћосић Вукић, Београд: Задужбина „Десанка Максимовић”, 115–136.

Јовић 2016: Јовић, Бојан, „Лирско 'ЈА' и песнички свет Бранка В. Радичевића”, у: *Поезија Бранка В. Радичевића: зборник радова са научног скупа одржаног 14. маја 2015. у Чачку, на 90-годишњицу песничког рођења, у оквиру програма 52. Дисовог пролећа*, ур. Драган Хамовић, Чачак: Градска библиотека „Владислав Петковић Дис”, Београд: Институт за књижевност и уметност, 87–102.

Јонас 1986: Јонас, Ханс, „Одређење типолошких и историјских граница гностичког феномена”, у: *Градац: часопис за књижевност, уметност и културу*, ур. Бранко Кукић, прев. Новица Петровић, год. XIII, бр. 71–72, Чачак: Дом културе Чачак, 19–28.

Кажих 1972: Кажих, Владимир, *Поезија и поетика Васка Поне*, Београд: издање аутора.

Касирер 1998: Касирер, Ернст, *Језик и мит: прилог проучавању проблема имена богова*, прев. Сретен Марић, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Клетников 1990: Клетников, Ефтим, „У потрази за целином”, у: *Књижевност: месечни часопис*, ур. Вук Крњевић, прев. Цвета Котевска, год. XLV, књ. LXXXIX, св. 4, Београд: Просвета, 739–748

Клетников 1995: Клетников, Ефтим, „Песник велике меморије”, у: *Повеља: Часопис за књижевност, уметност, културу, просветна и друштвена питања*, ур. Владимир Шекуларац, прев. Цвета Котевска, год. XXV, бр. 1, Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић”, 79–81.

Кољевић 1978: Кољевић, Никола, *Иконоборци и иконобране*, Београд: Нолит.

Комненић 1972: Комненић, Милан, *Новије српско песништво*, Београд: Књижевна омладина Србије.

Кордић 1976: Кордић, Радоман, *Говор с дна: Поезија Миодрага Павловића*, Београд: Издавачко предузеће „Вук Караџић”.

Костадиновић 1998: Костадиновић, Александар, *Митско у поезији Васка Попе: (Усправна земља, Вучја со)*, Ниш: Филозофски факултет.

Кулишић, Петровић 1970: Кулишић, Шпиро, Петровић Петар Ж. и др, *Српски митолошки речник*, Београд: Нолит.

Курцијус 1996: Курцијус, Ернст Робер, *Европска књижевности и латински средњи век*, прев. Јосип Бабић, Београд: СКЗ.

Лазаревић 2001: Лазаревић, Слободан, *Преиначење митског обрасца: стваралачко присуство мита у савременој српској литератури и уметности*, Рача: Центар за митолошке студије Србије.

Лалић 1972: Лалић, Иван В, „Усправна земља у вучјем сазвежђу”, у: *Књижевност: месечни часопис*, ур. Зоран Мишић, год. XXVII, књ. LV, св. 9, Београд: Просвета, 311–315

Лалић 1997: Лалић, Иван В, *О поезији: Критика и дело, О поезији дванаест песника, Остали есеји и разговори: Дела Ивана В. Лалића, том 4*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Леовац 1978: Леовац, Славко, „Земља, Ерот и песник”, у: Радичевић, Бранко В, *Четврта ноћ, Критичари о писцу: Изабрана дела Бранка В. Радичевића, књ. 5*, Београд: „Вук Караџић”, 176–184.

Леовац 2000: Леовац, Славко, *Три знаменита песника*, Београд: Звоник.

Лосев 2000: Лосев, Алексеј Фјодорович, *Дијалектика мита*, прев. Илија Марић, Београд: Zepher Book World.

Магарашевић 1998: Магарашевић, Мирко, „Модерно у Павловићевом песништву”, у: *Поезија Миодрага Павловића : зборник радова / Десанкини мајки разговори*, Београд, Ваљево, Бранковина, 14. 15. и 16. маја 1997, прир. Слободан Ж Марковић, Београд: Задужбина Десанке Максимовић, 33–58.

Макавејев 1997: Макавејев, Душан, „Барикаде Васка Попе”, у: Тешкић, Гојко, *Кора Васка Попе: критике и полемике (1951–1955)*, Вршац: КОВ, 172–175.

Максимовић 1978: Максимовић, Миодраг, Без наслова, у: Радичевић, Бранко В, *Четврта ноћ, Критичари о писцу: Изабрана дела Бранка В. Радичевића, књ. 5*, Београд: „Вук Караџић”, 209–211.

Максимовић 2002: Максимовић, Мирослав, „Сећања и предлози”, у: *Књижевни магазин: месечник Српског књижевног друштва*, ур. Слободан Зубановић, год. II, бр. 10, Београд: Српско књижевно друштво, 23–24.

Малиновски 1971: Малиновски, Бронислав, *Магија, наука и религија и друге студије*, прев. Анђелија Тодоровић, Београд: Просвета.

Манојловић 1987: Манојловић, Тодор, *Основе и развој модерне поезије*, Београд: „Филип Вишњић”.

Маринковић 2016: Маринковић, Никола, „Заснивање заједнице на култу земље у поезији Бранка В. Радичевића”, у: *Поезија Бранка В. Радичевића: зборник радова са научног скупа одржаног 14. маја 2015. у Чачку, на 90-годишњицу песниковог рођења, у оквиру*

- програма 52. *Дисовог пролећа*, ур. Драган Хамовић, Чачак: Градска библиотека „Владислав Петковић Дис”, Београд: Институт за књижевност и уметност, 137–150
- Марић 1979: Марић, Сретен, *Пропланци есеја*, Београд: Нолит.
- Марић 1998: Марић, Сретен, „Animal symbolicum”, у: Касирер, Ернст, *Језик и мит: прилог проучавању проблема имена богова*, прев. Сретен Марић, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 5–42.
- Марић 2010: Марић, Сретен, *О прошлости и револуцији*, Београд: Службени гласник.
- Марковић 1953: Марковић, Т, „Разговор са Васком Попом: Поезија и живот”, у: *Илустровани лист: Дуга*, ур. Владимир Паскаљевић, год. IX, бр. 404, (30. август), Београд: Новинско–издавачко предузеће „Дуга”, 14–15.
- Матић 1974: Матић, Душан, *Нова Анина балска хаљина*, Београд: Нолит.
- Мелетински 2011: Мелетински, Јелезар, *О књижевним архетиповима*, прев. Радмила Мечанин, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Мелетински 2000: Мелетински, Е. М, *От мифа к литератури: Учебное пособие по курсу „Теорија мифа и историческа поезика повествователних жанров”*, Москва: Росийский государственный гуманитарный университет.
- МЕП 1978: *Мала енциклопедија Просвета: Општа енциклопедија, II том, К–П*, ур. Ото Бихалби–Мерин, Београд: Просвета.
- Микић 1997: Микић, Радивоје, „Жанровски цитати у поезији Васка Попе”, у: *Поезија Васка Попе: зборник радова*, ур. Новица Петковић, Београд: Институт за књижевност и уметност, Вршац: Друштво Вршац лепа варош, 117–141.
- Микић 2008: Микић, Радивоје, *Песничка посла*, Београд: Службени гласник.
- Микић 2016: Микић, Радивоје, *Из неизречја у реч*, Народна библиотека „Стефан Првовенчани”.
- Микић 2020: Микић, Радивоје, *Текст иза текста*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”.
- Милошевић 1996: Милошевић, Никола, *Књижевност и метафизика: Зиданица на песку II*, Београд: „Филип Вишњић”.
- Милошевић 2008: Милошевић, Петар, *Поезија апсурда [Васко Попа]*, Београд: Службени гласник.
- Миљковић 1972: Миљковић, Бранко, *Критике: Са делима и ауторима, О песничкој уметности, Прилози: Сабрана дела Бранка Миљковића, књ. 4*, Ниш: Издавачка установа „Градина”.
- Михајловић 1971: Михајловић, Борислав, *Књижевни разговори: изабране критике*, Београд: СКЗ.
- Михајловић 1976: Михајловић, Борислав Михиз, „Тражим боју за своје небо”, у: Радичевић, Бранко В, *Земља*, Чачак: СИЗ културе, Чачански глас, VII–XV.
- Михајловић 1978: Михајловић, Борислав Михиз, Без наслова, у: Радичевић, Бранко В, *Четврта ноћ, Критичари о писцу: Изабрана дела Бранка В. Радичевића, књ. 5*, Београд: „Вук Караџић”.
- Михајловић 1988: Михајловић, Борислав, *Портрети*, Београд: Нолит.
- Мишић 1953: Мишић, Зоран, „Поезија Васка Попе”, у: *Књижевност: месечни часопис*, ур. Ели Финци, год. VIII, књ. XVI, св. 6, Београд: Просвета, 546–557.
- Мишић 1956: Мишић, Зоран, *Антологија српске позике*, Нови Сад: Матица српска.
- Мишић 1976: Мишић, Зоран, *Критика песничког искуства*, Београд: СКЗ.
- Настасијевић 1991: Настасијевић, Момчило, *Есеји, белешке, мисли: Сабрана дела Момчила Настасијевића, књ. 4*, Горњи Милановац: Дечје новине, Београд: СКЗ.
- Ниче 2001а: Ниче, Фридрих, *О користи и штети историје за живот*, прев. Милан Табаковић, Нови Сад: Светови.
- Ниче 2001б: Ниче, Фридрих, *Рођење трагедије*, прев. Вера Стојић, Београд: Дерета.

Новаковић 1997: Новаковић, Јелена, „Елементи надреализма у поезици Васка Попе”, у: *Поезија Васка Попе: зборник радова*, ур. Новица Петковић, Београд: Институт за књижевност и уметност, Вршац: Друштво Вршац лепа варош, 59–80.

Нојман 1994: Нојман, Ерих, *Порекло историјске свести*, прев. Глигорије Ерњаковић, Београд: Просвета.

Остојић 1973: Остојић, Карло, „Бранко В. Радичевић: Моћ и немоћ тела”, у: *Летопис Матице српске*, ур. Александар Тишма, год. СХLIX, књ. 412, св. 6, Нови Сад: Матица српска, 638–643.

Остојић 1978: Остојић, Карло, Без наслова, у: Радичевић, Бранко В, *Четврта ноћ, Критичари о писцу: Изабрана дела Бранка В. Радичевића*, књ. 5, Београд: „Вук Караџић”, 195–198.

Павезе 1972: Павезе, Чезаре, „Приповедање и мит”, у: *Књижевност: месечни часопис*, ур. Зоран Мишић, прев. Олга Ступаревић, год. XXVII, књ. CDXII, св. 8, Београд: Просвета, 168–171.

Павловић 1957б: Павловић, Миодраг, „Роман или еп? (Роберт Грејвс: Златно руно – роман, 'Просвета' 1957)”, у: *НИН*, ур. Ђорђе Раденковић, год. VII, бр. 352, (27. септембар), Београд: Новинско издавачко предузеће НИН, 9.

Павловић 1958: Павловић, Миодраг, *Рокови поезије: есеји*, Београд: СКЗ.

Павловић 1959: Павловић, Миодраг, „Живот митова”, у: *НИН*, ур. Ђорђе Раденковић, год. IX, бр. 434–435, (1. мај), Београд: Новинско издавачко предузеће НИН, 12.

Павловић 1964: Павловић, Миодраг, *Антологија српског песништва (XIII – XX век)*, Београд: СКЗ.

Павловић 1982: Павловић, Миодраг, *Антологија лирске народне поезије*, Београд: „Вук Караџић”.

Павловић 1984: Павловић, Миодраг, *Природни облик и лик: Ликовни огледи*, Београд: Нолит.

Павловић 1991: Павловић, Миодраг, Без наслова, у: Попов, Душан, *Добар дан, писци: шездесет осам разговора са књижевницима*, Нови Сад: издање аутора, 113–115.

Павловић 1992: Павловић, Миодраг, *Есеји о српским песницима*, Београд: СКЗ.

Павловић 1993: Павловић, Миодраг, *Огледи о народној и старој српској поезији*, Београд: СКЗ.

Павловић 1998а: Павловић, Миодраг, *Далека предворја: путописи*, Београд: Просвета.

Павловић 1998б; Павловић, Миодраг, *Обреди поетичког живота*, Београд: Књижевна реч.

Павловић 1998в: Павловић, Миодраг, „Судбина у кругу сопственог језика и културе”, у: *Књижевна реч: Магазин за књижевност, уметност, културу и друштвена питања*, ур. Срђан Станишић, прир. Александар И. Поповић, год. XXVII, бр. 501, Београд: НИП Књижевна реч, 4–6, 8.

Павловић 1999: Павловић, Миодраг, *Свечаности на платоу: Обреди поетичког живота*, Београд: Просвета.

Павловић 2000: Павловић, Миодраг, *Други долазак или Прослава смака света*, Београд: Нолит.

Павловић 2002а: Павловић, Миодраг, „Педесет година 87 песама: Разговор са Миодрагом Павловићем”, у: *Књижевни магазин: месечник Српског књижевног друштва*, ур. Слободан Зубановић, прир. Слободан Зубановић, год. II, бр. 10, Београд: Српско књижевно друштво, 18–21.

Павловић 2002б: Павловић, Миодраг, „Синоним модерног песништва”, у: Живановић, Милан, *Кључеви духа: 50 разговора*, Нови Сад: ДОО Дневник – новине и часописи, 200–207.

Павловић 2009: Павловић, Томислав, „Одједи стваралаштва Томаса Стернза Елиота у поезији Миодрага Павловића”, у: *Српски језик, књижевност уметност: Зборник радова са научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу 31. октобра и 1. новембра 2008. године, књига II, Интеркултурни хоризонти: Јужнословенске/европске*

парадигме и српска књижевност, ур. Драган Бошковић, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, Скупштина града Крагујевца, 149–175.

Палавестра 1955: Палавестра, Предраг, *Антологија послератне српске поезије 1945–1955*, Београд: Омладина.

Палавестра 2012: Палавестра, Предраг, *Послератна српска књижевност 1945–1970 и њена историја*, Београд: Службени гласник.

Панић Мараш 2016: Панић Мараш, Јелена, „О еросу као лирском гласу у поезији тела Бранка В. Радичевића”, у: *Поезија Бранка В. Радичевића: зборник радова са научног скупа одржаног 14. маја 2015. у Чачку, на 90-годишњицу песничког рођења, у оквиру програма 52. Дисовог пролећа*, ур. Драган Хамовић, Чачак: Градска библиотека „Владислав Петковић Дис”, Београд: Институт за књижевност и уметност, 125–135.

Пантић 1991: Пантић, Михајло, „Попа (поетичка скица)”, у: *Књижевне новине: Лист за књижевност и друштвена питања*, ур. Миодраг Перишић, год. XLIV, бр. 812, Београд: Удружење књижевника Србије, 6.

Пантић 1994: Пантић, Михајло, *Нови прилози за савремену српску поезију (огледи и критике)*, Приштина: „Григорије Божовић”.

Пантић 2002: Пантић, Михајло, *Свет иза света: огледи и критике о српској поезији XX века*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”.

Пас 1998: Пас, Октавио, „Надпредговор”, у: *Градац: часопис за књижевност, уметност и културу*, ур. Бранко Кукић, прев. Кринка Видаковић, год. XXV, бр. 128–129–130, Чачак: Дом културе Чачак, Уметничко друштво „Градац”, 202–203.

Пековић 1986: Пековић, Ратко, *Ни рат ни мир: Панорама књижевних полемика 1945–1965*, Београд: „Филип Вишњић”.

Первић 1978: Первић, Мухарем, Без наслова, у: Радичевић, Бранко В, *Четврта ноћ, Критичари о писцу: Изабрана дела Бранка В. Радичевића*, књ. 5, Београд: „Вук Караџић”, 261–264.

Первић 1991: Первић, Мухарем, „Волшебна ковачница”, у: *Књижевност: месечни часопис*, ур. Вук Крњевић, год. XLVI, књ. ХСІ, бр. 3, Београд: Просвета, 346–385.

Перовић 1954: Перовић, Пуниша, „Неки проблеми наше књижевности”, у: *Наша стварност: часопис за друштвена питања*, ур. Милентије Поповић, год. VIII, бр. 4, Београд: ЦК КПЈ, 12–41.

Петковић 1999: Петковић, Новица, *Огледи о српским песницима*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.

Петковић 2007: Петковић, Новица, *Словенске пчеле у Грачаници: огледи и чланци о српској књижевности и култури*, Београд: Завод за уџбенике.

Петров 1983: Петров, Александар, *Крила и ваздух: Огледи о модерној поезији*, Београд: Народна књига.

Петров 2010: Петров, Александар, „Хронотопи у поезији Миодрага Павловића (1952–1962)”, у: *Песништво и књижевна мисао Миодрага Павловића: зборник радова*, ур. Јован Делић, Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, 61–110.

Петров 2011а: Петров, Александар, *Пре прошлости I: Српска књижевност и књижевни живот (1959–2011)*, Београд: Службени гласник.

Петров 2011б: Петров, Александар, *Пре прошлости II: Књижевна теорија, критика и књижевност света (1959–2011)*, Београд: Службени гласник.

Петровић 2019: Петровић, Миомир, *Митопоетике: присуство митских матрица у савременим уметничким делима*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Петровић 2008: Петровић, Предраг, *Авангардни роман без романа: Поетика кратког романа српске авангарде*, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Петровић 1974: Петровић, Ратко, *Есеји и чланци*, Београд: Нолит.

Петровић 1988: Петровић, Сретен, „Мит: основ или инспирација уметности”, у: *Етнолошка преиспитивања*, ур. Никола Тасић, Крагујевац: Центар за научна истраживања Српске академије наука и уметности и Универзитета у Крагујевцу, 53–69.

Петровић 1991: Петровић, Сретен, „Филозофски проблем односа мита и уметности”, у: *Књижевност: месечни часопис*, ур. Вук Крњевић, год. XLVI, књ. XCV, св. 11–12, Београд: Просвета, 1402–1410.

Петровић 1999: Петровић, Сретен, *Систем српске митологије*, Ниш: Просвета.

Петровић 2002: Петровић, Сретен, „Мит, религија и уметност”, у: *Семинар и округли сто Наука, религија, Друштво, САНУ, Београд, 12. април 2002*, ур. Владета Јеротић, Ђуро Коруга и др, Београд: Богословски факултет СПЦ, Министарство вера Владе Републике Србије, 57–71.

Пијановић 2014: Пијановић, Петар, *Српска култура: 1900–1950*, Београд: Службени гласник.

Платон 2002: Платон, *Држава*, прев. Албин Вилхар и Бранко Павловић, БИГЗ: Београд.

ПМ 1948: *Поезија младих : зборник*, Београд: Ново поколење.

Попа 1954: Попа, Васко, „Поверење речима: Реч Васка Попе у дискусији на Бијеналу”, у: *Књижевне новине: Лист за књижевност и културу*, ур. Ристо Тошовић, год. VI, бр. 39, Београд: Удружење књижевника Србије, 4.

Попа 1963а: Попа, Васко, „Момчило Настасијевић”, у: Настасијевић, Момчило, *Седам лирских кругова*, Београд: Просвета, 5–6.

Попа 1963б: Попа, Васко, „Напомена”, у: Доментијан, *Доментијан*, избор Васко Попа, прир. Ђорђе Трифуновић, Београд: Нолит, 139.

Попа 1968б: Попа, Васко, „Песниково срце – књига у пламену: Реч Васка Попе приликом примања аустријске државне награде за европску књижевност”, у: *Политика*, ур. Милојко Друловић, год. LXV, бр. 19586, (14. април), Београд: Новинско-издавачко предузеће „Политика”, 15.

Попа 2008: Попа, Васко, *Јутро мислено: немањићско доба: зборник средњовековне српске поезије*, Нови Сад: Академска књига.

Попин 2011: Попин, Александра, „Усмена књижевност и словенски митологизам као подтекст у поезији Васка Попе”, у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, ур. Јован Делић, год. LIX, св. 1, Нови Сад: Матица српска, 195–209.

Попин 2015: Попин, Александра, *Вучје сунце: О поетици Васка Попе*, Нови Сад: Академска књига.

Поповић 1978: Поповић, Богдан А, Без наслова, у: Радичевић, Бранко В, *Четврта ноћ, Критичари о писцу: Изабрана дела Бранка В. Радичевића*, књ. 5, Београд: „Вук Караџић”, 291–294.

Поповић 1968: Поповић, Богдан А, „Васко Попа: пут ка универзалном”, у: Попа, Васко, *Песме*, Београд: Просвета, 5–24.

Поповић 1986: Поповић, Богдан А, „Три принципа стваралачког универзума”, у: Миодраг, Павловић, *Поезија*, Београд: Просвета, IX–LVIII.

Поповић 1996: Поповић, Богдан А, „Четири скице за портрет: О песнику Бранку В. Радичевићу”, у: *Свеске: Часопис за књижевност, уметност и културу*, ур. Богдан Мрвош, год. VIII, бр. 29, Панчево: Заједница књижевника Панчева, 85–90.

Поповић 1987а: Поповић, Бранко, *Самосвест критике: огледи о савременој књижевној критици*, Београд: „Вук Караџић”.

Поповић 1947, Поповић, Душан, „Година дана часописа ’Младост’”, у: *Борба: Орган Комунистичке партије Југославије*, ур. Маријан Стилиновић, год. XII, бр. 25, (29. јануар), Београд: Комунистичка партија Југославије, 6–7.

Поповић 1999: Поповић, Миодраг, *Познице (мемоарски есеји)*, Београд: Просвета.

Поповић 1950: Поповић, Мића, *Изложба слика Миће Поповића: Уметнички павиљон, Београд, октобар 1950*, Београд: Уметнички павиљон.

Поповић 2009: Поповић, Радован, *Васко Попа, мит и магија*, Београд: Службени гласник.

Поповић 1987б: Поповић, Радован, *Гомилица тајни*, Ваљево: „Милан Ракић”.

Поповић 2019: Поповић, Радован, *Сведок васкрсења: Песничка биографија Миодрага Павловића*, Београд: Албатрос плус.

Потић 2005: Поттић, Душица, *Бројаница каменог спавача: Рецепција поезије Стевана Раичковића у српској књижевној критици: антологије, књижевне историје, критички текстови у посебним и периодичним публикацијама*, Зрењанин: Агора.

Потић 2014: Поттић, Душица, „Митолошки елементи у стваралаштву Стевана Раичковића”, у: *Годишњак Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима*, ур. Радивоје Микић, Бошко Сувајцић, год. IX, Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду, 173–187.

Потић 2018: Поттић, Душица, *Поетика прикривања: фолклорни обрасци у стваралаштву Стевана Раичковића*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, Завод за унапређивање образовања и васпитања.

Пренс 2001: Пренс, Хуан Октавио, „Васко”, у: *Поезија: часопис за поезију и теорију поезије*, ур. Милутин Петровић, прев. Гордана Ћирјанић, год. VI, бр. 15, Београд: Друштво Источник, 29–32.

Пухвел 2010: Пухвел, Јан, *Упоредна митологија*, прев. Јелена Лома, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Радичевић 2017: Радичевић, Бранко В, „Плава линија живота: Српски сеоски споменици и крајпуташи”, у: Радичевић, Бранко В, *Вечита пешадија и сродне песме*, Чачак: Градска библиотека „Владислав Петковић Дис”, Гуча: Библиотека општине Лучани, 7–61.

Радовић 2017: Радовић, Борислав, *Записи о Васку Попи*, Београд: Службени гласник.

Радојчић 2017: Радојчић, Саша, „Два почетка”, у: *Летопис Матице српске*, ур. Ђорђе Деспић, год. СХСШ, књ. СДХСХ, св. 1–2, Нови Сад: Матица српска, 85–96.

Радоњић 2010: Радоњић, Горан, „Павловићеве приче о крају и искони”, у: *Песништво и књижевна мисао Миодрага Павловића: зборник радова*, ур. Јован Делић, Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, 419–430.

Радоњић 2015: Радоњић, Маја, „Теоријске основе поетике Миодрага Павловића. Програмска збирка есеја *Рокови поезије*”, у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, ур. Јован Делић, год. LXIII, св. 1, Нови Сад: Матица српска, 169–187

Радуловић 2010: Радуловић, Марко, „Велика Скитија Миодрага Павловића: мит – историја – култура”, у: *Књижевна историја: часопис за науку о књижевности*, ур. Бојан Јовић, год. XLII, бр. 140–141, Београд: Институт за књижевност и уметност, 231–268.

Радуловић 2017: Радуловић, Марко, *Српско-византијско наслеђе у српском послератном модернизму: Васко Попа, Миодраг Павловић, Љубомир Симовић, Иван В. Лалић*, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Радуловић 1989: Радуловић, Милан, *Модернизам и српска идеалистичка философија*, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Радуловић 1995: Радуловић, Милан, *Класици српског модернизма*, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Радуловић 2007: Радуловић, Милан, *Раскрића српског модернизма: Идеолошки и културни контекст српске књижевности 20. века*, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Раичковић 1997: Раичковић, Стеван, *Дневник о поезији (II)*, Београд: СКЗ.

Ракитић 1998: Ракитић, Слободан, „Миодраг Павловић или лирска парабола о творцу, свету и човеку”, у: *Поезија Миодрага Павловића : зборник радова / Десанкини мајки разговори*, Београд, Ваљево, Бранковина, 14, 15. и 16. маја 1997, прир. Слободан Ж Марковић, Београд: Задужбина Десанке Маскимовић, 9–13.

Ранк 1995: Ранк, Ото, *Уметник и други прилози психоанализи песничког стварања*, прев. Томислав Бекић, Нови Сад: Матица српска.

Ристић 1962: Ристић, Марко, *Историја и поезија: пет есеја*, Београд: Просвета.

Ронел 1991: Ронел, Александер, „Фолклорни елементи у поезији Васка Попе”, у: *Књижевност: месечни часопис*, ур. Вук Крњевић, прев. Ивана Ђурчић, год. XLVI, књ. ХCV, св. 11–12, Београд: Просвета, 1572–1587.

Ронел 1997: Ронел, Александер, *Структура поезије Васка Попе*, прев. Јесенка Селимовић, Београд: Вукова задужбина, Орфелин, Нови Сад: Матица српска.

Ружевић 1998: Ружевић, Тадеуш, „Вршачка елегија”, у: *Градац: часопис за књижевност, уметност и културу*, ур. Бранко Кукић, прев. Бисерка Рајчић, год. XXV, бр. 128–129–130, Чачак: Дом културе Чачак, Уметничко друштво „Градац”, 203–204.

Русе 1995: Русе, Жан, *Мит о Дон Жуану*, прев. Јелена Новаковић, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Сајмон 1998: Сајмон, Џон, „Васко Попа, песник”, у: *Градац: часопис за књижевност, уметност и културу*, ур. Бранко Кукић, прев. Ема Чесар, год. XXV, бр. 128–129–130, Чачак: Дом културе Чачак, Уметничко друштво „Градац”, 220–221.

Самарџија 1997: Самарџија, Снежана, „’Трагом родне понорнице...’ (Симболи поезије Васка Попе и усмена традиција)”, у: *Поезија Васка Попе: зборник радова*, ур. Новица Петковић, Београд: Институт за књижевност и уметност, Вршац: Друштво Вршац лепа варош, 159–177.

Секулић 1959: Секулић, Исидора, *Огледи*, Нови Сад: Матица српска, Београд: СКЗ.

Симић 1991: Симић, Чарлс, „Песник Васко Попа”, у: *Књижевне новине: Лист за књижевност и друштвена питања*, ур. Миодраг Перишић, прев. Хамдија Демировић, год. XLIV, бр. 812, Београд: Удружење књижевника Србије, 3.

Симић 2006: Симић, Чарлс, „Метафизичар мале кутије: Васко Попа”, у: *Књижевни магазин: месечник Српског књижевног друштва*, ур. Слободан Зубановић, прев. Весна Рогановић, год. VI, бр. 57, Београд: Српско књижевно друштво, 2–6.

Симовић 1991: Симовић, Љубомир, *Дупло дно: есеји о песницима*, Београд: СКЗ, БИГЗ, Просвета, Горњи Милановац: Дечје новине.

СМ 2001: *Словенска митологија: енциклопедијски речник*, ред. Светлана М. Толстој, Љубинко Раденковић, прев. Радмила Мечанин, Љубинко Раденковић и др, Београд: Zepher Book World.

Срејовић, Цермановић-Кузмановић 1987: Срејовић, Драгослав, Цермановић-Кузмановић, Александрина, *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга.

Стојановић Пантовић 2011: Стојановић Пантовић, Бојана, *Распони модернизма: Упоредна читања српске књижевности*, Нови Сад: Академска књига.

Стојковић 1996: Стојковић, Живорад, *Отисци (1951–1996)*, Београд: БИГЗ.

Тешић 1991: Тешић, Гојко, „Прича о ’Малој кутији’: Текстолошко-библиографски запис о ’Малој кутији’ Васка Попе, у: *Књижевност: месечни часопис*, ур. Вук Крњевић, год. XLVI, књ. ХСI, св. 3, Београд: Просвета, 409–416.

Тешић 1997: Тешић, Гојко, *Кора Васка Попе: критике и полемике (1951–1955)*, Вршац: КОВ.

Тешић 1998: Тешић, Гојко, „Универзитет Васка Попе”, у: *Градац: часопис за књижевност, уметност и културу*, ур. Бранко Кукић, год. XXV, бр. 128–129–130, Чачак: Дом културе Чачак, Уметничко друштво „Градац”, 236–238.

Тешић 1999: Тешић, Гојко, *Непочин-поље Васка попе: критике и полемике (1956–1963)*, Вршац: КОВ.

Тешић 2009: Тешић, Гојко, *Српска књижевна авангарда : (1902–1934) : културноисторијски контекст*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Службени гласник.

Тимченко 1970: Тимченко, Николај, „Песник пред историјом”, у: *Летопис Матице српске*, ур. Александар Тишма, год. СXLVI, књ. CDV, св. 2, Нови Сад: Матица српска, 146–157.

Тимченко 1972: Тимченко, Николај, *Записи о песнику: О поезији Васка Попе*, Крушевац: Багдала.

Тодоровић 2018: Тодоровић, Јована, „Како песници разумеју жртвени обред: *Непочин-поље* кроз призму *Поетике жртвеног обреда* Миодрага Павловића”, у: *Фолклористика: часопис Удружења фолклориста Србије*, ур. Соња Петровић, Смиљана Ђорђевић Белић, год. III, бр. 1, Београд: Удружење фолклориста Србије, Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”, Филолошки факултет, 123–145.

Тошовић 1978: Тошовић, Ристо, Без наслова, Радичевић, Бранко В, *Четврта ноћ, Критичари о писцу: Изабрана дела Бранка В. Радичевића*, књ. 5, Београд: „Вук Караџић”, 212–215.

Требјешанин 1993: Требјешанин, Жарко, „Чари Павловићевог одгонетања српске поетске баштине”, у: Павловић, Миодраг, *Огледи о народној и старој српској поезији*, Београд: СКЗ, 269–281.

Трифунковић 2001: Трифунковић, Ђорђе, „Понешто од сећања уз старе фотографије”, у: *Поезија: часопис за поезију и теорију поезије*, ур. Милутин Петровић, год. VI, бр. 15, Београд: Друштво Источник, 9–23.

Ћосић 1045: Ћосић, Добрица, „Поводом поеме ‘Сутонски дани’ од Б. Радичевића-Мачисте”, у: *Млади борац: Орган Уједињеног савеза антифашистичке омладине Србије*, ур. Драги Стаменковић, Радован Пантовић и др, год. II, бр. 43, (14. август), Београд: Покрајински комитет Уједињеног савеза антифашистичке омладине Србије, 7.

УК 1991: [Уреднички колектив], „Васко Попа у књижевности”, у: *Књижевност: месечни часопис*, ур. Вук Крњевић, год. XLVI, књ. ХСI, св. 3, Београд: Просвета, 302.

Урошевић 1981: Урошевић, Влада, „Атанор Васка попе”, у: *Књижевне новине: Лист за књижевност, уметност и друштвена питања*, ур. Милисав Савић, год. XXXIII, бр. 618, Београд: Књижевне новине, 34–35.

Урошевић 1992: Урошевић, Влада, „Из рушевина ка складу: Поезија Миодрага Павловића од 87 песама до Певања на виру”, у: *Књижевност: месечни часопис*, ур. Вук Крњевић, год. XLVII, књ. ХСVII, св. 5–6–7, Београд: Просвета, 751–760.

Урошевић 1995: Урошевић, Влада, „Миодраг Павловић између истока и запада”, у: *Повеља: Часопис за књижевност, уметност, културу, просветна и друштвена питања*, ур. Владимир Шекуларац, год. XXV, бр. 1, Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић”, 16–17.

Фрај 2007: Фрај, Нортроп, *Анатомија критике*, прев. Горана Раичевић, Београд: Нолит, Нови Сад: Orpheus.

Фридрих 2003: Фридрих, Хуго, *Структура модерне лирике: Од средине 19. до средине 20. века*, прев. Томислав Бекић, Нови Сад: Светови.

Хајдегер 1999: Хајдегер, Мартин, *Предавања и расправе*, прев. Божидар Зеџ, Београд: Плато.

Хамовић 2001: Хамовић, Драган, „С очима што виде и оно чег нема”, у: *Стеван Раичковић, песник: зборник*, ур. Драган Хамовић, Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић”, 53–59.

Хамовић 2008: Хамовић, Драган, „Ствари основне: Записи о песнику Миодрагу Павловићу”, у: *Летопис Матице српске*, ур. Иван Негришорац, год. CLXXXIV, књ. CDLXXXII, св. 3, Нови Сад: Матица српска, 496–500.

Хамовић 2009: Хамовић, Драган, *Песма од почетка: есеји, критике, записи*, Зрењанин: Агора.

Хамовић 2011: Хамовић, Драган, *Раичковић: песнички развој и поетичко окружење*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”.

Хамовић 2016а: Хамовић, Драган, „Лирско срицање земље”, у: *Поезија Бранка В. Радичевића: зборник радова са научног скупа одржаног 14. маја 2015. у Чачку, на 90-годишњицу песниковог рођења, у оквиру програма 52. Дисовог пролећа*, ур. Драган Хамовић,

Чачак: Градска библиотека „Владислав Петковић Дис”, Београд: Институт за књижевност и уметност. 11–15.

Хамовић 2016б: Хамовић, Драган, *Пут ка усправној земљи: Модерна српска поезија и њена културна самосвест*, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Хамовић 2020: Хамовић, Драган, *Знаци распознавања: прилози за разумевање српске књижевности*, Београд: Catena mundi, Институт за књижевност и уметност.

Херодот 1988: Херодот, *Херодотова историја, књ. 1*, прев. Милан Арсенић, Матица српска, Нови Сад.

Христић 1957: Христић, Јован, „Хладна пасторала (Миодраг Павловић: 'Октаве', Нолит, 1957)”, у: *НИН*, ур. Ђорђе Раденковић, год. VII, бр. 360, (24. новембар), Београд: Новинско издавачко предузеће НИН, 9.

Цидилко 2008: Цидилко, Весна, *Студије о поетици Васка Поне*, Београд: Службени гласник.

Црњански 1966: Црњански, Милош, *Есеји: Сабрана дела Милоша Црњанског, књ. 10*, Београд: Просвета, Нови Сад; Матица српска, Загреб: Младост, Сарајево: Свјетлост.

Црњански 1978: Црњански, Милош, *Сабране песме*, Београд: СКЗ.

Чајкановић 1973: Чајкановић, Веселин, *Мит и религија у Срба: изабране студије*, Београд: СКЗ.

Чајкановић 1985: Чајкановић, Веселин, *Речник српских народних веровања о биљкама*, Београд: СКЗ.

Чапо 2008: Чапо, Ерик, *Теорије митологије*, прев. Данијела Стефановић, Београд: Слио.

Џацић 1975а: Џацић, Петар, *Критика и време*, Београд: Просвета.

Џацић 1975б: Џацић, Петар, *О Проклетој авлији*, Београд: Просвета.

Џацић 1991: Џацић, Петар, „Васко Попа – пробни камен послератне књижевности”, у: *Књижевне новине: Лист за књижевност и друштвена питања*, ур. Миодраг Перишић, год. XLIV, бр. 812, Београд: Удружење књижевника Србије, 4.

Џацић 1996а: Џацић, Петар, *Из дана у дан 1: Сабрана дела Петра Џацића, пети том*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Џацић 1996б: Џацић, Петар, *Из дана у дан 2: Сабрана дела Петра Џацића, шести том*, Београд: Завод за проучавање и наставна средства.

Џемс: Џемс, Е. О, *Упоредна религија: увод у историјско проучавање религије*, прев. Сретен Марић, Нови Сад: Матица српска.

Шевалије 1984: Шевалије, Жан, „Миленаризам, месијанство, есхатологија”, у: *Градац: Часопис за књижевност, уметност и културу*, ур. Бранко Кукић, прев. Милојко Кнежевић, год. XII, бр. 57–58, Чачак: Дом културе Чачак, 10–19.

Шоп 1979: Шоп, Љиљана, „Песник и критичар Миодраг Павловић”, у: *Летопис Матице српске*, ур. Димитрије Вученов, год. CLV, књ. CDXXIV, св. 6, Нови Сад: Матица српска, 2055–2075.

Шутић 2000: Шутић, Милосав, *Књижевна архетипологија*, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Adorno 1979: Adorno, Teodor V, *Estetička teorija*, прев. Kasim Prohić, Beograd: Nolit.

Agamben, Ferrando 2014: Agamben, Giorgio, Ferrando, Monica, *The Unspeakable Girl: The Myth and Mystery of Kore*, transl. Leland la Durantay, Annie Julia Wyman, London: Seagull Books.

Altiser 2009: Altiser, Luj, *Ideologija i državni ideološki aparati (beleške za istraživanje)*, прев. Andrija Filipović, Loznica: Karpos.

Ambrodo 1979: Ambrodo, Ignacio, *Ideologije i književnost*, прев. Duška Pantović-Vrhovac, Ivanka Jovičić, Beograd: „Slovo ljubve”.

Antonijević 1976: Antonijević, Damnjan, „Uspravna zemlja” *Vaska Pope: ogledi*, Novi Sad: „Bratstvo–Jedinstvo”.

- APPN 1954: *Amuleti: poezija primitivnih naroda*, prev. Zvonimir Golob, Irena Vrkljan i dr, Beograd: Nolit.
- Armstrong 2005: Armstrong, Karen, *Kratka istorija mita*, prev. Zorica Đergović-Joksimović, Beograd: Geopoetika.
- Asimov 1969: Asimov, Isaac, *Words from the Myths*, New York: New American Library: Signet books.
- Asman 1999: Asman, Alaida, „O metafori sećanja”, u: *Reč: časopis za književnost i kulturu*, ur. Dejan Ilić, prev. Aleksandra Bajazetov-Vučen, god. VI, br. 56, Beograd: Radio B92, 121–136.
- Asman 2011: Asman, Jan, *Kultura pamćenja: Pismo, sećanje i politički identitet u ranim visokim kulturama*, prev. Nikola B. Cvetković, Beograd: Prosveta.
- Bahtin 1978: Bahtin, Mihail, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, prev. Ivan Šop, Tihomir Vučković, Beograd: Nolit.
- Bauman 2010: Bauman, Zigmunt, *Fluidni strah*, prev. Siniša Božović, Nataša Mrdak, Novi Sad: Mediterran Publishing.
- Baura 1970: Baura, S. M, *Nasleđe simbolizma: stvaralački eksperiment*, prev. Dušan Puvačić, Beograd: Nolit.
- Bart 1971: Bart, Rolan, *Književnost, mitologija, semiologija*, prev Ivan Čolović, Beograd, Nolit.
- Bart 2013: Bart, Rolan, *Mitologije*, prev. Andrija Filipović, Loznica: Karpos.
- Barthes 1970: Barthes, Roland, *Writing Degree Zero*, transl. Annette Lavers, Colin Smith, Boston: Beacon Press.
- Bataj 2009: Bataj, Žorž, *Erotizam*, prev. Ivan Čolović, Beograd: Službeni glasnik.
- Benjamin 1974: Benjamin, Walter, *Eseji*, prev. Milan Tabaković, Beograd: Nolit.
- Berger 2013: Berger, Džejms, „Apokalipsa dvadesetog veka: predviđanja i posledice”, u: *Apokalipsa: Teorija, praksa i estetika propasti sveta*, prir. Goran Stanković, prev. Dragana R. Mašović, Beograd: Službeni glasnik, 27–37.
- Birger 1998: Birger, Peter, *Teorija avangarde*, prev. Zoran Milutinović, Beograd: Narodna knjiga, Alfa.
- Bodrijar 1991: Bodrijar, Žak, *Simbolička razmena i smrt*, prev. Miodrag Marković, Gornji Milanovac: Dečje novine.
- Bogdanović 1960: Bogdanović, Milan, *Stari i novi: sabrane kritike IV*, Beograd: Prosveta.
- Bogdanović 1961: Bogdanović, Milan, *Stari i novi: sabrane kritike III*, Beograd: Prosveta.
- Boske 1962: Boske, Alen, „Vasko Popa ili narodna vradžbina”, u: *Delo: mesečni književni časopis*, ur. Muharem Pervić, prev. Dana Milošević, god. VIII, knj. VIII, Beograd: Nolit, 1451–1457.
- Bošković 1981: Bošković, Dušan M, *Stanovišta u sporu: Stanovišta i sporovi o slobodi duhovnog stvaralaštva u srpsko-hrvatskoj periodici 1950-1960*, Beograd: Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije.
- Broh 1979: Broh, Herman, *Pesništvo i saznanje: Eseji*, prev. Svetomir Janković, Niš: IRO „Gradina”.
- Bužinjska, Markovski 2009: Bužinjska, Ana, Markovski, Mihal Pavel, *Književne teorije XX veka*, prev. Ivana Đokić-Saunderson, Beograd: Službeni glasnik.
- Calinescu 1988; Calinescu, Matei, *Lica moderniteta: avangarda, dekadencija, kič*, prev. Gordana Slabinac, Zagreb: Stvarnost.
- Chevalier, Gheerbrant 1983: Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Rječnik simbola: mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*, prev. Ana Buljan, Danijel Bučan i dr, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Danojlić 1955: Danojlić, Mića, „Topla prisutnost jednog pesnika”, u: *Vidici: Studentski list za književnost i umetnost*, ur. Branko Prnjat, god. III, br. 15–16, Beograd: Savez studenata Filozofskog fakulteta, 14.
- de Man 1975: de Man, Pol, *Problemi moderne kritike*, prev. Gordana B. Todorović, Branko Jelić, Beograd: Nolit.

- de Sosir 1977: de Sosir, Ferdinand, *Opšta lingvistika*, prev. Sreten Marić, Beograd: Nolit.
- Delijež 2012: Delijež, Rober, *Istorija antropologije: Škole, pisci, teorije*, prev. Pavle Sekeruš, Tamara Valčić, Beograd: Biblioteka XX vek, Knjižara Krug.
- Desnica 1975: Desnica, Vlada, *Eseji, kritike, pogledi: Sabrana djela Vladana Desnice u redakciji dra Stanka Koraća, knjiga 4*, Zagreb: Prosvjeta.
- Desnica 2011: Desnica, Vladan, *Progutane polemike*, Beograd: Stubovi kulture.
- Dirkem 1982: Dirkem, Emil, *Elementarni oblici religijskog života: Totemski sistem u Australiji*, prev. Aljoša Mimica, Beograd: Prosveta.
- Dizdar 1956: Dizdar, Mak, „O piscu”, u: Branko V. Radičević, *Većita pešadija*, Sarajevo: Narodna prosvjeta, 87–88.
- Dojnaš 1984: Dojnaš, Stefan Aug, „Trijada Miodraga Pavlovića: mit – istorija – priroda”, u: *Polja: časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja*, ur: Đorđe Pisarev, prev. Petru Krdu, god. XXX, br. 310, Novi Sad: Dnevnik, 395–396.
- Doležal 2008: Doležal, Ljubomir, *Heterokosmika: fikcija i mogući svetovi*, prev. Snežana Kalinić, Beograd: Službeni glasnik.
- Durand 1991: Durand, Gilber, *Antropološke strukture imaginarnog: Uvod u opću arhetipologiju*, prev. Jagoda Milinković, Mirna Cvitan, Zagreb: IP „August Cesarić”.
- Đergović-Joksimović 2009: Đergović-Joksimović, Zorica, *Utopija: Alternativna istorija*, Beograd: Geopoetika.
- Đurić 1972: Đurić, Mihailo, „Kritika mitske svesti”, u: Kasirer, Ernst, *Mit o državi*, Beograd: Nolit, 9–25.
- Eco 1981: Eco, Umberto, *The Role of the Reader: Explorations in the semiotics of Texts*, Bloomington: Indiana University Press.
- Egerić 1963: Egerić, Miroslav, *Portreti i pamfleti*, Novi Sad: Progres.
- Eliade 1970: Eliade, Mircea, *Mit i zbilja*, prev. Mirka Cvitan, Ljerka Mifka, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Elijade 1972: Elijade, Mirča, „Mitovi i istorija”, u: *Delo: mesečni književni časopis*, ur. Muharem Pervić, prev. Milan Komnenić, god. XXIII, br. 3, Beograd: Nolit, 265–276.
- Elijade 1991: Elijade, Mirča, *Istorija verovanja i religijskih ideja 1 : Od kamenog doba do Eleusinskih misterija*, Beograd: Prosveta.
- Eliot 1963: Eliot, T. S, *Izabrani tekstovi*, prev. Milica Mihailović, Beograd: Prosveta.
- Eliot 1978: Eliot, T. S, *Izabrane pesme*, prev. Ivan V. Lalić, Beograd: Bigz.
- Eliot 2014: Eliot, T. S, *The Perfect Critic, 1919–1926: The Complete Prose of T. S. Eliot, The Critical Edition, volume 2:*, Baltimore: John Hopkins University Press, London: Faber and Faber.
- ERE 1917: *Encyclopaedia of Religion and Ethics (volume IX MUNDAS–PHRYGIANS)*, ed. James Hastings, Edinburgh: T. & T. Clark, New York: Charles Scribner’s sons.
- Flaker 1976: Flaker, Aleksandar, *Stilske formacije*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- Flaker 1982: Flaker, Aleksandar, *Poetika osporavanja: avangarda i književna ljevica*, Zagreb: Školska knjiga.
- Flaker 2002: Flaker, Aleksandar, „Avangarda i tradicija”, u: Tešić, Gojko, *Avangarda i tradicija [anketa Književne reči 1980–1982]*, Beograd: Narodna knjiga, Alfa, 29–34.
- Fraj 1985: Fraj, Nortrop, *Veliki kod(eks): Biblija i književnost*, prev. Novica Milić, Dragan Kujundžić, Beograd: Prosveta.
- Fraj 1991: Fraj, Nortrop, *Mit i struktura*, prev. Maja Herman Sekulić, Sarajevo: Svjetlost.
- Frajdenberg 1987: Frejdenberg, Olga Mihajlovna, *Mit i antička književnost*, prev. Radmila Mečanin, Beograd: Prosveta.
- Frejzer 1992: Frejzer, Džejms Džordž, *Zlatna grana 1: Proučavanje magije i religije*, prev. Živojin V. Simić, Beograd: BIGZ.
- Frojd 2009: Frojd, Sigmund, *O seksualnoj teoriji; Totem i tabu*, prev. Pavle Milekić, Novi Sad: Akademska knjiga.

- From 2003: From, Erih, *Zaboravljeni jezik: Uvod u razumevanje snova, bajki i mitova*, prev. Irena Trebješanin, Žarko Trebješanin, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Fuko 1995: Fuko, Mišel, „Šta je prosvetiteljstvo”, u: *Treći program*, ur. Slobodan Divjak, prev. Ivan Milenković, god. XXVII, sv. 2, Beograd: Radio Beograd, 232–244.
- Fuko 2007: Fuko, Mišel, *Poredak diskursa: pristupno predavanje na Kolež de Fransu, održano 2. decembra 1970. godine*, prev. Dejan Aničić, Loznica: Karpos.
- Gadamer 2002: Gadamer, Hans-Georg, *Filozofija i poezija*, prev. Saša Radojčić, Beograd: Službeni list SRJ.
- Gadamer 2011: Gadamer, Hans-Georg, *Istina i metod: osnovi filozofske hermeneutike*, prev. Božidar Zec, Beograd: Fedon.
- Gavrilović 1952: Gavrilović, Zoran, „Povodom zbirke pesama Miodraga Pavlovića”, u: *Književne novine: Organ Saveza književnika Jugoslavije*, ur. Milan Bogdanović, god. V, br. 52, Beograd: Savez književnika Jugoslavije, 4.
- Gazda 2002: Gazda, Gžegož, „Avangarda i tradicija”, u: Tešić, Gojko, *Avangarda i tradicija [anketa Književne reči 1980–1982]*, prev. Biserka Rajčić, Beograd: Narodna knjiga, Alfa, 247–279.
- Glušćević 1980: Glušćević, Zoran, *Poezija i magija*, Beograd: Prosveta.
- Gordić 1979: Gordić, Slavko, „Pesnik povesti i kulture”, u: Pavlović, Miodrag, *Izabrane pesme*, Beograd: Rad, 151–161.
- Grejvz 2004: Grejvz, Robert, *Bela boginja: istorijska gramatika pesničkog mita*, prev. Nevena Mrđenović, Beograd: Dosije, Službeni list SCG.
- Grevs 1987: Grevs, Robert, *Grčki mitovi*, prev. Gordana Mitrinović-Omčikus, Beograd: Nolit, Priština: Jedinstvo.
- Hadži Tančić 1987: Hadži Tančić, Saša, „Pesma-esej Miodraga Pavlovića”, u: *Delo: mesečni časopis za teoriju, kritiku i poeziju*, ur. Jovica Aćin, god. XXXIII, br. 3, Beograd: Nolit, 55–71.
- Hadži Vasilev 1968: Hadži Vasilev, Mito, „Teorijski aspekti društvenog položaja kulture u socijalizmu”, u: *Socijalizam: časopis Saveza komunista Jugoslavije*, ur. Najdan Pašić, god. XI, br. 3, Beograd: Politika, 259–286.
- Hajdeger 1982: Hajdeger, Martin, *Mišljenje i pevanje*, prev. Božidar Zec, Beograd: Nolit.
- Hegel 1975: Hegel, G. V. F., *Istorija filozofije I*, prev. Nikola M. Popović, Beograd: BIGZ.
- Herman Sekulić 1991: Herman Sekulić, Maja, „Predgovor”, u: Fraj, Nortrop, *Mit i struktura*, Sarajevo: Svjetlost, 5–13.
- Hjuz 1971: Hjuz, Ted, „Poezija Vaska Pope”, u: *Savremenik: mesečni književni časopis*, ur. Predrag Palavestra, prev. Dušan Puvačić, god. XVII, knj. XXXIII, sv. 3, Beograd: Književne novine, 227–230.
- Horkheimer, Adorno 1989: Horkheimer, Max, Adorno, Theodor, *Dijalektika prosvetiteljstva: filozofijski fragmenti*, prev. Nadežda Čaćinović-Puhovski, Sarajevo: Svjetlost, Veselin Masleša.
- Hristić 1957: Hristić, Jovan, „Anketa o modernom”, u: *Izraz: časopis za književnu i umjetničku kritiku*, ur. Midhat Begić, god. I, br. 3, Sarajevo: Svjetlost, 251–255.
- Hristić 1968: Hristić, Jovan, *Oblici moderne književnosti*, Beograd: Nolit.
- Hughes 1978: Hughes, Ted, „Introduction”, in: Popa, Vasco, *Selected Poems 1943–1976*, transl. Anne Pennington, Manchester: Carnacet, 8–9.
- Iglton 2017: Iglton, Teri, *Kultura*, prev. Đorđe Krivokapić, Beograd: Clio.
- IP 1955: *Izvanredni plenum Saveza književnika Jugoslavije (10–15 novembra 1954)*, Beograd: Savez književnika Jugoslavije.
- Jakobson 1978: Jakobson, Roman, *Ogledi iz poetike*, prev. Ljubica Došen, Aleksandar Ilić i dr, Beograd: Prosveta.
- Jerotić 1972: Jerotić, Vladeta, „Psihoanaliza i mit”, u: *Delo: mesečni književni časopis*, ur. Muharem Pervić, god. XXIII, br. 3, Beograd: Nolit, 277–286.
- Jolles 1978: Jolles, André, *Jednostavni oblici*, prev. Vladimir Biti, Zagreb: Studentski centar Sveučilišta.

- Jovanović 1988: Jovanović, Bojan, „Mit i mitomanstvo”, u: *Polja: mesečnik za umetnost i kulturu*, ur. Franjo Petrinović, god. XXXIV, br. 353–354, Novi Sad: Dnevnik, 362.
- Jovanović 2011: Jovanović, Bojan, „Filozof divlje misli”, u: Levi-Stros, Klod, *Mitologike IV: Goli čovek*, prev. Pavle Sekeruš, Vanja Manić i dr, Novi Sad: Kiša, Prometej, 757–780.
- Jung 2003: Jung, Karl Gustav, *Arhetipovi i kolektivno nesvesno*, prev. Bosiljka Milakara, Dušica Lečić-Toševska, Beograd: Atos.
- Jung, Kerenji 2007: Jung, Karl Gustav, Kerenji, Karolj, *Uvod u suštinu mitogije*, prev. Božidar Zec, Beograd: Fedon.
- Jünger 1972: Jünger, Ernst, „O kraju povijesnog razdoblja”, u: *Nova filozofija umjetnosti: antologija tekstova*, prir. Danilo Pejović, prev. Truda Stamać, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 426–447.
- K 1964: *Kalevala*, prev. Ivan S. Šajković, Beograd: Rad.
- Kalve 1976: Kalve, Žan Luj, *Rolan Bart: Jedno političko gledanje na znak*, prev. Zoran Stojanović, Beograd: BIGZ.
- Kalvino 1989: Kalvino, Italo, *Američka predavanja*, prev. Jasmina Tešanović, Novi Sad: „Bratstvo–Jedinstvo”.
- Kapidžić-Osmanagić 1989: Kapidžić-Osmanagić, Hanifa, „Vasko Popa: lirika, ep, mit (I)”, u: *Izraz: časopis za književnu i umjetničku kritiku*, ur. Dževad Karahasan, god. XXXIII, knj. LXVI, br. 9–10, Sarajevo: Svjetlost, 341–368.
- Kasirer 1972: Kasirer, Ernst, *Mit o državi*, prev. Olga Šafarik, Beograd: Nolit.
- Kasirer 1985a: Kasirer, Ernst, *Filozofija simboličkih oblika: prvi deo: jezik*, prev. Olga Kostrešević, Novi Sad: NIŠRO Dnevnik, Kulturna zajednica Novog Sada.
- Kasirer 1985b: Kasirer, Ernst, *Filozofija simboličkih oblika: drugi deo: mitsko mišljenje*, prev. Olga Kostrešević, Novi Sad: NIŠRO Dnevnik, Kulturna zajednica Novog Sada.
- Katroga 2011: Katroga, Fernando, *Istorija, vreme, pamćenje*, prev. Sonja Asanović Todorović, Beograd: Clio.
- Kembel 2018: Kembel, Džozef, *Heroj sa hiljadu lica*, prev. Branislav Kovačević, Beograd: Zlatno runo.
- Kembel, Boa 2002: Kembel, Džozef, Boa, Frejzer, *U svetlu mita*, prev. Mirjana Sovrović, Beograd: DN centar.
- Kembel, Mojers 2004: Kembel, Džozef, Mojers, Bil, *Moć mita*, prev. Mirjana Sovrović, Beograd: As-Sovex.
- Kolakovski 1989: Kolakovski, Lešek, *Prisutnost mita*, prev. Petar Vujičić, Beograd: Rad.
- Kostić 1983: Kostić, Zvonimir, *Arhaično i moderno: eseji o našim pesnicima XX veka*, Beograd: Prosveta.
- Kuk 1986: Kuk, Albert, *Mit i jezik*, prev. Dušan Puhalo, Beograd: Rad.
- Lakarijer 2001: Lakarijer, Žak, *Gnostici*, prev. Milojko Knežević, Čačak: Gradac.
- Lasić 1970: Lasić, Stanko, *Sukob na književnoj ljevici 1928–1952*, Zagreb: Liber.
- Leovac 1957: Leovac, Slavko, „Mit i poezija”, u: *Savremenik: mesečni književni časopis*, ur. Velibor Gligorić, god. III, knj. V, br. 1, Beograd: Rad, 89–95.
- Levi-Stros 1972: Levi-Stros, Klod, „Struktura mitova”, u: *Delo: mesečni književni časopis*, ur. Muharem Pervić, prev. Milan Komnenić, god. XXIII, br. 3, Beograd: Nolit, 241–256.
- Levi-Stros 1978: Levi-Stros, Klod, *Divlja misao*, prev. Jelena Jelić, Branko Jelić, Beograd: Nolit.
- Levi-Stros 2009: Levi-Stros, Klod, *Mit i značenje*, prev. Zoran Minderović, Beograd: Službeni glasnik.
- Levi-Stros 2008a: Levi-Stros, Klod, *Mitologike I: Presno i pečeno*, prev. Danilo Udovički, Novi Sad: Kiša, Prometej.
- Levi-Stros 2008b: Levi-Stros, Klod, *Mitologike III: Poreklo ponašanja za trpezom*, prev. Svetlana Stojanović, Mirjana Perić, Novi Sad: Kiša, Prometej.
- Levi-Stros 2011: Levi-Stros, Klod, *Mitologike IV: Goli čovek*, prev. Pavle Sekeruš, Vanja Manić i dr, Novi Sad: Kiša, Prometej.

- Levi-Stros 2013: Levi-Stros, Klod, *Druga strana meseca: zapisi o Japanu; Antropologija i problemi modernog sveta*, prev. Slavica Miletić, Beograd: Biblioteka XX vek, Knjižara Krug.
- Lévi-Strauss 1977: Lévi-Strauss, *Strukturalna antropologija*, prev. Anđelko Habazin, Zagreb: Stvarnost.
- Lévy-Bruhl 1998: Lévy-Bruhl, Lucien, *Primitivni mentalitet*, prev. Niko Berus, Beograd: Plato.
- Lič 1972: Lič, Edmund, *Klod Levi Stros*, prev. Milica Mihajlović, Beograd: NIP Duga.
- Lotman 1974: Lotman, Jurij M, „Ogledi iz tipologije kulture”, u: *Treći program*, ur. Slobodan Božić, Mira Daleore i dr, prev. Petar Vujičić, god. VI, br. 4, Beograd: Radio Beograd, 439–586.
- Lotman 2004: Lotman, Jurij Mihajlovič, *Kultura i eksplozija*, prev. Dobrilo Aranitović, Beograd: Narodna knjiga, Alfa.
- Lotman, Minc 1986: Lotman, Jurij M, Minc, Zara G. i dr, „Književnost i mitovi”, u: *Savremenik: mesečni časopis*, ur. Srba Ignjatović, prev. Ljiljana Šijaković, god. XXXII, br. 9–10, Beograd: Književne novine, 257–274.
- Lotman, Uspenski 1979: Lotman, Jurij M, Uspenski, Boris A, „Mit – ime – kultura”, u: *Treći program*, ur. Radenko Kuzmanović, prev. Novica Petković, god. XI, sv. 3, br. 42, Beograd: Radio Beograd, 361–382.
- LSK 2008: *Leksikon savremene kulture: Teme i teorije, oblici i institucije od 1945. do danas*, prir. Ralf Šnel, prev. Spomenka Krajčević, Dušica Milojković i dr, Beograd: Plato Books.
- Lukić 1968: Lukić, Sveta, *Savremena jugoslovenska literatura (1945–1965): Rasprava o književnom životu i književnim merilima kod nas*, Beograd: Prosveta.
- Malraux 1972: Malraux, André, „Glasovi tišine”, u: *Nova filozofija umjetnosti: antologija tekstova*, prir. Danilo Pejović, prev. Željka Čorak, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 369–376.
- Man 1980: Man, Tomas, *Eseji I*, prev. Tomislav Bekić, Boško Petrović i dr, Novi Sad: Matica srpska.
- Manhajm 1968: Manhajm, Karl, *Ideologija i utopija*, prev. Branimir Živojinović, Beograd: Nolit.
- Marino 1997: Marino, Adrijan, *Moderno, modernizam, modernost*, prev. Mariana Dan, Zoja Tomić, Beograd: Narodna knjiga.
- Marino 1998: Marino, Adrijan, *Poetika avangarde: avangardne estetske tendencije*, prev. Mira Vuković, Vera Iljin, Beograd: Narodna knjiga, Alfa.
- Maticki 1988: Maticki, Miodrag, „Primordijalni oblici usmenog stvaralaštva u modernom srpskom pesništvu”, u: *Delo: mesečni časopis za teoriju, kritiku, poeziju i nove ideje*, ur. Slobodan Blagojević, god. XXXIV, knj. XXXIV, br. 9–10, Beograd: Nolit, 311–320.
- Meletinski 1983: Meletinski, E. M, *Poetika mita*, prev. Jovan Janićijević, Beograd: Nolit.
- Mihajlović 1956: Mihajlović, Borislav, *Srpski pesnici između dva rata: antologija*, Beograd: Nolit.
- Mihajlović 1958: Mihajlović, Borislav, „Mali komparativni detalj”, u: *Slika i zvuk savremene poezije: II Jugoslavenski festival poezije, Rijeka, 31. V do 5. VI 1958*, ur. Željko Grbač, Slavko Mihalić, Zagreb: Lykos, 19–21.
- Mišić 1963: Mišić, Zoran, *Reč i vreme I: Iskušenja poezije*, Beograd: Nolit.
- Niče 1984: Niče, Fridrih, *Knjiga o filozofu*, prev. Jovica Aćin, Beograd: IRO „Grafos”.
- Niče 2015: Niče, Fridrih, *Volja za moć: pokušaj procenjivanja svih vrednosti*, prev. Dušan Stojanović, Beograd: Dereta.
- Niče 2016: Niče, Fridrih, *Tako je govorio Zaratustra: knjiga za svakoga i ni za koga*, prev. Danko Grlić, Beograd: Dereta.
- Novaković 2002: Novaković, Jelena, *Tipologija nadrealizma (pariska i beogradska grupa)*, Beograd: Narodna knjiga, Alfa.
- Ostojić 1962: Ostojić, Karlo, *Između stvari i ništavila: Esej o poeziji Vaska Pope*, Beograd: Prosveta.

- Palavestra 1958: Palavestra, Predrag, *Književne teme*, Beograd: Kosmos.
- Panof 1979: Panof, Mišel, *Bronislav Malinovski*, prev. Ivanka Bogdanović, Beograd: BIGZ.
- Pavlović 1958: Pavlović, Miodrag, „O poetskoj slici”, u: *Slika i zvuk suvremene poezije: II Jugoslavenski festival poezije, Rijeka, 31. V do 5. VI 1958*, ur. Željko Grbač, Slavko Mihalić, Zagreb: Lykos, 42–44.
- Pavlović 1962: Pavlović, Miodrag, „Pisma doktoru F... : Aleksandrijsko popodne”, u: *Danas: revija za kulturu, umetnost i društvena pitanja*, ur. Stevan Majstorović, god. II, br. 29, (10. jun), Beograd: Novinsko-izdavačka ustanova „Danas”, 17.
- Pavlović 1972: Pavlović, Miodrag, *Dnevnik pene: eseji*, Beograd: „Slovo ljubve”.
- Pavlović 1978a: Pavlović, Miodrag, *Poetika modernog*, Beograd: „Grafos”.
- Pavlović 1978a: Pavlović, Miodrag, „Pripovedač Borhes”, u: Borhes, Hose Luis, *Maštarije: pripovetke*, Beograd: Nolit, 9–13.
- Pavlović 1986: Pavlović, Miodrag, *Obredno i govorno delo: Ogledi sa srpskim predanjem*, Beograd: Prosveta.
- Pavlović 1987a: Pavlović, Miodrag, *Govor o ničem*, Niš: Gradina.
- Pavlović 1987b: Pavlović, Miodrag, *Poetika žrtvenog obreda*, Beograd: Nolit.
- Pavlović 1989: Pavlović, Miodrag, *Hram i preobraženje: jedna knjiga*, Beograd: Sfairos.
- Paz 1990: Paz, Oktavio, *Luk i lira*, prev. Radoje Tatić, Beograd: Radoje, Sava i Jovan Tatić, Ivana i Aleksandar I. Spasić, Izdavačko preduzeće Ginko.
- Paz 1991: Paz, Oktavio, *Drukčije mišljenje: Poezija i kraj veka*, prev. Dragan Nikolić, Novi Sad: Svetovi.
- Petković 1968: Petković, Novica, *Artikulacija pesme*, Sarajevo: Izdavačko preduzeće „Svjetlost”.
- Petković 1972: Petković, Novica, *Artikulacija pesme II*, Sarajevo: Izdavačko preduzeće „Svjetlost”.
- Petrović 1995: Petrović, Sreten, *Mitologija, kultura, civilizacija*, Beograd: Čigoja štampa, Salus.
- Podoli 1975: Podoli, Renato, *Teorija avangardne umetnosti*, prev. Jasna Janićijević, Beograd: Nolit.
- Popa 1979a: Popa, Vasko, *Od zlata jabuka: rukovet narodnih umotvorina*, Beograd: Nolit.
- Popa 1979b: Popa, Vasko, *Ponoćno sunce: zbornik pesničkih snoviđenja*, Beograd: Nolit.
- Popa 1979c: Popa, Vasko, *Urnebesnik: zbornik pesničkog humora*, Beograd: Nolit.
- Popović 1971: Popović, Bogdan A, „Poezija i tradicija: Antologija (1952 – 1971)”, u: *Savremenik: mesečni književni časopis*, ur. Предраг Палавестра, god. XVII, knj. XXXIV, sv. 8–9, Beograd: Književne novine, 107–228.
- Popović 1986: Popović, Bogdan A, *Epski raspon Miodraga Pavlovića*, Beograd: „Grafos”.
- Popović 2007: Popović, Tanja, *Rečnik književnih termina*, Beograd: Logos Art.
- Popović-Perišić 1975: Popović-Perišić, Nada, „Groteskna igra kostiju”, u: *Savremenik: mesečni književni časopis*, ur. Pavle Zorić, god. XXI, knj. XLII, sv. 10, Beograd: BIGZ, 302–306.
- Prop 1982: Prop, Vladimir, *Morfologija bajke*, prev. Petar Vujičić, Radovan Matijašević i dr, Beograd: Prosveta.
- Radičević 1956b: Radičević, Branko V, „Jedna umetnost zove u pomoć: Priča o starom spomeniku”, u: *Polja: Mesečnik za kulturu i umetnost*, ur. Florika Štefan, god. II, br. 1, Novi Sad: Progres, 1, 8–9, 11.
- Radičević 1964: Radičević, Branko V, Bez naslova, u: Drenovac, Nikola, *Pisci govore*, Beograd: „Grafos”, 413–419.
- Raičković 1964: Raičković, Stevan, Bez naslova, u: Drenovac, Nikola, *Pisci govore*, Beograd: „Grafos”, 421–428.
- Raičković 1990: Raičković, Stevan, *Dnevnik o poeziji: 1960–1990*, Beograd: Narodna knjiga.
- Rank 2007: Rank, Oto, *Mit o rođenju junaka: Pokušaj psihološkog tumačenja mita*, prev. Tomislav Bekić, Novi Sad: Akademska knjiga.

- Riker 1993: Riker, Pol, *Vreme i priča: prvi tom*, prev. Slavica Miletić, Ana Moralić, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- RKT 1985: *Rečnik književnih termina*, ur. Dragiša Živković, Beograd: Institut za književnost i umetnost, Nolit.
- Rošulj 2002: Rošulj, Žarko, *Zapisi o Vasku i Haši*, Beograd: Stubovi kulture.
- Segal 2004: Segal, Robert A, *Myth: A very short introduction*, Oxford: Oxford University Press.
- Sloterdijk 1991: Sloterdijk, Peter, *Tetovirani život: pet predavanja održanih u toku ljetnjeg semestra 1988. na Johann Wolfgang Goethe univerzitetu u Frankfurtu i peto poglavlje knjige 'Proročanstvo na nemačkom'*, prev. Milan Soklić, Gornji Milanovac: Dečje novine.
- Sloterdijk 1988: Sloterdijk, Peter, *Kopernikanska mobilizacija i ptolomejsko razoružanje*, prev. Zlatko Krasni, Novi Sad: „Bratstvo–Jedinstvo”.
- Solar 1988: Solar, Milivoj, *Roman i mit: književnost – ideologija – mitologija*, Zagreb: August Cesarec.
- Solar 2010: Solar, Milivoj, *Ukus, mitovi, poetika*, Beograd: Službeni glasnik.
- Solar 2012: Solar, Milivoj, *Teorija književnosti sa riječnikom književnoga nazivlja*, Beograd: Službeni glasnik.
- Stableford 2005: Stableford, Brian, *Historical Dictionary of Fantasy Literature*. Lanham: Scarecrow Press.
- Staiger 1972: Staiger, Emil, „Vreme kao pjesnikova imaginacija”, u: *Nova filozofija umjetnosti: antologija tekstova*, prir. Danilo Pejović, prev. Viktor Šafranek, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 510–524.
- Šegedin 1955: Šegedin, Petar, *Eseji*, Zagreb: Kultura.
- Šeling 1989: Šeling, F. V. J, *Filozofija umjetnosti*, prev. Danilo N. Basta, Olga Kostrešević, Beograd: BIGZ.
- Šuvaković 2005: Šuvaković, Miško, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb: Horetzky, Ghent, Vlees&Beton.
- Tartalja 1976: Tartalja, Smilja, *Skriveni krug: Obnova ciklizma u filozofiji istorije*, Beograd: Predsedništvo Konferencije Saveza socijalističke omladine Jugoslavije.
- Timčenko 1975: Timčenko, Nikolaj, „Nekoliko napomena o posleratnoj srpskoj književnosti”, u: *Savremenik: mesečni književni časopis*, ur. Pavle Zorić, god. XXI, knj. XLII, sv. 12, Beograd: BIGZ, 475–500.
- Timčenko 2002: Timčenko, Nikolaj, „Život i obnova književnosti”, u: Tešić, Gojko, *Avangarda i tradicija [anketa Književne reči 1980–1982]*, Beograd: Narodna knjiga, Alfa, 66–72.
- Ugrinov 1992: Ugrinov, Pavle, *Iz knjige o Vasku*, Novi Sad: Vojvođanska akademija nauka i umetnosti.
- Uhlik, Radičević 1982: Uhlik, Rade, Radičević, Branko V, *Ciganska poezija*, Beograd: „Vuk Karadžić”.
- Vernan 2002: Vernan, Žan-Pjer, *Vaseljena, bogovi, ljudi*, prev. Aleksandra Mančić, Beograd: B. Kukić, Čačak: Gradac.
- Vogler 2020: Vogler, Kristofer, *Piščevo putovanje: mitska struktura za pisce*, prev. Jelena Kosanović Dorogi, Beograd: Filmski centar Srbije.
- Zafranski 2005: Zafranski, Ridiger, *Zlo ili drama slobode*, prev. Saša Radojčić, Beograd: sližbeni list SCG.
- Zafranski 2017: Zafranski, Ridiger, *Vreme: Šta ono čini nama i šta mi činimo od njega*, prev. Tijana Tropin, Beograd: Geopoetika izdavaštvo.
- Zorić 1979: Zorić, Pavle, „Pitanje modernog posle Prvog i Drugog svetskog rata”, u: *Savremenik: mesečni književni časopis*, ur. Pavle Zorić, god. XXV, knj. L, sv. 10, Beograd: „Slovo ljubve”, 235–242.
- Žižek 2002: Žižek, Slavoj, „Kako shvatiti prelom avangarde”, u: Tešić, Gojko, *Avangarda i tradicija [anketa Književne reči 1980–1982]*, prev. Dejan Poznanović, Beograd: Narodna knjiga, Alfa, 112–117.

„МҮТН”, *Encyclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/topic/myth> (приступљено 3. 4. 2020)

„МҮТНОРОЕІА”, *Tolkien Gateway*, <https://tolkiengateway.net/wiki/Mythoroeia> (приступљено 25. 7. 2021)

Биографија аутора

Миломир М. Гавриловић рођен је 1988. године у Београду. Дипломирао је на Филолошком факултету Универзитета у Београду, на Катедри за српску књижевност са јужнословенским књижевностима, при студијском програму *Српска књижевност и језик*, 2013. године, одбранивши дипломски рад на тему „Мотив вука у поезији Васка Попе”. На истој катедри је, 2014. године, у оквиру студијског програма *Српска књижевност*, одбранио мастер рад – „Енциклопедијски модел прозе у делима Данила Киша и Хорхеа Луиса Борхеса”. Докторске академске студије је уписао 2014. године на Филолошком факултету Универзитета у Београду, на студијском програму *Језик, књижевност, култура*, односно, модулу *Српска књижевност*, а 2021. године је пријавио тему докторске дисертације – „Место и улога мита у поетичком формирању српске поезије послератног модернизма (Васко Попа, Миодраг Павловић, Стеван Раичковић, Бранко В. Радичевић)”. За време студија, добио је више награда за студентска достигнућа, и био корисник неколико стипендија.

Био је запослен у Правно-биротехничкој школи „Димитрије Давидовић” у Земуну, као професор Српског језика и књижевности, у периоду од 2016. године до 2017. године. Од 2018. године је запослен на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу, као истраживач-приправник, а потом и као истраживач-сарадник, при Центру за проучавање језика и књижевности Филолошко-уметничког факултета Универзитета у Крагујевцу, и као учесник научног пројекта „Друштвене кризе и савремена српска књижевност и културе: национални, регионални, европски и глобални оквир”.

Учествовао је на бројним међународним и домаћим научним скуповима, објављује у националним и међународним научним публикацијама и периодици.

Објавио је књигу поезије „Песме страха и патетике” (Крагујевац: СКЦ, 2018).

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора Миломир Гавриловић

Број досијеа 14004/Д

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

МЕСТО И УЛОГА МИТА У ПОЕТИЧКОМ ФОРМИРАЊУ СРПСКЕ ПОЕЗИЈЕ ПОСЛЕДНЕГ МОДЕРНИЗМА (ВАСКО ПОГА, МИОДРАГ ПАВЛОВИЋ, СТЕВАН РАИЧКОВИЋ, БРАНКО В. РАДИЧЕВИЋ)

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

Потпис аутора

У Београду, _____

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Миомир Габриловић

Број досијеа 14004/Д

Студијски програм Језик, књижевност, култура

Наслов рада Место и улога мита у поетичком формирању српске поезије послератног модернизма (Васко Попа, Миодраг Павловић, Стеван Раичковић, Бранко В. Радичевић)

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, _____

Изјава о коришћењу

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

МЕСТО И УЛОГА МИТА У ПОЕТИЧКОМ ФОРМИРАЊУ СРПСКЕ ПОЕЗИЈЕ ПОСЛЕБЕРАТНОГ
МОДЕРНИЗМА (Васко Попа, Миодраг Павловић, Стеван Раичковић, Бранко В. Радичевић)
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.