

Библиотека Огледало

књига 5

Александар Б. Лаковић

ЈЕЗИКОТВОРЦИ

Гонгоризам у српској поезији



Уводно слово

Читаочев разум ће бити тим завољнији
ако буде морао с напором трагати у
неразговетности дела и ако у сенама
затамњености пронађе нешто што ће се
подударити с његовим поимањем.

Луис де Гонгора

1.

Да, језик је песников дом. Песник једино у њему и постоји. Опстаје и траје. За узврат га обogaђује, продубљује, оваплоћује. Али, и испитује и искушава мењајући му изглед и звук. Песник покушава да га упозна, допирући тако и до себе и до памћења заједнице којој припада, хотећи да и колективни и лични заборав отргне од мрака и тишине. Настоји да му открије тајне и потиснута значења и изворе. На тај га начин и усаглашава са временом и чини га вечно живим (организмом).

У свим говорним подручјима писци су изводили и изводе огледе у језику. И језикотворачке, свакако. Поред појединачних настојања обично су то чинили и чине у маховима и извесним периодима и то по законима спојених судова, иако, не знајући једни за друге.

У српској књижевности одувек је било језикотворачких узлета. Сетимо се само Доментијана, Теодосија, Данила Другог Пећког са својим ученицима, и њиховог «плетенија словес», као и алитерично-асонантних славословија хиландарског монаха Силуана из XIV века, који су били узор другим европским књижевностима, углавном православних народа.

Језичког узлета у 'кићеном стилу' и графичком артизму било је и у српској барокној књижевности, у чијем се окриљу, поред српско-словенског језика наслеђеног из старе српске књижевности, по први

пур, као књижевни језик, појављује народни језик, који је већ био у употреби као језик народне, али и ренесансне и барокне књижевности.

Ипак, посебна посвећеност језикотворству у српској поезији, доступној данашњим читаоцима и тумачима, почиње од Симе Милутиновића Сарајлије и Ђорђа Марковића Кодера, и њиховог следбеника Лазе Костића. Упркос томе што су од стране тадашњих уважених књижевних просудитеља, и академика чак, унижавани и проглашавани случајевима и инцидентима у српској поезији и предвиђњима да неће оставити значајнијег трага, ипак су се, захваљујући пре свега својим настављачима и језикобранитељима, не само одржали него и остварили као утемељивачи једне магистралне линије српске поезије, која се у нашој књижевности одомаћила под термином звучна грана српског симболизма.

Зачетници српског звучног симболизма, иако поштоваоци народног песништва и традиције, доживљавали су звук и језик епског десетерца као заустављене, окоштале и окамењене творевине, немоћне да изрекну неизрециво, те су били приморани да траже нови и другачији језик, и запретен и затомљен и заборављен, али способан да изрази песникову стварност и фикцију, а да не изневери сопствени код. Еуфоничност су пронашли у бајаличким, алитерично-асонантним, мистичним и ритуалним обрасцима преузетим из националне традиције и усмене и писане, чији мелодијски образци, наивни и рафинирани истовремено, углавном немумшти, доминирају над семантичким састојцима обредних набрајања, бајања, чарања, молепствија. Али поред ове тонске одоре песама, у којима се «више чује, него разуме» (Љубомир Симовић), «сушт» звучног тока у српској поезији је, ипак, језикотворачки допринос, на пример, у формирању бројних неологизама, игривим и семантичким понављањима речи и стихова, језичким каламбурима са атрибутом проналаска, неуобичајеним синтаксичким обртима, рушењем постојећих окошталих

форми песништва и у исконској жељи да се пронађу речи моћне да искажу неизрециво.

Сарајлијино «силноречје» се огледа у учесталим «новотворинама» (кованицама, изведеницама, сложеницама), посрбљеним туђицама, елизији речи, као и у нарушавању тада важећег епског десетерца. Кодер у потрази за речима које су оно што означавају односно у потрази за пр(а)воименима, поштујући «местоименије» (синонимичност) као песнички поступак, обогатио је свој магијски ромор и самосвојан митолошки свет са обиљем новоскованих израза, док је са својим «разјасницама» као паралелним текстом достигао и ниво интер и метатекстуалности. Језичке иновације Лазе Костића, поред кованица, су и једно-сложне скраћенице и етимолошке фигуре и рефрени, али и песме слободног стиха, као и преображај тада устаљеног трохејског метра у јампски образац. Посвећеност музици, иронији и урбаном језику се очитује у Винаверовом звучном бићу поезије. Момчило Настасијевић, песник «матерње мелодије», песник стишаног и редукованог, али згуснутог и мисаоно дубоког стиха, своје језикотворство је остварио не само употребом заборављених и недовољно коришћених речи («неизречја»), већ и синтаксичким обртима у виду сегментованих редукованих говорних низова и глагољивих белина између њих. Десимир Благојевић је своје акустичне и игриве асоцијативне низове градио на сопоту распеване матерње мелодичности, упркос свесној жртви у лику разуђене, али присутне, хотимичне нејасности. Васко Попа је досегао «пралипов» језик форсирањем жанровских цита и позајмица из «тамног вилајета» паганске митологије (и не само из ње) у осмишљеној и вигилној игри речима и значењима. Вито Марковић и Алек Вукадиновић нису крили заинтересованост за садржаје и звуке нашег високовредног усменог стваралаштва (бајке, басме, бајалице, гатке, клетве, бројанице). Док је Марковић до својих прапоклика доспео кроз ритам и смисао ритуала, игре понављања и ироничних и наивно-инфантилних претварања и демиинуција, Алек Вукадиновић је еуфоничним и игривим

репитицијама препоручио себе уџбеницима теорије књижевности као релевантног и раскошног илустратора бројних стилских фигура понављања. Милосав Тешић је успео да умрежи времена и њихове одговарајуће, а међусобно различите, исказе и тако опесмотвори прошлост, било којег датума и памћења. Обилату помоћ су му пружили деминутиви, одречно-потврдни изрази, али и преузимање цитата чиме су остварени паралелни метапоетски токови.

2.

Гонгоризам је један од токова барокне поезије у Шпанији чији је оснивач и најзначајнији представник Луис де Гонгора (1561-1627), виртуоз песничке речи и неуморан трагач за новим могућностима језика и израза, који је својим храбрим и неоубичајеним стилем узнемиравао књижевне духове свога времена, што је узроковало његиве упорне и острашћене свађе до краја живота са савременицима као што су били песници Лопе де Вега и Франциско де Кевода. У Шпанији су се за гонгоризам употребљавали и термини култизам и култеранизам, а сродни књижевни, и уопште уметнички, покрети постојали су или су му претходили и у другим европским књижевностима тога времена.

У италијанској барокној поезији био је то маниризам, који дугује своје име песнику Ђ. Батисти Марину (1569-1625) и чије су основне карактеристике необичне алегорије и антитезе, драстичне хиперболе, игре речима и учестале, па и бизарне метафоре. Прециозност, друштвена и књижевна појава, настала у Француској средином седамнаестог века, оличавала је тежњу ка савршености и узвишености, због чега је њен језички израз изискивао оригиналност по сваку цену, као и неологизме, парадоксе, па и претерану употребу еуфемизама, парафраза и метафора. У енглеској ренесансној књижевности, прозни писац Џ. Лили (1554-1606) увео је јуџуизам, усиљено украшен и

утемељен у бескрајном ређању антитеза , паралелизама, наметљивим алитерацијама и асонанцијама. Маниризам је заживео и у стиховима дубровачких списатеља Стијепа Ђурђевића (1579-1632) и Џива Бунића Вучића (1591-1656. (Ђурђевић је, чак, препевао један Маринијев сонет.)

Култизам, гонгоризам, маниризам, јуфјуизам, прециозност, сечентизам, заправо су синоними. Међу њима, најпознатији је гонгоризам, који је захтевао загонетан, запретен и узвишен песнички израз за пробране (“рај затворен за многе, вртови отворени за појединце” – Педро Сото де Рохас), али и другачији од обичнога јер “лепота тражи напор” (Луис Кариљо де Сотомајор). Гонгора је, посебно у поемама *Самоће* и *Полифема*, у обиљу речи учестало користио неологизме, згуснуте, мутне, бујне, али и смисаоне метафоре у којима је неретко замењивао реалне појмове са иреалним, често и са лексичким одредницама-симболима из митологије, што је усложњавало, али и умрежавало песнички исказ. Гонгора није био само реформатор песничког језика, већ и оригиналан и ненадмашан архитекта песме користећи неочекиване и, у то време, неправилне и насилне синтаксичне обрте, измештања, преметања, уметања, преобличавања, изостављања, скраћивања, додавања, спајања пресецања речи и реченица, као што су стилске фигуре хипербатон, анастрофа, инверзија, парентеза, метаплазма, тмеза, елизија, апокопа, синкопа, синалефа... Гонгора је био прави песнички пустолов и авантуриста који је неуморно трагао за чистом поезијом ослобођеном свега сувишног; за тајанственим законитостима које речи носе у себи; за изворном песмом у речима, у слици, у музици, у оној необјашњивој игри и флуидности боја, слика и звукова, због чега је Никола Милићевић закључио да је Гонгора *Самоће* и *Полифему*, поеме од по хиљаду стихова, писао за себе песника, за саму поезију из поезије. Иако је Гонгора од своје песничке сабраће непротумачен и оптуживан за нејасност и непријемчивост, Сервантес је, као његов савременик, у песми од четири квартета, коју му је посветио, ус-

тврдио да је Гонгора “онај који за писање има кључ”, али и пророковао:

У дон Луису де Гонгори вам нудим
јак и редак таленат без премца;
његова дела ме радују и богате
и не само мене, већ цео широк свет.

Међутим, након смрти, упркос својим упорним, бројним и значајним следбеницима, брзо је био забрављен и врло ретко помињан, и тада, углавном, као парадигма конфузије и неуспешног песничког концепта. Ипак, почетком двадесетог века Гонгора је напустио мрак и језу заборава, преселио се у књижевну вечност кроз своје наследнике и сроднике не само у шпанском говорном подручју, већ и у италијанском, француском, румунском, српском... Бројни су европски песници у периоду између седамнаестог и двадесетог века били на Гонгорином трагу, иако за свог претечу нису ни знали да је постојао. Коначно, термин гонгоризам је преплавио европске књижевности и подредио термине култизам и култеранизам, као и остала имена аналогних праваца. О томе колико је Гонгорина поезија и данас актуелна, па и савремена и модерна, и колико су биле грешне осуде о недоступности његових стихова, илуструје факат у виду сатисфакцијског закључка тумача Гонгорине поезије Санчиса Баниса са почетка прошлог века, да никада, ни пре ни касније, кастиљански језик није звучао тако тачно као у поеми *Самоће*.

3.

Одлука о избору или промовисању ових десет српских песника-језикотвораца (гонгориста) заснована је првенствено на критеријуму да су у питању песништва која недре језикотвораштво као своје основно обележје, почев од првопоменутих песника који су «певали» у времену када се књижевни језик, у правом смислу речи, и стварао, у чему су они имали

активно учешће и захваљујући том стваралачком напору и истрајавању ми данас изговарамо бројне давно «сковане» Сарајлијине и Кодерове речи, као и «посрбљене» туђице и уопште «позајмице», не знајући да су их они изумили, па до песника друге половине прошлог века који звук својих песама преузимају и васкрсавају из еуфоничности прастаре српске књижевности и традиције, које су преживеле и сачуване у изворним «роморима» и гласовним експлозијама до наших дана.

Тиме се број песника који су дали свој истраживачки допринос, не само у песничком него и у говорном језику, не исцрпљује. Зато би очекивана и замишљена будућа антологија српске језикотворачке поезије, гонгоризма дакле, садржала и стихове оних песника који нису своје целокупно песништво обојили језикотвораштвом, већ фрагментарно, или су преузимали и користили, или чак и проналазили иновирани или архаични вокабулар или неки од бројних дијалектизама и других «изама» или неочекивану синтаксичку организацију песме без даљих и упорних језичких иновација и искорака или су се у језикотворачком песништву огледали кратко и ретко. У такву антологију, претпостављам, себе су уврстили, пре свих, браћа Мицићи, Драган Алексић, Растко Петровић, Десанка Максимовић, Бранко Миљковић, Љубиша Јоцић, Радослав Златановић, Матија Бећковић, Новица Тадић, Даринка Јеврић, Злата Коцић, Војислав Деспотов, Никола Вујчић, Мирослав Цера Михаиловић...



САРАЈЛИЈИНО „СИЛНОРЕЧЈЕ”

Језикотворачки знаци препознавања и разликовања *Србијанке*

Објавленије ти је добро, само што је високо, или, ако смијем рећи, тавно... Друго би ти казао, да се чуваш Славенски и Руски ријечи... а тако исто да се чуваш и ковања (млогога) ријечи.
Вук Стефановић Караџић

Разуђеност, расутост и раскриљеност¹ су карактеристике и књижевног опуса Симе Милутиновића Сарајлије (1791-1847), али и разлози зашто се књижевна критика, дуги низ година, није аналитички бавила његовим стваралаштвом и није му одредила заслужено место у српској књижевности, иако му је здушно делила атрибуте, проистекле из ефемерности и пристојне удаљености. Зато се Драгиша Витошевић², с разлогом, понадао да је монографија *Сима Милутиновић Сарајлија* (1959) Владана Недића³ у

- 1 Миодраг Павловић, *Сима Милутиновић и његова Србијанка*, у књизи, Миодраг Павловић, *Поезија и култура, огледи о српским песницама XIX и XX века*, Нолит, Београд, 1974, стр. 12.
- 2 Драгиша Витошевић, *Ка коначном лику „чудног” Симе Сарајлије*, у књизи, Драгиша Витошевић, *До Европе и натраг, есеји, књига прва*, Дечје новине, Горњи Милановац, 1987, стр. 297.
- 3 Владан Недић приказује Сарајлију не само као изворног и у извесним тренуцима изузетно снажног песника, него и као претечу и крчиоца путева каснијим нашим песницама: Бранковој нехајној и несташној лири, Његошевим историјским и космичким узлетима; кованицама, каприсима и алегијама Лазе Костића, као и радовима и напорима Јована Илића и Ђорђа Марковића Кодера. Штавише, није тешко увидети да је смелошћу маште Сима Милутиновић

„Нолитовој” едицији „Портрети” коначно извукла Сарајлију из канци атрибута „случаја” односно „критичарског неспоразума” из наше књижевне прошлости

Још једна битна особина песничких текстова Симе Милутиновића Сарајлије, која је истовремено и узрок неприступачности његових стихова, јесте Сарајлијин језик односно језикотвораштво. Наиме, Сарајлији ниједан критичар није опраштао тај и такав језик. Али, интересантан је податак да и критичари за које је Сарајлијин пев ипак био замешатељан и недоступан, а његове завесе синтаксичких склопова непрозирне, све време су правдали и објашњавали Сарајлијин језик, и то најчешће са:

– ненормираношћу и либералношћу нашег језика на прелазу из осамнаестог у деветнаести век, јер прве деценије XIX века одликује превласт спорова око устаљивања књижевног језика. Наметале су се тада две могућности. Једна је ишла ка књижевном језику на словенским лексичким основама уграђеним у новоштокавске граматичке норме (Мушицки), а друга је лексика српске народне поезије и живи народни језик подређен граматичким нормама (Вук Караџић). Зачуђујуће је како Милутиновићева *Србијанка* измиче обема нормама. Сарајлија не иде ка нормирању, већ ка разликовању, чак не ка посебном језику књижевности, већ ка посебном језику самог дела,

– песниковом хиперболисаном потребом за новим речима, сложеницама и изведеницама, што илуструје и тадашњу оскудност језика у настајању, али и песникову језикотворачку моћ, која је била потреба и тренутка и преласка народног у књижевни језик, јер је у то време владало уверење да се језик може стварати сваког трена и напором појединаца⁴

Сарајлија једна лепа предачка претходница и нашим новијим и најновијим песницима.

4 Миодраг Павловић, Исто, стр. 13.

– и утицајем других култура (немачког и руског класицизма) и језика (углавном руског, али и црквенословенског) које је Сарајлија током школовања и путовања упознао, али је позајмљене речи из тих језика претходно вешто посрбљивао и преиначавао до облика прихватљивог за српски језик.

Судбину осталих Сарајлијиних дела дели и *Сербијанка*. Заправо, нигде се тако јасно не могу уочити претпоставка о преузимању и преуређивању усменог стиха, као и мешање бројних поетичких начела, као што је то пример у *Сербијанки*, јер је то четворотомна стихована хроника⁵ првог српског устанка развијена у низу више или мање самосталних песама-певања различитог облика у асиметричном десетерцу, којег песник мање или више нарушава. И у њој текстуализована историја није само предмет приказивања и извориште песничког надахнућа, већ је и структурална доминанта књиге. Међутим, када је у питању (не)читљивост штива, *Сербијанка* је управо аритмијом канонизованог стиха, новим рухом и звуком, као и измишљањем народног језика, променила свој лик из којег је проистекла и тако измењена остала не само непрепозната, него и недовољно прочитана.

Сима Милутиновић Сарајлија као да је током читавог свог стваралаштва настојао испунити савете Хорација који се залагао да се сваки нови песник треба јавити у новом руху, као шума у новом лишћу. Стога је Милутиновић, упоран да се разликује од додашњег песничког звука и усменог и писменог, не само мењао језичку грађу и структуру и одору реченице, него и мењао жанрове (љубавне и космичке песме, спевови, драме, проза, историјске књиге). Стога је важно набројати и покушати да се објасне Сарајлијине иновације у форми и језикотвораштву, због чега *Сербијанка* и изгледа херметична и недоступна за ширу читалачку публику, као и критичаре, али јој нико не може оспорити значајно мес-

5 Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, Требник, Београд, 1996, стр. 221.

то у историји српске културе, гледано књижевно-историјски⁶.

Преузимање и нарушавање епског десетерца

Иако се Милутиновић у свом стваралаштву определио за епски асиметрични десетерац и увођење новог књижевног језика, још једна дилема је била између Вишњићевог фолклорног усменог десетерца и Вуковог новог књижевног језика. На самом преласку између усмене и уметничке поезије Милутиновић се у суштини није придржавао начела ниједне засебне поетике, већ је свој нови уметнички асиметрични десетерац најдуже и најупорније преуређивао, прилагођавајући га и својој поетици и новим захтевима у књижевности и култури, али га и припремао за употребу у будућем српском песништву⁷.

У *Србијанки*, нарочито, Сарајлија је (не)хотимично нарушавао и ону основну, у дугој традицији, успостављену узајамну усклађеност синтаксе и десетерачког ритмичког калупа. Милутиновић је, дакле, пресекао прираслост синтаксичко-интонационог низа за метричку схему⁸, омогућујући му бројна варирања, убрзања и успоравања, ширећи при томе обликоване могућности десетерца и избегавајући његову класицистичку сухопарност, учинивши свој десетерац знатно експресивнијим него што су то били десетерци народних певача. Милутиновићев десетерац је добијао снагу и изглед за које се до тада није знало.

6 Миодраг Поповић, *Историја српске књижевности, Романтизам, књига друга*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1985, стр. 148.

7 Новица Петковић, *Преуређење усменог стиха у поезији Симе Милутиновића Сарајлије*, у зборнику, *Сима Милутиновић Сарајлија 1791-1991: књижевно дело и културно историјска улога*, Институт за књижевност и уметност : Вукова задужбина, Београд, 1993, стр. 70.

8 Новица Петковић, Исто, стр. 78.

Наиме, како је приметио Миодраг Поповић⁹, под импулсом песникових разбарушених емоција стихови се нижу у јамбо-дактило-трохејским валовима. Они су меки, гипки, покретни, пуни немира и енергије. Од наративног десетерца задржали су само силабичност и цезуру делећи их на два полустиха облика – 4+6 (четири плус шест слогова):

Земља тврда, а високо небо,
Враг одусто, бог их забацио,
Док и воде крадом захитали;
Топови их и кумбаре српске
И по углам' налазише тјесним,
Ђе л' да хљеба из Њемачке узму;
Мучно живјет, но и мријет грдно,
Ни подат се хотјели би раји,
Свен' штокако док очима виле
Пришпичивши не растезат грозну;

које су касније неговали бројни песници, а међу њима Лаза Костић, Винавер, Вито Марковић, Алек Вукадиновић, као настављачи Сарајлијиног језикотвораштва.

Заправо, нигде се као у *Сербијанки* не осећа песникова воља или императив ка испитивању и нарушавању дотадашњег, традицијом наслеђеног поретка. То је био почетак, тачније нова појава која ће, идући ка романтизму и даље, све више јачати и све више бити присутна у песништву. Заправо, стих уопште је специфично организован не само ритмички и звучно, него и синтаксички и интонационо. За разлику од слободног рашчлањивања текста у прози, у стиху се, поготово у десетерачком, синтакса и интонација морају прилагођавати метричко-ритмичкој структури. Затим, стих, као ритмичка јединица, тежи да буде и синтаксичка јединица. Сем тога, стих је посебна врста појачаног говора, чије се речи као градивни састојци и по звуку, и по изгледу, и по значењу, посредно једначе и успостављају контакт међусобно, измењујући извесне емотивне наносе.

9 Миодраг Поповић, Исто, стр. 142.

Стога је избор и распоред лексике, на почетку XIX века, предвиђао веће лимите и предуслове, које је Сарајлија у *Сербијанки*, по мишљењу бројних критичара, нарушавао, често и претерано.

Штавише, Миодраг Павловић сматра да Сима Милутиновић Сарајлија припада песницима склоним напрезању песничке материје, са неретко и немало насилничким духом, јер је њему версификација десетерачке нормe, коју је, видимо из љубавних и „видинских”, усавршио, ипак монотона и превише лака, па и наивна. Зато су лексика и синтакса биле циљ Милутиновићевог форсирања, поигравања и прерађивања, све до нарушавања.

Тачније, и кад је песник могао употребити неку једноставну реченичку конструкцију, он је правио теже и замршене синтаксичке заплете, изостављања, инверзије, као што је то у песми *Вожда барјактар у Частии трећој*:

Стид ли би те у потомства било,
Што би стјену поражаво...
Да истаче животворну воду
У сва тјела чрез вјекове члане?

или у песми *Поспјеси узлет Београда у Частии второј*:

Свога смо се ми сјетили добра,
Ил' вас, ил' нас одселе је не бит,
Сеоце је од сватова јаче;

где је средишни стих синтаксички прекомпонован и наводи читаоца на конфузију и површност песникову, мада је у питању покушај иновације и отклон од постојећих прописа. Сличан је пример из „треће части” *Сербијанке* у песми *Самосталност*, тачније у монологу извесног Луке који одбија „старјеш’ство” али не и учешће у боју:

Бој кад буде једа посла нађем!
И да бог да те ја за се доста.

Песник Милутиновић није се задовољио само неочекиваном структуром стиха, већ је често прибегавао, иако познатом, али тада неприхватљивом, опкорачењу и пребацивању¹⁰, који ипак нису, зарад принуде иновације, ни насилно преламање традиционалног стиха, нити израз немоћи и неизналажења новог жељеног решења. Милутиновићева оштрина ломљења ритмичке структуре десетерца, запазио је Новица Петковић, повремено се граничи с рашчињавањем, као последицом одсуства песничке дисциплине, али и као експериментално декомпоновање традиционалног стиха у модерној поезији¹¹. Учесталост опкорачења је посебна у *Частии трећој*, и то у самом почетку почетне песме *Дивотник*, када након првих шест инвокативних стихова аналогних епским десетерцима, уочавамо следећих шест стихова у којима је присутно опкорачење у сваком стиху:

Кликни, вило, не умакла нигда,
Стреси грлом све сјајније звезде,
И ђинђухе из Кумовске сламе...
Да с' јунац'ма вјенци саплетају,
И на главе Витезова српски
Постављају за отличје боље!

-
- 10 Термин опкорачење потиче од Ронсара („enjamber” – опкорачити, продужити преко стиха). У ширем смислу, опкорачење је неочекивано одступање од уобичајене синтаксичко-семантичке, односно синтаксичко-интонационе структуре стиха због одвајања једног дела синтаксичке и његовог преношења (закорачења, прекорачења) било из стиха у стих, било из првог полустиха у други или из једне строфе у следећу. Опкорачење се најчешће јавља у драмском стиху, чија је дијалoшка структура синтаксичко-семантички и интонационо слободнија него у епском и лирском стиху. Преношење кратког (обично једна реч) завршног сегмента синтаксичко-семантичке јединице, тесно везаног за претходни сегмент, што му даје посебну изражајност, зове се пребацивање (фр. „refet”).
- 11 Новица Петковић, Исто, стр. 68.

Признателност згрешила би више
Од икада, да пропусти само
Споменути процјенивши битје
Кнез-Максима, од Старога Влаха,
Из Штиткова, те племића древна
Силу-важна срећом и јунаштвом.

Следећа два примера су из песме *Величественовидност* из *Частии вторе*. И то први са извесном временском и семантичком паузом у средишњом стиху, у којој се разломљени полустихови крећу у супротним правцима:

Но пре смисле употребит мудро
Овакова предлагања Порте
Себ' на ползу... „Ха! на какву дера?“
Живковића двапут пошили
Још с другима поважним Србима.

Док су и друга опкорачења, у наставку прозване песме, исто означена са три тачке (...), без паузе:

Док овамо... градови се домчу,
А там' јавно тобож молећи се
Вељим главам'... да опреме свога
Довјерника самог приборанија.

Посебну опасност у Милутиновићевом десетерцу чини често ритмичко осипање чланака, готово колико и стихова, што је водило у аритмију, анархију и нејасност. Евидентно је да је разграђивање још очигледније када се оштром и исхитреном опкорачењу придружи и део из друге реплике, те следи велика пауза и интерпункцијски наглашена (са три тачке често, а са двочлјем врло ретко), што, ипак значи да је у питању, пре свега, песникова намера. У прилог томе је још једна благодат Сарајлијиних опкорачења. Наиме, неочекивано одступање и разлижење између уобичајене метричко-ритмичке и синтаксичко-семантичке структуре стиха наглашава одвојене сегменте и такав пренесени израз постаје

центар пажње. И не само то, већ и појачава експресивну и реторску функцију опкорачења. На пример, из исте „части”, у песми *Рођење и неке черте Вождова нрава*:

„Нејмаш чут шта! мучила се сву ноћ,
У прозорје примирила с' једва
Неколико!..." „Пак родила! је ли?"
„Јесте, ага... балаво шковрче..."

Милутиновић је ишао корак даље кад је рашчињавао општејезички фразеологизам, мислим углавном на народни и фолклорни, који су већ били урасли у усмени десетерац („Мучно живјет, но и мријет грдно”). Песник Сарајлија је и њих преобликовао („Свак је брат ми тко м' људскостју срета”), прес-структурисао и преметао, али не и пресемантизовао, утичући тако на стварање модерног српског језика¹².

Нужно је напоменути да је у време писања *Србијанке* владало уверење да се језик требао и могао стварати сваког часа и напором сваког појединца. У тој жељи да се оформи и докаже нови књижевни језик, Милутиновић је, иако неселективно и некритички, користио експресивне народне изразе са мањом естетском вредношћу, али се, при том, у бројним случајевима потврдило његово добро језичко осећање. Највећи број изрека и пословица је уносио неизмењене или са минималним изменама („Демон древни предјенуо име”).

12 Драгана Мршевић-Радовић, *Сима Милутиновић и стварање фразеологије српског књижевног језика*, у зборнику, *Сима Милутиновић Сарајлија 1791-1991: књижевно дело и културно историјска улога*, Институт за књижевност и уметност : Вукова задужбина, Београд, 1993, стр. 153.

Новотворине (кованице, изведенице и сложенице)

Нарушавањем и раздвајањем синтаксичке и интонационе јединице у свом десетерцу Милутиновић је свој стих учинио за савременике не само неоубичајним, него и тешко приступачним и не увек јасним. Тако да су поједини критичари предлагали да пре читања *Србијанке* прво читаоци протумаче и „растолкују” његове језичке обрте и синтаксичке заплете, па тек онда приступе читању не би ли, на тај начин, Милутиновићева поезија престала да буде „неразбирљива” и „замршена”. Ипак, посебну пажњу треба посветити бројним неологизмима, недокучивим за Милутиновићеве савременике, јер су они доказ да је песник Сарајлија први у низу експериментатора српског песничког језика и зачетник је једне традиције која ни до данас није пресахла¹⁴.

Треба истаћи овог трену, да је потребу за „новотворинама” посебно појачавао и Милутиновићев метонимијски исказ, који је перманентно требовао све више и више нових речи.

13 *Неологизми* („новотворине”) представљају новостворене речи према постојећим узорцима и од расположивог језичког материјала. Уколико се не стварају него преузимају из других језика зову се *туђице* или *позајмљенице*. Пуристи (борци за језичко чистунство) су противници „новотворинама” (види Вуково писмо Сарајлији чији је део узет за мото овог текста) и оне невеште и рогобатне именују *варваризмима* или *вулгаризмима*. У новије време књижевни теоретичари код нас бројне облике неологизама (кованице, сложенице, изведенице) у српској књижевности доживљавају и третирају као стваралачки поступак (Сарајлија, Кодер, Лаза Костић). Поготово је почетком XIX века новопромовисани књижевни језик исказивао насушну потребу за новим речима, за „новоумотворинама”, што је песник Милутиновић и дубоко „чувствовао”, али и трагао за њима.

14 Јован Деретић, Исто, стр. 219.

Сербијанка је огрнута језикотворачким рухом, чија је основна потка нова реч (сложеница, изведеница, кованица). Али, иако је тако одевена, остала је недоступна и данас за шири читалачки аудиторијум, нико јој не може оспорити значајно место у историји српске културе, гледано књижевноисторијски¹⁵.

О томе колико су присутни неологизми у *Сербијанки* сведочи факат из помињане монографије о Сарајлији акрибичног Владана Недића¹⁶, који тврди да у првом певању *Сербијанке* ословљеном *Срет* од свега стотинак стихова постоји чак више од тридесет кованица: стењ, одповидјет, размождавче, прождор заразиви, онокћене, згадна, смртангелство, до намига, побожени, кобељавче, озрачено, глагољне, отпоритим гласом, свемогућства, љепшином, свесмрљавче, Јакша, докопрца, нагромадно, љепшак, ницпануо, поговјети, отпрослови, ведрост, нутрост, једноземства, свеподножја, парца, појавја, умиралче, уважан, као и двадесет речи које је песник преузео из руског и црквенословенског језика: соперник, подобије, надкрите, пронзава, заблудше, ничтожи, отважника, поњатнога, истајало, гадка, бесконачниче, с' отвјетну ти вољи, угодије, творчески, призрења отча, светотатство, ревност, прославија, с' умјестна, научења. Све то (тридесет нових и двадесет позајмљених речи) у свега сто седам десетераца. Можда би данашњи читалац имао извесних примедби на неколико кованица и туђица, али морамо поштовати временску блискост између Недића и Милутиновића у односу на нашу дистанцу од Сарајлијиног времена.

У даљем следу певања кованице и туђице бивају све ређе заступљене, али се њихова ефектност појачава. У нешто краћем певању *Народњи вожда избор из Вторе части* издвајамо, поред осталих, успешне углавном сложенице: судбоправца, Небовлад, удопство, вјековјечје, странпутац, благовјеститељ, ширихлад.

15 Миодраг Поповић, Исто, стр. 148.

16 Владан Недић, *Сима Милутиновић Сарајлија* Нолит, Београд, 1959, стр. 49.

Мирон Флашар¹⁷ је педантно бележио сложенице из *Сербијанке* и селектирао их по почетним словима. На пример:

Б – бистозрачје, бистроумник, бјелогрлка, бјело-корац, благовременство, благодарња, благонадежди-је, благодјелац, благодејство, благодушан, благодушије, благолашки, благонамјерност, благоразуман, благоразумник, благоразумије, благородац, благостојаније, благоумије, благоутробник, благочестив, благочестије...

В – ванумије, веледичан, веледушац, веледушије, велемоћност, велерадо, велехвалче, вјековјечан, вјернопоспјешије, вјернострелац, вјетро хитар, вјечно рукованије, вјештоумије, властоташтац, врагобожац, воначелије, војсковод...

Г – глупогорд, глупоумије, гологлавце, гордосилно, грехопун, громогласије...

Д – давножељан, двојудност, двоножник, двосродник, даљновидно, дјеловједац...

Неправедно би било не поменути оне ефектније језичке новине: разчитељ, среброзучно, јасносјави, самтрећи, самдруг, мужеумје, безодспорно, радосрдје, ласкољуба, совјестогризје, чрезмјерије, штрбодарна, превазмоћје, лихосилно, стражовједа, пунонадеждније, пчеловодство, домокућство, самосан, вјетрохитла, увавјештенје, пљачкораци, користограбеж, сприокумљиват, бједствовавши, млоготерпца, маловажан, самохучан, вјернострелац, мужемоћник, нижедушни, тупочувствени, бурноколебљив, спридејствоват, домоуздизаније, својебратски, узнаграда, себезнан, руководац, сухопјешан, властоташтац, сопштник, предобличје, зрелоразумије, допримољало, сусрдник, силнохучно, недоскутица, предозначје, крвољевни, крвогрезни, преднадеждја, солохљебство, свиколици, радоборња,

17 Мирон Флашар, *О уделу именских сложеница у епској дикцији Сербијанке и Свободијаде*, у зборнику, Сима Милутиновић Сарајлија 1791-1991: књижевно дело и културно историјска улога, Институт за књижевност и уметност : Вукова задужбина, Београд, 1993, стр. 146.

свепоспјешник, звонкопјевче, близобесцјеноме, себи-граб, свехотједба, озлосрђеници...

У прилог оваквој тврдњи цитираћу Драгишу Витошевића, који је закључио да неке кованице за које се мислило да су Костићеве (кукурик, недомашан) у ствари су Сарајлијине. Такође, има и „чудило” и „смртцу” пре Бранка Радичевића и „дивотника” пре Његоша. Сарајлија је увео у наше песништво и оне две дивне кованице – „замршај” и „небесница”, за које би ваљда свако претпоставио да су изум Лазе Костића¹⁸.

Сем тога, из ових примера се намеће закључак о разлици између Сарајлијиних сложеница од Његошевих и разуђених кованица Лукијана Мушицког. У *Сербијанки* оне су углавном именичног типа, ређе придевског, док су у *Лучи* придевског облика, као и код Мушицког.

Неки критичари и проучаваоци Сарајлијиног песништва, попут Миодрага Поповића (раније их је било више), песникову потребу за језикотвораштвом правдали су његовим одсуством смисла за звучне игре речима. Отуда, промишљају они, толико вештачких и усиљених кованица. Међутим, низ стваралачки оправданих и далековидих кованица, као што су дивотник, жртвиште, блажје, недосег, вјечник, завјетник, умопомамник, силноречје, правдају и њихов суд по којем је „свака од ових речи – песма за себе”¹⁹.

Представу колика је концентрација кованица, сложеница и изведеница у *Сербијанки* илуструју наслови певања односно песама овог четворотомног пева, као што су: *Величественост, Славоштитност, Благонамјерност, Кривославје, Народољубије, Божественостије, Рудокопња, Нискодушије, Надобичност, Отпобједије...*

У трагању за Милутиновићевим лексичким алтернатијама и креацијама довољан је и *Рјечник мање познатих ријечи* на крају *Сербијанке* уз песникове

18 Драгиша Витошевић, Исто, стр. 315.

19 Миодраг Поповић, Исто, стр. 153.

преводе и коментаре, као и уз критичке интервенције приређивача.

Овакав борац за језик, за његову „бесцен”, за његово опстајање, какав је био песник Сарајлија, ипак, није био омиљен код бораца да се народни језик извесних граница и крцат туђицама уведе као књижевни. Потврда томе су и речи из Вуковог писма упућеног Сарајлији као коментар његовом песништву, а дате као мото овом тексту.

Зашто је тако било, мада је парадоксално?

Могући разлог зашто Сарајлија није завредео већу пажњу Вука Караџића и његових следбеника, иако је својим песништвом допринео да се класични стил компримује са народним и тако потврдио како је новоустановљени српски књижевни језик кадар овладати изворним вредностима европског стиха и узвратно одшкринуо европској култури двери своје ризнице народних умотворина, можемо пронаћи у развоју књижевног језика у Срба на основама које је дао Вук, потенцирајући на крутости у погледу њиховог поштовања, што, иначе, свака борба, па и језичка, то захтева. Заправо, такав изнуђен али ригидан и бескомпромисан став је потиснуо свест о могућностима и иновацијама које су у корист језика и које су одувек биле саставни и прогресивни део језика, нудећи будућност и ширину језика. Отуда, можда, неприхватање и одбацивање песника као што су Сарајлија, Кодер, Лаза Костић и Настасијевић, које, заузврат, никада није напустила страст за језичким експериментима.

Туђице

Сербијанка је, тврди Душан Иванић²⁰, средиште и тежиште једне фазе у Сарајлијином односу према је-

20 Душан Иванић, *Пјеснички споменик српских устанака*, предговор, у књизи, Сима Милутиновић Сарајлија, *Сербијанка*, СКЗ, Београд, 1993, стр. XLII

зику које се огледа не само у стварању нових речи, већ и у преузимању из других језика (углавном руског и црквенословенског). То је последица недовољно развијеног и лимитираног српског народног језика, те је упућеност на друге језике била нужна. Милутиновић је током школовања савладао црквенословенски, а у Бесарабији и руски. Тако да је песник Милутиновић, не само својим неологизмима, него и бројним „позајмљеницама” и метафорама, био принуђен да сам ствара језик нове српске поезије, пошто он у то време засигурно није био усавршен песнички језик. Такав језикотворачки песнички поступак, произашао из песникове писмености, али и из потребе за описмењавањем тог језика²¹, наносио је, нажалост, још једну нијансу непровидности и непријемчивости Сарајлијиног песничког језика.

Већина туђица је доживљавала тзв. посрбљивање, јер је Сарајлија преузете речи преиначавао, моделирао и чинио блиским српском језику. За ту сврху најчешће је користио префиксе, суфиксе или инфиксе, као и друга изнуђена морфолошко-синтаксичка прекомпоновања прволике позајмљене речи.

Да је песник заиста водио рачуна (што му иначе не признају критичари²²) при избору речи које је преводио у српски језик говоре поједине речи из руског језика, као што су: мука, враг, соперник, подобие, герб, јад, смрт, худни, полза, чувство, бодро, сопственост, сушчество, које су се у српском језику и поезији задржали до наших дана (не)измењене. Међу славенизмима који су се изборили и за опстанак и за вечност у српском језику налазе се: жилиште, створение, васелена, жизањ.

21 Миодраг Павловић, Исто, стр. 14.

22 Проф Душан Иванић на XLV страници у предговору *Србијанки* тврди да она „није спорна само због отворености за језикотвораштвом... већ и сврха и оправданост иновација у понуђеним контекстима, јер при избору речи из језичких залиха не види се да је Сарајлија вођен стилем, ритмом, смислом или еуфонијом”.

Светозар Стијовић²³ је пак све Сарајлијине позајмљенице из руског и црквенословенског језика поделио у пет група: славенизми са заједничким гласовним особинама српскословенског и рускословенског језика; славенизми са руским гласовним особинама; русизми у ужем смислу; славенизми са српскословенским гласовним особинама и хибриди или славенизми који садрже одлике претходних језика, иако се оградио од могућих исхитрености, јер дело Симе Милутиновића Сарајлије није језички проучено. Стијовић се залагао да комплетно проучавање Сарајлијиног језика изискује и израду пишчевог речника, са ознаком припадности одговарајућем језичком типу уз сваку одредницу, како би се коначно издвојиле све кованице и туђице у песничтву Симе Милутиновића Сарајлије.

Скраћење речи

Песник Милутиновић је, у тежњи за мисаоном дубином, упорно нарушавао нормалан синтаксички

-
- 23 Светозар Стијовић, *О славенизмима код Симе Милутиновића*, у зборнику, *Сима Милутиновић Сарајлија 1791-1991: књижевно дело и културно историјска улога*, Институт за књижевност и уметност : Вукова задужбина, Београд, 1993, стр. 164-165.
- 24 *Апокопа* је одсецање једног или више вокала на крају речи. У говору је неуобичајено и ретко, али је присутно у народној поезији. Убраја се у елизију у ширем смислу. *Синкопа* је испадање једног или више звукова унутар речи. *Синицеца* је слегање двају вокала, од којих је један обавезно дуг. *Синереза* је сабирање односно сливање два вокала у један глас у истој речи. *Синалефа* је спајање завршног вокала прве и почетног вокала друге речи у један слог. *Елизија* је изостављање крајњег вокала претходне испред вокала на почетку наредне речи. *Афереца* је изостављање почетног вокала наредне речи када се претходна окончава вокалом. *Контракција* је сажимање или стапање два кратка слога у један дуг слог.

поредак, и то првенствено опкорачењима и неологизмима, и уколико се губила гипкост и вигилност асиметричног уметничког десетерца или му је претила затамњеност смисла, прибегавао је усецању, одсецању, слегању, спајању, сажимању, изостављању и одузимању једне или две фонеме, понекад и везане.

Поједини критичари (Н. Петковић и Д. Иванић) су у том Милутиновићевом поступку препознали наставак језикотворачког експеримента. Наиме, Сарајлијина реч је изолована, мелодијски, интонационо и синтаксички неусловљена, а готово без изузетака подређена оквирима несиметричног десетерца. Такав статус могао се једино регулисати скраћивањем речи (апокопа, синкопа, синицеца, синалефа, синереза, елизија, афереза), као и инверзијом, хипербатоном, анастрофом, парантезом, поред већ анализираних кованица, (полу)сложеница, изведеница и туђица.

У већ помињаном почетном певању *Срет* издавајам следеће стихове:

До намига грозне Немезисе,
Ал' све опет да упуди Младшу,
Ил' устави, *ил'* га с пута врати,
Сам што *с'* тако *далек'* усудио,
Чак до '*нога* што пронзава свјетом
Ил' коме се он приближит не сме;

у којима су подвучене кованице и туђице (Владан Недић), а у писаном облику означене су апокопа као врста елизије на енклитичким узорцима (*ил'*, *ал'*, *с'*), али и на другим и дужим речима (*далек'*). Затим, присутна је и афереза (*'нога*). И све су обележене апострофима.

У завршном *Додатку* епа уочава се стих са примером синкопе поред апокопе, који гласи: „Све л' *зачед'мо* већ надежде, Срби!”

Први стих *Прве опсаде Делиграда* – „Прије бојев' и побједа *важни*” доноси елизију, у првој речи – самогласника, а у другој – сугласника.

Стих: „Кијаком га *одадр’о* живо” тачније реч – „*одадр’о*” објашњава усецање самогласника усред речи.

Необични су варијетети скраћивања сложене одреднице – „ево овако” у *Сербијанки*: „евако”, „ево-вако”, „’во ’вако”, „ев ’вако” и „ев ’вак”.

Ипак, када се сумирају све врсте и могућности ових језичких поступака, намеће се утисак да су најучесталије апокопа, синкопа, елизија енклитика, а врло ретко синицеца, синалефа, синереза и афереза, и да такав образац није био значајан искорак у односу на доктрину наслеђеног епског десетерца. Наиме, Милутиновић се одлучивао за ове врсте редукција фонема углавном због метричког усаглашавања у десетерачким оквирима, али не и зарад језикотвораштва или нарушавања преузетог стихованог обрасца.

Још једна необичност Милутиновићевог стиха, проистекла пре свега, из песникове жеље и за иноваторством, али и за појачавањем тона, повремено за градацијом, јесте модална речца – ди односно октроисано – д’, иначе тако карактеристична за *Сербијанку*. Чуди податак да Сарајлија овом речцом није стих претварао у упитни облик. Тачније, врло ретко. Илустрација не само за такав суд и интонациону функцију речце ди, него и за опкорачење, елизију, синкопу и кованице, јесте у нешто дужем цитату из *Пушкарања из Часте прве*:

Једва опет пропјевао славуј,
Кукавица закукала Турц’ма,
Кад Србаци за оружје снова;
Карађорђе л’ к граду Карановцу
Диже с’ најпре потребит зликовце,
Тер избавит славно мјесто згрожње
Мучилишта, и затира људска

„Окончателна примјетка”. Као закључак може се преузети промисао Јована Деретића²⁵ који оправдано инсистира да се у *Сербијанки* појачана поетизација

25 Јован Деретић, Исто, стр. 221-222.

испољила пре свега у језичкој равни, у сложеним реченичким конструкцијама неприступачним за читаоца, као и у песниковој неисцрпној и бизарној лексичкој инвенцији и потенцији, у стварању „новотворина” – заштитног знака Сарајлијиног пева.

Но, и у *Сербијанки*, као и у ранијим пријемчивијим Милутиновићевим песмама (оскудним у неологизмима), пробијајући се кроз честар сивих, затамњених, непрозирних, неуобичајених, понекад и немогућих и сувишних стихова, стрпљиви читалац може сваки час ненадано ступити на пропланке чудесне лепоте и на њима наћи необичне слике, тренутке узвишене лирике, јединствене идеје изненађујуће смеле и модерне.

У ПОТРАЗИ ЗА РЕЧИМА КОЈЕ СУ ОНО ШТО ОЗНАЧАВАЈУ или Кодерова борба за пр(а)воимена

Не школи, не ком ученом Друштву, већ
простим Матерама, из Срема, Бачке, и
Баната, коима благодарим за све, што у
Роморанки пишем, и што ћу писати.

Посвећујем ово дело
Ђорђе Марковић Кодер

Кодер је држао да ми Срби још немамо
правог књижевног језика, да га текар
треба пронаћи за све појмове и рефлек-
сије. Оригинални језик не да се учити из
самих књига, од књижевника и филоло-
гах, већ треба ићи на извор, у народ.

Јаков Игњатовић

Игнорисање и неслагања о вредности и значају
песника Ђорђа Марковића Кодера (1806–1891) траје
од његових књижевних почетака (средина прве поло-
вине XIX века) па до наших дана. Изостала је на са-
мом почетку подршка и од Вука Караџића и од
Милована Видаковића, којима је Кодер слао своје пе-
сме и тражио од њих искрено „мјеније и строгу кри-
тику”. Необично је да су судови критичара о
Кодеровој поезији поларизовани, иако о њој није
често писано. Док су Лаза Костић и Јаков Игњато-
вић²⁸, затим Божидар Ковачевић и Васко Попа, пре

26 Ђорђе Марковић Кодер: *Роморанка*, Нови Сад, У
печатњи Игњата Фукса, 1862, насловна страна.

27 Јаков Игњатовић, *Мисли о људским физиономијама*, у
књизи *Одабрана дела Јакова Игњатовића, Мемоари 2*,
Књига XII, Матица Српска : Нови Сад, Јединство :
Приштина, 1989, стр. 99.

28 Јаков Игњатовић је у својим *Мемоарима*
испровоциран „игнорантима и пакосњацима, који су

свих Божо Вукадиновић и данас Сава Дамјанов и Небојша Васовић правдали Кодеров постулат да су речи и стихови духови наслеђа и памћења националног бића у стању да оживе духове и прошлост, који њима бивају именовани и изговарани²⁹, на другој обали су ауторитети попут Кодеровог савременика Змаја, касније и Јована Скерлића и Миодрага Павловића. Као адекватна илустрација њиховог вредновања Кодерове поезије довољно је цитирање Скерлићевог чуђења романтичарима што им је „та полусуманута књига (*Роморанка*) изгледала као дело генија, и што су се искрено дивили њеном болесно оригиналном речнику (*Разјасници уз Роморанке*)” што га је „збуњени писац из своје замућене главе вадио³⁰.” Заиста остаје нејасно зашто Скерлић у Кодеру, односно у континуитету Сарајлија-Кодер-Костић, није препознао један нови и обећавајући књижевни правац, поготово што је европску књижевност тог времена, када је филолошки амбијент у питању, карактерисало језикотвораштво, јер се језик доживљавао не само као ознака националног бића, већ и као својство божанског и универзалног.

Очито да је „камен међаш” разграничења и мимоилажења опречних промишљања био Кодеров јединствени песнички и језички подвиг. Посебно чуди

... исмејавали Кодера” увређено, али и пророчки реаговао : „Но, то Кодер није заслужио. Његова идеја је доиста колосална; тражећи изворе за оригиналност књижевног језика, а почетак и покушај прам те огромности није баш лак, и ако је у томе и најмање шта погодио, већ је то добар путоказ за оне који би то продужили”.

29 Покушаје да Кодеров самосвојан песнички поступак прогласе рукавцем и слепом улицом српске поезије демантује набујала магистрална река модерног српског песништва, коју чине Кодерови следбеници: Лаза Костић, Станислав Винавер, Момчило Настасијевића, Десимир Благојевић, Васко Попа, Вито Марковић, Алек Вукадиновић и Милосав Тешић.

30 Сабрана дела Јована Скерлића, *Омладина и њена књижевност*, Књига X, Просвета, Београд, 1966, стр. 367.

зашто Кодер није прихваћен од стране приврженика народном говору, јер су Вук и Кодер имали исту упоришну тачку – обојица су наглашавали потребу увођења народног језика у књижевност. Вук је инсистирао да се књижевност мора заснивати на темељима народне књижевности и народном језику, а Кодеров песнички језик је извирао из традиције, из магијских и бајаличких обреда и ритуала, из света легенди и митова. На први поглед нема битних разлика из којих је могла израсти биљка раздора. Али, сваку борбу, па и борбу око језика, чине острашћеност и искључивост, које су онемогућавале афирмацију књижевне праксе која одступа од „зацртаних” очекивања. Зато, Сава Дамјанов³¹ заговара претпоставку да су Кодерови текстови, уроњени у мистично и бајаличко, ипак изневеравали замишљени и постојећи књижевни модел, јер су, за разлику од епске заоставштине, били суштински окренути ка једном (н)а(д)националном простору. Сем тога, „језикобранитељи” који још нису устоличили нови говорни образац нису имали храбрости да прихвате или се упусте у даљу иновацију тог истог језика, макар то било на принципима који су они установили³². И нису трпели одступања, нарочито не у језичким новотаријама, неологизмима и сложеницама, а тек у звуку неукротиве бујице извируће из Кодеровог доживљаја заумних и онеобичених слика. Погодовала им је и чињеница да је Кодер припадао песницима „пре свог времена” и бивао недоступан читаоцима и критичарима, и због садржаја и због језика³³.

31 Сава Дамјанов, *Кодер: историја једне рецепције*, Просвета, Београд, 1997, стр. 123.

32 Змај, чија су два стиха „Сладко, лепо Мајкино је млеко,/ Прогрушица из Надри – Књижицах”, наменски написана, на насловној страни *Роморанки*, Кодеров језичко-уметнички експеримент је окарактерисао као непотребно застрањивање, на самој граници озбиљног поетског стваралаштва, следећим речима – „то по себи пре је шала нежели појезија”.

33 Љубомир Симовић у свом есеју *Снегови Ђорђа Марковића Кодера* у књизи *Дупло дно* (1991, стр. 89)

Битно, је у овом тренутку, подсетити да је у тек ослобођеној Србији народна књижевност доживљавала не само пун процват, већ је и била права кохезиона сила целокупног српског народа³⁴, можда и једина. А Кодер, тврди Небојша Васовић, није величао нашу народну књижевност, иако је био осведочени поштовалац и зналац народног језика. И певао њим, мада је писао графијом предвуковске ћирилице. Но, Кодер и није толико сумњао у саму вредност наших народних песама, колико у њихов језик³⁵. Пре свега, што је то последњи језички нанос који смо упамтили, и који нас, нажалост, онемогућава до допремо даље од њега и лишава нас могућности да спознамо још старији матерњи језик, у којем су можда били и фрагменти оног првобитног језика, привилегованог да одражава свет око нас. Затим, док десетрац опева већ догођено и глорификовано, а епски певач инсистира да за сва времена определи прошлост у виду споменика и узора, лирски песници, поготово Кодер, не поштују никакве лимите и колективне представе, нарочите не оне, од рабљења, окоштале језичке каноне. Штавише, Кодер евидентно руши постојеће језичке прописе, не обазире се на њих и твори један изразито индивидуалан песнички језик, лишен општости и различит од било какве договорене књижевно-језичке опције.

тврди да Кодер читаоцима нуди један нови свет виђен с досад непознате тачке гледишта и заснован ван уобичајених односа и ван уобичајеног смисла. Али, тек што је открио нови видик преко њега навлачи густу завесу исткану од тамних и непровидних речи. Као да Кодера не интересује тај нови простор и смисао, већ неки таман и неиспитан језички простор, у коме се речи међусобно расплођују и размножавају, без учешћа и императива значења, уобичајеног понашања и контроле.

34 Васо Милинчевић, *Творци и тумачи*, Просвета, Београд, 1984, стр. 26.

35 Небојша Васовић, *Поезија као изванумиште*, РАД, Београд, 1983, стр. 107.

Кодеров магијски ромор

Кодер је био убеђен у својство општења путем артикулисаног система вербалних знакова и у функцију инструмента разноликих видова језичке комуникације. Био је свестан да књижевни језик начелно обухвата све видове општејезичке конверзације на нивоу који одређује култура која га је формирала као своје универзално средство. Из чега следи закључак да основна одлика књижевног језика подразумева норму и кодификацију, дакле као универзалног кода одређене културе³⁶. Али, Кодер је од језика тражио више, и на нивоу смисла и на нивоу затечених временских дистанци између означеног и тренутне ознаке. Наиме, за Кодера је језик био нешто узвишено и свето, нешто што му је омогућавало да комуницира са „једном вишом, над-умном стварношћу“³⁷. Кодер је слутио и веровао да је у прошлости или „на прапочетку времена” постојао један други језик, универзални језик у којем су речи биле у стању да дозову одређени предмет или појаву, али не у смислу пуког означавања већ у смислу магијске идентификације и омогућавања означенима да се обистине кроз пра-речи.

Ако се узме у обзир да је Кодеров песнички свет била нова самосвојна митологија, за коју су нужни сновиђење и заумни вилајет, онда је разумљиво зашто су магијски и мистични вокабулар, пророчки и бајалички немушти фонемски конгломерати, обредна и ритуална атмосфера, за Кодера били необично битни. Они су били средство које је песнику потврдило да се онострано и невидљиво не може дозивати и препознавати језиком који је утилитаран и одражава само видљив свет. Да би се обратио невидљивим и непознатим силама и да би ступио у контакт са њима, морао је изградити нови језик. Непознат и не-

36 Новица Петковић, *Књижевни језик*, у књизи, *Речник књижевних термина*, Нолит, Београд, 1986, стр. 342.

37 Небојша Васовић, *Исто*, стр. 20.

докучив језик. Језик прилагођен демонима или божанствима којима се обраћао.

Заправо, Кодер је у свом стваралачком трансу отишао и корак даље. Задао је себи претежак задатак проистекао из његовог убеђења да, ипак, негде у свету и времену, постоје речи које означавају предмете или појаве на које се односе и да се тај предмет или појава једино кроз ту реч или кроз корен те речи могу отелотворити и реализовати. Можда таквом претпоставком можемо објаснити Кодерово знање и изучавање бројних језика; неочекиван одлазак и останак, иако у седмој деценији живота, у Азији; и одлазак пешке у посету тек откривеној Троји; као и Кодерово дружење са женама, особито неписменим, и са врачарама и гатарама, о чему сведочи Јаков Игњатовић у својим *Мемоарима*: „Кодер је хтео да пронађе чист језик за књижевност и улазио је у народ, слушао, питао, учио је. Прост народ, који не зна друга језика, говори чисто, речи су му скресане да појму одговарају (подвукао – А. Б. Л). Како тко више језика зна, од туђег присваја. Просте женске не знају туђег језика, па зато и најчистије говоре, чистије нег њихови људи, јер ови се већ више мешају са светом који други језик говори. Ту после може човек наћи изворних речи и израза. Тако мишља Кодер, и доиста женско друштво било му је најмилије, и то што простије то боље. Тако је Кодер купио речи и изразе за мисли и појмове.

Што год Кодер тако скупџ, забележи, а он гледи да из тог начини неку основу, систему за књижеван језик. Тај његов језик-универсум имао би сачињавати 'роморанку', ил' би узвратно, ова оно имала садржавати. Ту би била и синонимика језика".

Али, Кодер у формирању свог језика није полазио са предумишљајем, попут научника, од прецизно испланираног концепта и одбрањиве доктрине, већ је тежио непредвидивим обртима и преплетајима речи, у потпуној слободи, без задатих правила. Зато се Кодер у заносу стиховања предавао имагинацији безрезервно и потпуно. У том препуштању и предавању моћима тренутних визија и асоцијација, песник је

отварао сва чула и сензоре ка том и у том архипростору и архизвуку, у којем су владали пре свега архаични, али и немерљиви и неочекивани, па и зачуђујући, језички капацитети и потенцијали, мада потиснути у заборав и полузаборав.

Посебно је проницљиво запажање Божа Вукадиновића да су врачаре приликом бајања, гатања, чарања, бацања и скидања чини, предсказивања, могле да намагнетишу медијуме (траве, угљевље, кошчице, змијску кожу, ароматична уља, течности необичног мириса), певајући у себи, роморећи и тај ромор преносећи на свет који им је био подложен³⁸. Оне су ту моћ покретале једва чујним и неразумљивим шапатом, никад се тачно не зна шта значи немушто изречена шифра и скривена порука иза чудних сложеница, изведеница, ономатопеја и брзалица, које су поседовале својство семантичког трансфера, али су се упорно и мистично-магијски репродуковале, чак и до транса. Кодера су, у том ромору, који се генерацијама наслеђивао мистично и тајно, посебно интересовали они немушти и архаични гласови и пра-речи, под условом да их може препознати и издвојити. Тако је могуће ући у трагидиомима и гласовима у којима су обитавали и данас могу обитавати прапојмови и прапредмети, па и божанства и сав Кодеров митолошки свет.

38 Божо Вукадиновић: *Песничко дело Ђорђа Марковића Кодера*, предговор, у књизи, Ђорђе Марковић Кодер, *Спевови*, Посебно издање часописа *Књижевна историја*, „Вук Караџић”, Београд, 1979, стр. 14.

Синонимичност Кодерових спегова и разјасница („местоименије”)

У Кодеровом времену често су се користили неологизми и синоними. Нарочито је ширење синонимије утицало на свест о завидном потенцијалу и капацитету српског народног језика тек афирмисаног и промовисаног у књижевни језик. Такав образац је, сваким новим књижевним текстом, ослобађао и индучовао неслућену енергију језикотвораштва и потврђивао аутономну вредност језика у књижевним делима. Од дотадашњег посредника и пуког преносиоца порука, књижевни, тј. народни језик, тврди Душан Иванић, постао је сам себи довољан, есенција, смисао и циљ поруке⁴⁰.

Кодерови грчевити покушаји да препозна и евоцира изворну ситуацију првоименовања, да проникне у непосредну везу између пра-имена и именованог, као и фреквентна и разграната синонимичност песничког језика, могу читаоца навести на

39 Сам Кодер на крају *Искона* наглашава као свој препознатљив песнички поступак синонимију односно, „местоименије”. Прво признање је у песми *Јуста или Јустина*:

„Алка и Васка су на Земљи имена Надевци – обе су *Местоименије*. *Замирке*. *Јалка*, *Јавленка*, *Бегојава*, *Бегојавленка*, и *Лелуј* и *Ја*.

Ово *Ја* долази од *А* и подметнута *Ј* (јота),
ево $a=A$ и значи десет, тј. Јединица.

$ЈАС=$ Бог, Слово, Силвина, Сила вина (узрок)

Васка заступа Алку

$ЈаСа$ *Existencia*”

а друго у песми *Мат(и) и матица*:

„Местоименије: небесне Милине зову Алку Јаснидан, Васку – *Грана* од *Грана Јаснидана* тј. Пропучина *Освудпресуствености Светковина*”.

40 Душан Иванић, *Санарица Ђорђа Марковића Кодера*, поговор, у књизи, Ђорђе Марковић Кодер, *Роморанка*, (фототипско издање), Народна библиотека Србије: Београд, Дечје новине: Горњи Милановац, 1986, стр. VIII

погрешан закључак да је реч о тренутним и/или пролазним односима. Привидно, имена објеката су нестална, зависна од тренутка именовања и места у стиху, мада су она саставни део језикотвораства и развијања и умрежавања по смислу блиских термина. Може се прихватити да су недоступни и повремено супротни односно конфузни, али не и да су искључиво плод тренутка и песничке површности.

У Кодеровој синонимици једна иста ствар има неколико имена или потпуно друго име јер је компликовани свет песникове филозофско-митске визије света тражио речи за нове, доста мутне појмове из необичног Кодеровог митолошког света, што је још више компликовало ионако сложен песничко-језички систем⁴¹. Тако да Кодерова текстуална мрежа и у стиховима и у пратећим *словарима* наликује шифрираном језичко-текстуалном лавиринту⁴², која тада није била легализована као прихватљив вид књижевног стварања.

Примера за бескрајан и „замешатељан преплетај” имена и именованих има безброј. Обожаван Кодеров лик јесте птица *Славуј*. Он је – *лужник, плонгалац, туљкалац, врисак у Роморанкама*, али и – *велзанац, лујка, стихирац, игрославац, тизинац, прокрасанац, лузанац, дивинац, милоранац, славославац* у *Митологијама* и у *Разјасници*⁴³ уз њих. Ту круг почиње. У наставку је сваки од ових термина додатно објашњен својим синонимима, углавном кованицама и изведеницама. *Милоранац* је *виле сила*, као и *дете које Мати у утроби још благосиља*. Затим, *лујка* је *тулка* и било која *птичица у гори*.

Затим, трагом речи *Вољујарка*, иначе изведенице, у *Разјасници Роморанке* проналазимо следеће синониме: *звезда, вечерњача, грозд, велико око у девојке*, а у

41 Миодраг Поповић, *Историја српске књижевности, Романтизам, Књига 2*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1985, стр. 278.

42 Сава Дамјанов, Исто, стр 129.

43 Разјаснице уз Кодерове спевове из заоставштине нису сачувале наслов тако да их је Божо Вукадиновић освојио као *Кодеров митолошки речник*.

другим спевовима и *Разјасници уз Митологије: ме- даљон на грудима, сестрица, сеја, одсенке облачке који се преко ње селе*. Затим, *грозд је зеленка, док је звезда – ница, блиста, преходница, стална, језерка, шишка, са- мосталка, престолка, сјајача, целтенмина, спороница, соплајкица, Тисмет, Студеница, одсенка, блистирка, дворка, Сидина, покорка*. Већини синонимичних ва- ријетета који се односе на звезду, на пример, – *блиста, преходница, језерка, стална, самосталка, престолка, дворка, покорка, спороница*, очито да је извориште у функцији коју она у Кодеровој уобра- зиљи може поседовати.

Следећи пример је *Раваница*. *Раваница* је, на при- мер, *равна Ница*, а *Ница* је опште име за једну врсту вила које се материјализују, али *Нице* су и *честице, атоми, звезде, клице, светлост ума, вирилице, недос- тизе*. И тако у круг, тачније из круга у круг, инсистирајући да заједнички семантички исечци буду кохезионе спојнице. На тај начин, сва „местоимени- ја” и објашњења из разјасница Кодер доводи у међутекстовну повезаност интер или метатекстуалне структуре читавих спегова.

У *Митологијама* Кодер не разјашњава опште значење појединих речи, већ пре свега њихову за- мишљену и (не)могућу улогу, односно богатство скривених значења које оне као песничке слике носе у себи. А њих (слика) је безброј, па и разјасница толи- ко. Божо Вукадиновић и Миодраг Поповић су препознали да синонимика Кодеровог ромора даје имена која су у функцији самих ствари, па зато то и нису ствари или биљке, него активна бића. Наиме, сино- нимична укидајући договорени језик због својих огра- ничења, оживљава речи (имена) и оне које песник жели дозвати. Тако да духови наслеђа васкрсавају или реинкарнишу (оба термина користи Кодер), односно митска бића постају птице, цвеће и биље, постајући прво виле, благодарећи језичкој инвенцији (и звучној)⁴⁴ која их само у песми претвара у

44 Миодраг Поповић запажа да виле и птице као митска бића јединственог Кодеровог митолошког система егзистирају тек кад их песник претвори у речи-бића, а

речи-бића, речи-митове. Дакле, Кодерова имена су духови и виле. И, како промишља Божо Вукадиновић, пошто је песник имена превео у духове, а цветове, птице и биљке у виле, језик је почео сам да пева⁴⁵. Зато песник у својој уобразиљи немилице твори стотине речи-бића, речи-митова, речи које у Кодеровим речницима бивају песме саме за себе⁴⁶.

Ипак, као један од предуслова, за такав језички обрт, семантичку екскурзивност и животодарност стиха, Кодер је претпоставио језичку дихотомију. Веровао је да садржај његових митолошких фантазмогорија захтева особени идеолект⁴⁷, па макар то била она згуснута и непрозирна лексичка одежа, ритмичка и стиховна деструкција, у чему је Кодер, живећи у осами и изолацији, свакако, претеривао. Међутим, зјап између њих, Кодер је премошћавао блискошћу заједничког лексичког изворишта. Наиме, Кодерови стихови и *толковници* израњајаћи из паганског фолклора, библијских легенди, народних предрасуда и сујеверја, запамћених митова, светитеља, историјских личности, па и народних песама, магијских и мистичних наноса памћења, и општећи са њима, чине текстуалну мрежу, чији су заједнички именитељ смисаоност стиха и разграната сликовитост. И експерименти су бивали квалитетнији уколико су се језичке иновације ослањале на већ постојећа и позната значења. Међутим, у оним спевовима, тачније на оним бројним локалитетима епа, где су се удаљавали песников синонимични језик и говор примарног света, Кодерова интертекстуална достигнућа остајала су на нивоу успешних засебних фантастичних „прича-острва”, али изолованих и лишених умрежености и могућности да се оформи целокупно песничко дело, иако задивљују фрагменти спева, пре свега, речи које су отелотворење појмова.

да представу о њима као бићима даје сам звуковни омотач новоначињене речи или пак понашање речи-бића.

45 Божо Вукадиновић, Исто, стр. 7.

46 Миодраг Поповић, Исто, стр. 278.

47 Душан Иванић, Исто, стр. VIII

Кованице, изведенице, сложенице

Да би досегао оно исконско и првобитно, Кодер акрибично покушава да пронађе и/или изгради речи које одговарају самом почетку бивствовања, верујући односно умишљајући да тако најнепосредније додирује сам прапочетак ствари, нулту тачку времена, сам искон⁴⁸, и не само то. Већ тада и ослушкује „првобитне речи” односно „праречи” не би ли тако докучио пр(а)ва имена за предмете и појаве, нарочито за она анђеоска и божанска. Али и за ознаке географских појмова. За претпоставити је да и имена насеља, река, планина, флоре и фауне, потичу из тог искона, из истог корена или из потоњих времена, али свакако старији од наших.

У жељи да допре до самог прапочетка не само света већ и језика, који га је тумачио, Кодер је посебну пажњу посветио тајни настанка имена. Зато његови стихови врве од кованица, изведеница, сложеница, ономатопеја, удвајања и опонашања гласова. Тај Кодеров захват у прошлост захтевао је да виле преточи у имена, поштујући принцип да се лексичке играрије и иновације пре свега заснивају на убеђењу у постојање неког вишег света и вишег језика, језика-универзума који је свеобухватан и разумљив за све. Зато је Божо Вукадиновић тврдио да се Кодерове кованице (додајем и сложенице и изведенице) јављају као иницијална имена, али брзо прелазе у духове.

Као потврду Кодеровом веровању да нема ни језика ни речи од којих се не могу успешно формирати кованице (а Кодер је од кованица градио изведенице и сложенице, и не само од њих) и да не постоји ни најситнија лексичка заједница отпорна на даљу доградњу, разградњу, преградњу и премошћавање, како би се у игри и експерименту указао корен „пра-речи” односно станиште појма на који се одно-

48 Небојша Васовић, Исто, стр. 104.

си, може се навести било која страница Кодерових певанија. На пример, у прозној разјасници *Светог Девесиља*⁴⁹ бележимо следеће „новосковане речи” – изведенице и сложенице: *Јавлен, Вистир, Тестина, ЈАС, Целбер, Пландица, Плој, Милбер, Видина, Одола, Наумица, Теочинка, Очитка, Вистронка, Девесиље*⁵⁰, *завртоградити, Потологија, Целберанна, Диндивак*. Затим, у песми *Митологија о Роси* од свега 66 стихова, иначе уводној у спеву *Митологије*, издвајају се *нескверна, црнопле, Алвассан, Сванац, Јега, непрокос, Капса, Вистендин, Санос, Целентина, Снило, Санарица; Милмена, Пролислово, Просанац, Просванац, Громоранац, Дуссикрилац, Небессанац, Јасни-дана, грижожљунчо, Силмирка, Милогорка, озлатожилити, Програсанац, Самоблиста...*

Још једна згуснута илустрација су почетних седам стихова из песме *Митологија о Милогорки* (из истог епа):

„Алка овако вели о њој и вили:
 Ја сам Тиња у Недопријуму
 Окромкиња свих целмислословка
 Јавлену је тако воља била
 Развијати сва блистена тела
 Н’ума умор, Завор помишљаја,
 Сва н’умором обајана витла”.

49 Сви стихови и цитати из Кодерових стихова и разјасница, изузев оних из књиге *Роморанка*, су из књиге: Ђорђе Марковић Кодер, *Спевови*, 1979, коју је приредио и стихове превео Божо Вукадиновић. Има и примера из *Кодеровог митолошког речника* везаног за спев *Митологије*, истог приређивача и преводиоца, објављеног у Крагујевцу, у издању крагујевачке библиотеке „Вук Караџић” 2005. године.

50 Како је саградио, тачније сложио реч *Девесиље* сам Кодер објашњава у истоименој јединици у *Разјасници*: „Свето Девесиље – јербо је Мати у сну, гди јој се Девесиље појавило, да она то као Вилу светкује, да уместо да сваки час Вилу презива изостави то Име, уместимени Њу, као Светињу, једном биљком која силе дева, тј. Девесиљем”. Значи, у *Девесиље* су се улиле речи: *Деве, силе, биље, али и девет вила*.

Очигледно је и из цитираних стихова да је Кодер свој оригинални митски амбијент морао именовати досад непознатим речима (*Алка, Тиња, Недопријум, Окромкиња, целмислословка, Јавлен, блистен, наума, Завор, витла*). Отуда толика згуснутост језичких открића, изведених из народног језика и њихове функције у хијерахији ново успостављеног митолошког реда, али и потпуно измишљених. Посебно су импресивна имена вила, доследна, али и упорна „до изнемоглости усхита”. Наравно, да су неке стазе и богазе довеле Кодера и до конфузије, грешке и замора, али и до вредности и изненађујућих луцидности у свом том истовременом и онеобичавању и опонашању. Заиста је импозантан обим понуђених имена за виле, углавном изведених или сложених. Првих „девет вила које присуствују, кад Лозарица – Матера – кад Ластарчић од утробе одвоји и створи мали светић (microcosmos), јесу следејуће: ЈАсана... Силвина... Алка... Васка... Преносиља... Девесиљка... Исконија... Санарина... ЈАСборкиња”. Свака од њих има по шеснаест *Дворисенки* и то: *Селиумку, Подбеленку, Милберку, Диндивку, Стиду, Стиндирку, Вратничарку, Звонку, Селентену, Витојевку, Плоди-зрицу, Олривчу, Целентицу, Зорокрасу, Измарицу и Граниладу*. *Дворисенке* имају своје *Мимосенке* односно *Двориље*. Из тог бескраја, из пева *Девесиље*, издавајам неколико имена: *Горадинка, Својевина, Облакица, Умолетка, Ломизгажа, Назлобрза, Миловлака, Зороплава, Прозиввраса, Међарица, Позоранка, Сунарица, Милимара, Просвитада, Надаљина, Зоранна, Правопутка, Бистолетка...*

И јунаци пева *Искони* су виле, необичних имена: *Властомена, Громолоза, Лотомилче, Милдиса, Мироплута, Низвелина, Плаузара, Ривичарка, Селилада, Индолада, Доспина, Доумина, Демериља, Затосида, Мирселенка, Жегосавка, Блатарица...*

О вигилности Кодерове уобразиље сликовит егземплар јесте зачетак „листића” из *Искона* под именом *Шест вила*, које:

Присуствују при Задушници земске Уме.
Зренка. Њена ј' постељица у Жлездици Зрици
Осјазанка, промрежена освудином тела.
Чувелика, што се на Неврдчулки мрежи.
Мирисавка, та на Миро-ниски вижљи.
Укусиња, што на ризмици слатког, чорчастог,
киселог, бљуткастог, каштрог, итд. облачи се.
Себ-у-себарица. Самозборка. Ово ј' врежа која
по- ја-ве усебице леже.

Игра слова и гласова

Посебан квалитет Кодеровог језика, са становишта акустике, јесте то што је врло сугестиван и динамичан, импулсиван и неуједначен, са обиљем подражавајућих звучних феномена у себи, чак и са понављањима и удвајањима гласова углавном сугласника у склопу саме речи. Парадигма једне од омиљених Кодерових стилских игара понављања, нпр. фоничке (звучне) анафоре јесу алитерантни и асонантни стихови, иначе завршни у спеву *Искони*:

Алфа је заподела Свет
Измислила Цвет Милоглет
Алфа ј' прва Словарица
Овај свети и најсветћи Учест
Који наруши ово свето Троје
Уцвелио јој Чест, ниси изгубио Свест

где је учесталост опонашајућег звучног кода заиста завидна и богата (*Свет, Цвет, Милоглет, свети, најсветћи, Учест, свето, Чест, Свест*).

Евидентан је Кодеров покушај да допре до фрагмената пра-речи и пра-реченица из тачке нултог времена и језика и смисла, и да њих преузимањем трансформише у роморски стих. Предуслов је да се ти подражавајући звучни фрагменти не измене, већ суштинске фонетске одреднице сачувају, али и ком-

бинују са другим речима, дајући предност терминима, из блиских векова. Али, ако их нема, тада је песникова уобразиља дужна да у тим измишљеним и антиципираним варијететима обезбеди да заискри ехо векова и смисла, које речи нужно морају имати и то универзално за све језике и векове. За реализацију такве сврхе Кодер је био принуђен не само да ремети фонетску структуру понављањем и удвајањем сугласника, већ и преметањем слогова и гласова. На пример, наслов песме *ЈАСА* још у поднаслову варира у *ЈАС-бор, А-сбор, Самосбор*. Затим, варијетети *Алфа, Алка, Ал-анка, Ан-алка, Васка, Мајка, плајка*, у песми *ТЕЛАЦ* или *БИК (АПРИЛ)*, а у песми *Невен* из епа *Митологије* имамо игру слова *Сила, Вила, Ила, Навила, Белотила, витла, дипло, тилина, Силотила*. Као и реченице из разјаснице *Теза* из *Девесиља*: „Ово је она *Појава*, или *Појавленије*. А у духу је *Јав-лено, Бого-јавлено, Бого-јав*”. У истом контексту су: *Лоза, Лозанна, Клозанна, Лозарица, Лазарица, Азанна, Лозанка, Млазарица, Алазанка...*

Да гласовни фрагменти, редуковане речи, као састојци јединственог песничког система, поседују потенцију да докуче архи-смисао и архи-звучност, па и божанства, језгровито илуструје песма *Јако са нама Бог*⁵¹ у *Исконима* односно речи-стихови: *Јединица, Осунтије, Сунце, Сила, Алваскиња, алфа, мати, Истина, Бог, Јединица, Уједин, Јединство*, које су истовремено и препорука за аутентичну шифру читања

51 „Местоименија” за овај библијски цитат су народне умотворине: „Ушле у нас виле” и „Бог био с нама”, које у Кодеровим *Митологијама* гласе:

Јако са нама Бог.

ЈА је – Јединица: 1 (Инопојавленија)

К – као

О – Оснутијем Сунца

С – Сила

А – Алваскиња

Н – наведена

А – алфа мати

М – мала

И – Истина

Бог – Јединица, Уједин, Јединство (Силеник)

Кодерових стихова. Очито је да гласови, па и речи, нису само гласови или речи, већ они упућују на суштаство, које се у њима отеловљује односно које се једино у њима (гласовима и фрагментима речи) и може отелотворити.

Кодер је наслућивао да управо у тим заосталим и сачуваним, пре свега пронађеним, фрагментима и гласовима обитава наговештај „пра-речи” и „пра-слике”, које су означавале не само одору у виду имена, већ су и биле једина могућа гласовна удомљеност спремна да се подреди смислу који означава. Таква Кодерова претпоставка условљавала је и његов књижевни поступак и специфичан језик, заогрнут необичном и заумном одеждом.

Цитати

Кодерови спевови, иако ослоњени на постојећа религијска учења, ипак нису познате митологије, нити њихов сублимат, заогрнут необичним и оригиналним рухом песничког језика, већ је то поезија која изграђује своју митологију, у којој се назиру битне контуре, док су преостала грађа, а нарочито кохезивна средства непозната и непредвидљива и за самог аутора у часу писања. Тако да читаоце не изненађује обиље митских елемената из других познатих религија или пак аналогича са паганским, старо и новозаветним, античким, исламским и источњачким митологијама, али и са личностима и стиховима из народне књижевности. У *Исконима* Кодер дословце преузима цитат из литургијске *Трисвете песме* уз игру слова унутар речи („Свјати Боже, свја(ти) крепки, св(јати) безсмртни / Помилуј нас!”). И за Кодера свето „Начало” гласи „Би Слово, а слово би Бог” у *Митологијама*. Паганско божанство *хроми Даба* у Кодеровим еповима је његова христијанизована метаморфоза, али се одржао као „од Поганца лек” о

чему сведочи и бајалица *Бабин совет тицајући се Дабе; и његово легло*:

Пови Даби шапурину
Мани га нек дрема,
Он никад не спава.
Остави га нек на врежи режи,
Јер он и онда за тобом бежи
Кад не може, и лежи на врежи.
Лежећки се он за тобом воза.
На три точка од крте јањеде.
Под њим лежи олињана Квочка,
На чистцима од вивака пољских
Из тих се чистаца рађа Даба.

По тону је песнику близак и почетак песме *Калина (дрво у гори)*: „Калина је гору клела / Зашто јој је мирис одузела”, али и пословица: „Ако коза лаже, рог не лаже” или учестали поклич: „Тера баба козлиће”. Да Кодер укршта времена, религије и личности илуструју јунаци његове песме *Роденац*, посвећене физичару Бенџамину Френклину, овде првенствено проналазачу кишобрана („грому је умиљак”). А то су истовремено *Ла-Плас*, *Галилеј*, *Омирос*, *Богови Олимпа*, *Хомер*, *Кант*, *Данте*, *Аристотел*, *Кирило* и *Методије*, па и његов узор *Сима Милутиновић Сарајлија* (под именом *Симеон*, што фуснота одгонета, као и стихови: „Њег’ отпрат’ у гроб Србијанка / Дивно, дело! Чеда Сарајевке”), затим *гуја* и *петао* из словенских представа, уз *Алку*, *Алфу*, *Подбела*, *Снила*, *Заперка*, *Стиндирца*, *Бистирца*, *Савила*, *Пелвеза*, *Силмир Лозанну* и остале ликове из Кодеровог митолошког света именованог као *Плој*.

Интер и метатекстуалност

Већ цитирана садржајна слојевитост Кодеровог песништва и митолошког света, управо сведочи о

премиси да је Кодер у потрази за речима које су оно што означавају, морао да умрежи и међусобно повеже и доведе у комуникацију и различита времена и слова и звук, али и семантичке наносе, изнад свега. Кодер је, на тај начин, доказао да је недопустиво свођење текста само на дати текст, већ његово разумевање подразумева упоређивање датог текста с другим удаљеним садржајима и давање новог значења у новом контексту; и да текст живи само додирујући се с другим текстовима, како је инсистирао Бахтин у *Напоменама уз методологију науке о књижевности*, односно да се књижевни текст састоји од елемената који се могу уланчавати према одређеном природном језичком или семиотичком или значењском коду како просуђује Лотман у *Предавањима из структуралне поетике*.

Наиме, доводећи у контакт песнички говор са различитим типовима претходних или синхроних исказа, што Кодер упорно чини, постиже се тзв. пермутација текстова која означава да се у песничком простору укрштају и неутралишу више исказа преузетих из других текстова или учења.

Кодеров песнички текст, као и митолошки свет, јесте најсложенији систем веза саздан од густе мреже текстова, у коме се уланчавање и контекстуализовање текстуалних јединица заснива на основама особеног песничког поступка односно структурирања песничких текстова. Управо зато, Кодеров митолошки садржај као комуникацијски акт пре свега са читаоцима је неодвојив и од структуре појединих његових сегмената и од његове организације, чије јединство песник заговара. Због тога Цветан Тодоров доживљавајући текст као станиште бројних семантичких, лексичких, ритмичких и функционално умрежених текстуалних јединица, промишља да су унутартекстуални састојци контекстуализовани у текст. Значи, коначни песников текст је њихов контекст.

Посебност и песничка вредност Кодерове поезије су бројне маргиналије и фусноте, не као последице песникових двоумљења, него као способност да ум-

ножава могућности читања основног Кодеровог текста. *Роморанку* и *Митологије* одликују необичне разјаснице, које нису *толковник* мање познатих речи, већ саме за себе представљају песничке целине. Ако је тумачена реч (јединица из речника) наслов, а даљи текст разјаснице модерна песма у прози⁵², која се односи на себе или иницијални текст, достиже се ни во метатекстуалности, иначе фреквентан појам савремене лингвистике⁵³ и науке о књижевности.

Резултат Кодерове потраге за пр(а)воименима

Очито да Кодерови стихови нису заједница нечитких слова и немуштих гласова, већ жива бића и виле, које имају душу. Заправо Кодер је језику, презетом из народа, повратио суштину, коју је овај полако губио. Међутим, није Кодеров коначан циљ био да сачува језик, који је у изопштености нестајао, него да сачува или пронађе оне речи, што не само тумаче надвисујуће појаве око и иза нас, већ су и станишта и есенција самих тих појава. Кодер је, наиме, хтео да гласовни потенцијал буде распршен свуда око нас, а не да мирује скривен или поспан у угловима гласова или да буде препуштен мраку заборав⁵⁴.

Кодерово обнављање заборављеног језика изискивало је потрагу за пра-коренима тог језика односно потрагу за пр(а)воименима, у виду експеримента и иновације, који се морају издвојити као нужан корак у српској поезији, упркос нужно пратећој конфузији у Кодеровом стиху и разјасницама. Завидна и бројна

52 Миодраг Поповић, Исто, стр. 278.

53 Необичан је податак да у тумачењу Кодеровог песничког поступка можемо цитирати лингвисте као што су Бахтин, Сосир, Хлебњиков, Тодоров, Лотман, који нису ни знали за Кодера, а као да су на његовој поетици заснивали текстове из структурализма, што говори о „превремености” Кодерових стихова.

54 Божо Вукадиновић, Исто, стр. 8.

песничка имена српске модерне поезије, од романтичара до данас, на Кодеровом језичком трагу су и сврха и резултат његовог поетског истрајавања и убеђења у моћ језика.

„ИЗНИКЛИЦЕ” ЛАЗЕ КОСТИЋА

Желео је да подреди језик својим виђењима и сновиђењима. Поткресивао је речи, калемиио их и плевио коров-словоге... Постројавао их и престројавао у својим стиховима, не мислећи на њих, него на певање које је у сну чуо.

Васко Попа

Копао је до дна корена неке речи не би је натерао да израсте друкчија, изворнија и моћнија; речи је раскивао и поново их ковао, претапао, калио, и оне као да се и данас пуше, још неохлађене од каљења, ковања и прекивања.

Љубомир Симовић

Синоними за књижевника Лазу Костића (1841-1910) се крећу од „грешника” и „случаја” па до оснивача или најављивача модерне српске поезије. Наиме, рецепција књижевног дела Лазе Костића је необична. На самом почетку његовог књижевног рада био је хваљен и поштован, углавном због своје драмске поезије, иако, када данас читамо тадашње критичке осврте, уочавамо да није био ни довољно ишчитан, нити је била препозната његова језикотворачка и мелодијска иновативност, што је основна одлика његовог песништва. Пред крај живота је, међутим, неоправдано понижаван, нарочито као песник, од стране уважених критичара и академика Скерлића, Недића и Б. Поповића. Иако поједини ана-

55 Васко Попа, *Лаза Костић*, предговор, у књизи, *Лаза Костић, Плетисанке*, Просвета, Београд, 1968, стр. 6.

56 Љубомир Симовић, *Белешке о Лази Костићу*, у књизи, *Љубомир Симовић, Дела, Дупло дно, есеји о песницима, књига четврта*, СКЗ-БИГЗ-Просвета: Београд, Дечје новине: Горњи Милановац, 1991, стр. 173.

литичари њихов став према песнику Лази Костићу доводе у везу са његовим идеолошким, верским и националним опредељењима (морам признати променљивим), ипак је то био контакт односно судар два уметничка става, две концепције. Док су Недић и Поповић били неутемељени критизери свега што је написао Лаза Костић, што се види из Недићевог става да је Костићев „језик пуст” и Поповићевог закључка да Костићу „недостаје и снага, и култура, и здрав разум”, Скерлић, као врло акрибичан и сензибилан критичар, био је у стању да осети сваки стих, као и истраживања у њему, али је његов императив логичног и правилног стиха био граница преко које нису могли у свет оправданих и вредних стихова они који су, попут Костићевих, необични, неочекивани, привидно нелогични, заиграни, експериментални. О томе да је Скерлић препознао Костићево маштовито језикотвораштво, иако га је у даљем тексту врло негативно оценио, довољно илустративно говори цитат из Скерлићевог осврта на Костићево песништво: „Машта његова је отпуштен парип без узде. Све што песнику на памет дође он ће ставити на хартију и нема ствари пред којом ће он устукнути. Најмахнитије фигуре на српском језику, најневероватнија поређења изашла су из угрејане маште Лазе Костића⁵⁷”. Идентична Скерлићева заблуда, не случајна, била је и са Кодером (спознао је његову различитост и особеност али је није прихватио нити одобрио). Ипак, Скерлићев суд ни о Кодеру ни о Лази Костићу није био дефинитиван. Песници двадесетог века, трагајући за новим могућностима отргли су ова два књижевника, нарочито Лазу Костића, из мрака заборава и омогућили њихово поновно читање и тумачење.

Стога је тренутак одговорити на питања, прво – шта је то у Костићевој поезији што је збуњивало и друго – зашто је то удаљавало критичаре који су гу-

57 Јован Скерлић, *Лаза Костић*, у књизи, *Сабрана дела Јована Скерлића, Омладина и њена књижевност (1848-1871)*, књига десета, Просвета, Београд, 1966, стр. 467.

били наклоност према песнику, а што је истовремено било и упориште и сопот будућих песника, кроз које је Костић попут одјека и таласа накнадно пропевао.

Ево покушаја да се као одговор на прво питање одреди садржај Костићевих иновација које су биле неочекиване и непријемчиве за тадашње ауторитете књижевне критике, закључаних врата за новостворено и необично:

– Романтизам је претпостављао и захтевао бунтовника и незадовољника, а у Костићу је добио громовника и необузданог силника. Иако је врло млад савладао ритам десетерца и Бранкову мелодичност, песник Костић је стално експериментисао и преоблачио своје стихове у различите облике и звучна обележја. Као невероватан податак је и чињеница да је Лаза Костић као двадесетогодишњак и двадесетоједногодишњак писао песме у слободном стиху (*Еј, роски свете!* и *У Срему* – 1861, а *Опрости ми...*, *За сестром*, *Побри Ј. Ј.* – 1862) у исто време када и Волт Витмен у Америци, док су француски „проналазачи слободног стиха” Кан и Лафорг тек били рођени⁵⁸. Када је реч о форми стиха Костић је једну од најлепших песама српске поезије *Santa Maria della Salute* написао (1909) пред сам крај живота у јединственим октавама уз рефренску пратњу.

– Затим, током владавине трохејског стиха у српској поезији деветнаестог века Лаза Костић ненадано преузима јамб Софокла и Шекспира, који је био достојан његових муњевитих и импулсивних сазвучја и потеза. Али, ни јамб није остао његова вечита преокупација, већ је Костић често користио спорији ритам и звук, нарочито на крају свог стваралаштва, баш као у поменутој песми *Santa Maria della Salute* која је, уз песму *Међу јавом и мед сном* његов препознатљиви знак.

58 Драгиша Витошевић, *Завештање Лазе Костића*, у књизи, Драгиша Витошевић, *Српско песништво 1901-1914*, књига прва, „Вук Караџић”, Београд, 1975, стр. 119-120.

– Као са формом и звуком, тако се Лаза Костић поигравао и са језиком и са граматиком. Наиме, у нештољивој жеђи и глади да се досегне ново и непознато, песник се не устручава да се ухвати у коштац са песничким изразом и не зазире ни од најсмелијих и најнеочекиванијих експеримената, каквих до тада није било у нашем поетском наслеђу⁵⁹, изузев у стиховима Симе Милутиновића Сарајлије и Ђорђа Марковића Кодера. Како је занос за језичким новаторством захватио Костића као врло младог песника то је опсег лексичке свежине и неочекиваности изузетан. Од тада очекиваних и обавезних кованица попут својеврних семантичких укрштања, па преко етимолошких фигура, алитерација и асонанција, инверзија и каламбура, па до ефектних редукција речи и вештих имплантација народних пословица.

Одговор на питање зашто су песничке иновације биле неприхватљиве за књижевну критику може се сагледати кроз Костићеве узоре и претходнике. Костићев избор да је Вуков народни језик и говор народних песама био изнуђен, али је истовремено био и раскол са директним претходницима, јер су предромантизам и класицизам у нашим условима били старословенско списатељство Лукијана Мушицког и Доситеја Обрадовића, углавном. Зато је Костић као образован песник, па и полиглота, успео да умрежи хеленску филозофију, европску књижевност (пре свега Шекспира) и нашу упамћену тековину. Наиме, поезија Лазе Костића је додирна тачка у којој се блиско укрштају Европа и наша народна књижевност. Такав песников синкретизам, тачније, таква симбиоза је условила односно упутила Костића ка неким од већ виђених поетских достигнућа, као што су јамб, неологизми, стилске фигуре понављања и игра речима, које увек могу доживети обележје новог и иноваторског на оним просторима на којима нису раније

59 Васо Милинчевић, *Поглед на лирску и драмску поезију Лазе Костића*, у књизи, Васо Милинчевић, *Творци и тумачи*, Просвета, Београд, 1984, стр. 256.

заживеле, под условом да изнедре свежину језика на којем се оне формирају и посежу за непознатим лексичким и стилским варијететима.

Костићеве језичке иновације

Необично је важан Костићев однос према језику за који се определио – говор народа и народне поезије као књижевног језика. Костић је са својим савременицима, након Вукове победе, осетио изузетну острашћеност према језику и наслутио благодат коју му језик може подарити. Иако је Костић познавао језик покушавао је да продуби своју спознају и језичке могућности. Није се мирио са његовим тренутним оквирима и лимитима. Стално је трагао по њему и богатио га, што је навело Љубомира Симовића да устврди да је Лаза Костић припадао оним песницима који нису желели да језик буде пут који се завршава у језику, већ су настојали да језик буде пут којим би песнички трагаоци из језика изашли⁶⁰. Заправо, као да у песничком бићу и у бићу поезије тиња вечита тежња да се језик превазиђе и да се песма ослободи језика.

Још интересантнији је однос изабраног језика према песнику Лази Костићу који је наметао предуслове за језичке иновације, па и за нове речи, које у таквом (народном) језику нису постојале, нпр. за оне „умозрителне појаве”, како их је Вук звао, али и дозвољавао стварање нових речи и сложеница, под условом да нису „туђице”. Као да су пространа и необрађена поља наше књижевности и њеног језичког обрасца радо дочекала жетелачке руке песника, нарочито ведрину и враголије Лазе Костића⁶¹, али и не-

60 Љубомир Симовић, Исто, стр. 171.

61 Драгиша Витошевић, *Супротности стопљене у склад, Одломци о Лази Костићу, у књизи, Драгиша Витошевић, До Европе и натраг, есеји, књига прва, Дечје новине, Горњи Милановац, 1987, стр. 388.*

умереност, коју књижевна критика није могла опростити, за разлику од његових наследника песника-језикотвораца.

Кованице. Сви српски писци деветнаестог века, присталице Вукове реформе, суочавали су се са ограниченим могућностима новоуспостављеног књижевног језика, те су они осећали насушну потребу да именују бројне појаве за које тадашњи језик није поседовао уопште или адекватне изразе. Зато су бројни песници (Сарајлија, Кодер, па и Змај, Бојић, Вељко Петровић) ковали нове речи. И песник Лаза Костић је узео активно учешће у стварању новог и обогаћивању постојећег језика. Захтевао је језик од писца да му прошире просторе и значења. Приврженик језику Лаза Костић, убеђен да језик не ствара и није створен, већ се језик упорно ствара⁶², прибегао је ковању нових речи, не само попуњавањем постојеће празнине због недостајућих израза, већ и спајањем и преобликовањем две или три познате речи у једну, тзв. сложеницу. Затим, често је именице преображавао у глаголе и атрибуте, и обратно, творећи тзв. изведенице. Посебан квалитет Костићевих језичких иновација чини проширивање постојећих речи за сугласник или самогласник више, као и скраћивање, најчешће за вокал, тзв. скраћенице, које ипак нису пукe „изнудице” због потребне дужине стиха.

Синоними за кованице, термин који се одомаћио у српској историји, особито у српској поезији, јесу неологизми или новотворине, које су биле извесне античкој литератури, као и европској књижевности, нарочито је Шекспир користио неологизме. У тој употреби новотворина у хеленској књижевности⁶³ и

62 Радомир Константиновић, *Лаза Костић*, у књизи, Радомир Константиновић, *Биће и језик, књига четврта*, Просвета-Рад: Београд, Матица српска: Нови Сад, 1983, стр. 146.

63 Још је Аристотел у *Песничким дикцијама* дефинисао продужене, скраћене и промењене речи које одступају

Шекспировим драмама, на чијим се изворима учени песник Костић одушевљен напајао, можемо препознати корене тако доминирајућих новоскованих речи у Костићевој лирској и драмској поезији.

У прилог потенцирању чина „ковања нових речи” била је и наглашена спознаја уметника деветнаестог века диљем читаве Европе да речи поседују моћ божанстава или су макар места у којима станују или се оваплоћују божанства, са којом је Лаза Костић сигурно био упознат.

О посвећености песника Костића таквом песничком поступку и кованицама уопште, као и колико су и које су све врсте језичких новотворина заступљене довољно сведоче само два његова стиха из песме *Самсон и Далила*:

Поклонише се старци у повлад,
у један клим, у један брадоглад.

Наиме, у ова два стиха бележимо три неологизма, парадигматична по начину „ковања”: брадоглад – сложеницу од две речи (брада и гладити); клим – скраћеницу од климање; повлад – изведеницу, тачније, елизијско преобликовање придева (повлађивање) у именицу.

Аналогна згуснутост разноликих кованица уочава се и у трећем сегменту исте песме:

Ох, кам’ да је за однетак
ове косе силни сплетак,
жеља моји непровир!
Загрљајем да је косим,
у недрима да је носим,
да ми буде недромир!

где су се у шест стихова настанила четири неологизма: однетак, сплетак, непровир и недромир.

од уобичајеног облика и предвидео им будућност и јасноћу.

Иако су Владета Јанковић⁶⁴ и Алојз Шмаус⁶⁵ таксативно издвајали Костићеве кованице и разлучивали њихову генезу, неправедно је не споменути успеле и ефектне које одражавају снагу песниковог духа и осећаја да умрежи и уједини звучно и значењско у нове и оригиналне легуре. Једна од таквих јесте сложеница – *плетисанка* из чувене Костићеве песме *Међу јавом и мед сном*, написана још 1863. године. Претходиле су јој на самом почетку Костићевог стваралаштва (хронолошки тачно од 1860. у песми *Што ми вене...*) – плакајница, превесељке, бичаље, пожиље, плетицвеће, мирисаље.

Иначе, међу сложеницама од две речи намећу се: зимогроз, белоданка, рајомир, гонивек, недромир, ликомет, векотрај, дволичник, милодуси, изокрај, славоберка, клободан, дивотанак, наисцед, усколеник, косотрес, разагрев, вазданак, тугозванци, грабикапа, кукотрес, светодуха, црвописак, сваштознанац, Вилованка (вила). Само у песми *Омладина* су следеће кованице од две речи: рушиград, ненаслад, неврат, несавлад и летивраг, од којих је у појединим једна од две компоненте негацијска одредница. У песми *Прељубница* су кованице од две речи: прекозимље, непокрет, недокајка, закриље, скотомор, невредник; затим, скраћенице: глед, вред и крз; нове речи: сладовина и охранак; као и један нов и само формално деминутив: хладак. У истој песми песник користећи бројне новоковане речи (камен голац, срдомора, тешитељка, славоберка, обајница, одајница, покајница, очајница) именује судбину „дрва јаворовог” од справе за мучење (колац) до музичког инструмента (гусле) који завређује онолико имена колико и каквих гласова и вести доноси, али и који је био у стању да сачува нашу прошлост:

64 Владета Јанковић, *Поетска функција кованица Лазе Костића и Речник кованица Лазе Костића*, у књизи, Зборник историје књижевности, Одељење литературе и језика, књига седма, САНУ, Београд, 1969. стр. 1-81.

65 Алојз Шмаус, *Лаза Костић – магичар звука*, *Летопис Матице српске*, фебруар 1965, Нови Сад, стр. 108-122.

Ал' сред санка кад те лепа
крвник свали да те цепа,
кад оставиш камен голац
не да Турком будеш столац,
већ да робљу будеш колац:
Ох, јаворе! Ој, даворе!
Светли сине чарне горе!
Деце своје срдоморе!
Али си ми мрзак, море!
Ал' кад ти се сетим ћерке,
тешитељке, славоберке,
обајнице тешких мука,
одајнице тешких брука,
покајнице грешних зала,
очајнице, – ох! гусала,-
онда, побро, онда: хвала!

Из до сад прозваних сложеница очигледно да је њихово основно начело – принцип укрштаја и састављања растављених елемената. У њима су у суживоту и контрасту истовремено духовно и материјално, сан и јава, психичко и чулно, нагони и мисли, брда и долине, рат и мир, голуб и гавран, љубави и мржње, бића и ништавила. За песника, супротности и њихов вечити сукоб у виду укрштаја јесте један од основних закона који влада и у природи. Смисао Костићевог „укрштаја” јесте не само сукобљавање и укрштање противречних појава и сила, већ њихово уједињење и здруживање у нову појаву⁶⁶, што одговара Емпедокловим, Анаксигориним и нарочито Хераклитовим промишљањима о противности као животворном принципу, јер су стални сукоби и судари уједно и начин одржавања живота, али и резултанта замишљеног склада и хармоније, о којој је Костић често писао („армонија сфера”).

Међу новим речима скованим од две речи као засебна група издвајају се оне кованице чија је прва реч

66 Благоје Јастребић, *Песник укрштаја*, у књизи, Благоје Јастребић, *Поетика Лазе Костића*, Библиотека друштва за српскохрватски језик и књижевност СР Србије, Београд, 1970, стр. 11.

заправо негацијска детерминанта. Посебно су интересантне неокрунка, неразмер, неберице, неотрп, недокајка, недар, непровир, невидовна, недозив, недомашај, неостриз, недочек, нејачица, нелагод, као и оне састављене од три речи од којих је прва не: не-нажар и непрозрак. У песми *Santa Maria della Salute* је сложеница са другим префиксом – безњеница.

Посебну вредност Костићевих неологизама чине нове речи, као и изведенице, које су заправо глаголи, или придеви, или прилози, или предлози преиначени у именице и обратно. Ево неколико изузетно успешних и свежих: изниклица, навешће, падиша, измичара, робокивна, подвикивна, раздешај, познице, површник, коштаник, пустињик, жртвењак, веснице, диљка, јавилици, натражак, домишљанке, испотај, родиво, трпије, залут, добље, немље, стеновље, увелје, јадиково, чемериково.

Необична је Костићева употреба деминутива који то и нису, већ су звуковно нова умиљатија и пријемчивија реч, а семантички неизмењена. Песник их користи готово у свим периодима свог песништва. И бројни су: сплетак, славујак, скакутак, зановетак, разноветак, клетак, листак, самостанак, данак, гласак, годак, цветак, бојак, хладак, мирак, приновак, смејак, смехутак, угрејак, санак. Користи песник, иако ређе, и деминутиве углавном у генитиву множине (нпр. грличад, пегашчад), али и њих онеобичава нпр. јунач уместо јуначад, када је у питању елизија.

Често Лаза Костић у својој непрекидној борби за новим вредним речима које ће обогатити језик којим говори, једну реч преобличава, скраћује, продужава, умањује или хиперболише, тако да од речи кајање песник твори нове речи – кај, кајан, окајка, недокајка, покајка, покајница. Такав је случај и са речју сан. Песник се определио за романтичарски израз санак и за његове бројне варијетете: сусанак, просанак, досанак, усанак.

Ипак, најфреквентнији, али и највреднији и најефектнији Костићеве језикотворачки и новосковани састојци стихова јесу тзв. скраћенице, обично једно-сложне, ређе двосложне, које нису изгубиле ништа од

своје смислености, чак су и акцентовале ту своју карактеристику. Да би се такав суд документовао, те „октроисане” новокованице заслужују да се поброје у што већем броју, што ће уједно објаснити и начин њиховог ковања: бриз, над, крок, гроз, плам, слек, ослек, прам, осам, плућ, стрв, гуд, љуб, мор, створ, јез, крас, стан, драм, враж, тма, клет, глед, луб, клик, вред, крз, сев, слик, ружик, лег, стен, надим, загрл, вођ, клим, повлад, груд, вик, гред, жест, рик, врв, удиљ, слад, тров, глум, крет, жуд, снев, јав, замр, свит, шет, узбуд, снебив, омиљ, омраз, сматрач итд. Необичан је и њихов распоред у Костићевом стиху. Обично је то завршни римовани слог, иначе, звучно кључни слог у стиху, на пример, у песми *Самсон и Далила*:

из куће се зачу врис

очито да завршна реч није изнуђена дужином стиха, већ је потпуна и довољна, звучно је обогатила стих, а сама реч потенцијала своју семантику.

Пример са бројним скраћеницама на крају римованих стихова, као и већ устаљених једносложних речи, уз другачије формиране кованице, јесте песма *О Шекспировој тристагодишњици*:

светлине зрак у ноћни врже мрак,
висине кршне одби од мора,
славуја ружи, гуји даде зуб,
магарцу уши а голубу љуб,
.....

Зар тако диван човек беше створ,
зар тако тежак човек беше мор.
.....

славуја глас, сикута гујског бес,
сред летњег жара зимогрозан јез,
уз ружин мирис отрован задај;
и све то чудо, сав тај комешај,
у један лик се сложи, један лог,
и учини, – Шекспира створи Бог.

Значај Костићевог језичког наслеђа, нарочито једнословних кованица, евидентан је у виду утицаја на своје савременике и наследнике. У поезији Вељка Петровића, бележи пажљиво Драгиша Витошевић⁶⁷, једнословне легуре (слад, рик) преузете су од Лазе Костића, ређе „исковане” по његовом узору. Код Стевана Луковића постоје Костићеви атрибути изведени из глагола и именица: мамно, плашно, вално.

Хриситина Ристић је, по Витошевићевом сведочењу, само у једној песми *Сањање* уврстила четири Костићеве једнословне кованице, и то: јав, крас, кад и здрав. У спеву *Каин* Милутина Бојића присутне су бројне скраћенице (крет, глед, руг, дрем, сев, јав). Трагове Костићевих језичких иноваторских „каламбура” проналазимо и у стиховима превода Алексе Шантића, затим, у оригиналним Матошевим стиховима, као и у будућим Костићевим наследницима и језичким иноваторима.

Потенцирањем ових примера из Костићевог песништва дозвољава се самом песнику да одговори на питање порекла његових неологизама, јер су поједини критичари настојали поништити његово језикотвораштво премисом да су то речи преузете из Вуковог речника, омиљеног Костићевог штива. Очито је, што су већ доказали бројни лингвисти и аналитичари Костићевих лексичких открића, да је у питању самосвојан књижевни творачки труд заснован на изворима народне поезије и народног језика, али и на маштовитости и осећају за смисленост и мелодичност самог песника, из чега је уследило формирање новог и оригиналног Костићевог речника.

Етимолошке фигуре. И ова синтагма и стилска фигура истовремено позната је била античкој и римској реторици. Заснива се на упорном понављању речи истог порекла (етимологије) унутар стихова. У ширем смислу може подразумевати и савез речи ра-

67 Драгиша Витошевић, *Завештање Лазе Костића*, у књизи, Драгиша Витошевић, *Српско песништво 1901-1914*, књига прва, „Вук Караџић”, Београд, 1975, стр. 121-123.

зличитог корена али сродних значења. Током ишчитавања Костићевог песништва јасно се хронолошки разликују етапе у његовом стваралачком процесу градње етимолошких фигура. Наиме, на свом књижевном почетку Костић користи синонимију која поспешује жељени звук и ритам песме, нпр. у почетном катрену песме *Голуб* из 1860. понављају се речи голуб и злато:

Душа ми је голуб бели;
тог голуба држим зато
да ми носи злату писма
док је злато непродато.

Док у две строфе песме *Што ми вене...* из исте године, поред речи (путир, двери, капља) које се понављају, у другом стиху имамо и полиптотонску употребу исте речи у различитим падежима („свештеника свештениче“):

Иза њега љубав вири,
свештеника свештениче,
у рукама сјај-путири,
света капља де претиче.

Па кроз двери путир пружа,
кроз двери се капље лију,
нек се крепи жељна душа –
то су сузе из очију.

И у песми *Звоно* доминира истоимена реч (два пута) као и речи изведене из њеног корена – зазвонило и звони.

Већ наредне године песма *Снове снивам...* својом почетном строфом нуди етимолошке фигуре („снове снивам и снујем снове“) и по значењу и по пореклу, али и репитицију израза (сан и снови):

Снове снивам, снујем снове,
снујем снове бисерове,
у сну живим, у сну дишем,

ал' не могу ситне снове,
не могу их да напишем.

Синонимијски варијетети на исту реч („у сновоје снујем”, „снова снове”, „снивам” „сусанак”) су и завршни стихови песме *Лице твоје...* из 1863. уз за-видно тонско обележје:

а ја болан снивам вољан
у полану од буре уткану,
у сновоје снујем праме твоје,
у буновном у сусанку
подвикујем, јецам, снивам,
а кад буде на уранку,
снова снове да уживам.

Затим следе етимолошке фигуре унутар истог стиха: „веруј веру мени” (*Ој, та веруј веру мени*), „бори се бора с морском пучином” (*Јадрански Прометј*), „не виде вид” (*Santa Maria della Salute*), „али се шире многи шешери” и „Тако вам нови попује поп” (*Омладини на збору*), као и алитерични и асонантни игрокази: „закликта кликом” и „тешким тиском срца тиште”. Необично вредна је етимолошка игра речима која се протеже и на други стих: „у повије повијене / повила је своје тело” (*Мој рај*). Костић касније своје таутолошке и етимолошке стилске игре и фигуре наставља и на читаву строфу, па и на читаву песму.

Две Костићеве најпознатије песме *Међу јавом и мед сном* (1863) и *Santa Maria della Salute* (1909) се заснивају управо на таутолошким и етимолошким варијететима. У првопоменутој песми кључна реч је плетиво (три пута се понавља, и то у свакој од три строфе по једном), али ту су и речи из истог корена (плетиља, плете – два пута), али и сложеница – плетисанка. Осим тога, ове речи међусобно формирају етимолошке фигуре које трају унутар једног стиха („што плетиво плетеш танко”), као и унутар читаве строфе:

Срце моје, срце лудо,
шта ти мислиш с плетивом?
ко плетиља она стара,
дан што плете, ноћ опара,
међу јавом и мед сном!

У овој се песми понављају и речи срце (пет), јава и сан (три пута), а три пута се јавља као рефрен наслов песме.

И у песми *Santa Maria della Salute*, Костић успева, овог пута унутар једне октаве, да надгради етимолошку и таутолошку игру са две потпуно различите речи, уз неколико скраћеница, али да их приближи мелодичној хармонији читаве песме, чему је песник тежио пишући своје „познице“:

Она ме гледну. У душу свесну
још никад такав не сину глед;
тим би, што из тог погледа кресну,
свих васиона стопила лед,
све ми то нуди за чим год чезну',
јаде па сладе, чемер па мед,
сву моју душу, све моје жуде,
– сву моју вечност за те, дивни тренуте! –
Santa Maria della Salute.

Фигуре гласности

Костићеве језичке новотворине, па и каламбури, како су волели рећи његови критизери, имали су још једну значајну функцију. Не само да су омогућавали семантичке укрштаје и преплетаје, него су доносили стиху и завидну еуфоничност. И самосвојну, што је Милана Кашанина⁶⁸ навело да звучно разликује песнике романтизма у односу на фолклорне инструменте. Док је Радичевићу блиска виолина, Змају фрула, Његошу гусле, Костић је полифоничан пе-

68 Милан Кашанин, *Прометеј (Лаза Костић)*, у књизи, Милан Кашанин, *Судбине и људи, Огледи о српским писцима*, Просвјета, Загреб, 2001, стр. 84-5.

сник. Миодраг Павловић⁶⁹, пак, за сав романтизам запажа да је бучан или гласан. Гласан је Сима Милутиновић Сарајлија, Ђура Јакшић бучан и јаростан, Бранко Радичевић је гласан и изазован, Змај је гласан и отворен, прави декламатор, а Лаза Костић је и гласан и звучан.

Оваквим оправданим промислима допринеле су и скраћенице, рефрени и алитерација које су укрштале и наглашавале звучну и значењску сродност⁷⁰, што је ипак изванатонански одклон од наслеђеног звука. Чак су поједини проучаваоци Костићеве поетике (Шмаус на пример) тврдили да је песник приликом стварања кованица више обраћао пажњу на гласовну сличност него на полисемију. Наиме, иако још у детињству острашћен народном поезијом, и лирском и епском, и њеним препознатљивим звуком, осетио је песник Костић да је та матица, којом се радо и пре свега лако пливало и пловило, многе пливаче завела и утопила⁷¹, или пак онемогућила да се узводно удаље од ње и допру до нових токова. Осим тога, постојећи трохејски образац десетераца није одговарао темпераменту и силини песничког замаха и духа, јер стих који доноси нови садржај треба бити грмљавина, вртоглава силина и удар као кључ организације стиха, а да сваки део стиха истовремено буде функционалан за себе, што се није могло постићи дотада омиљеном стопом нашег десетерца⁷². Зато је Лаза Костић, на први поглед неочекивано, препознао недовољност звука народне песме која му је била узор и у доба пуне романтике не само да је увео јамб у српску поезију, већ га је вешто стваралачки користио

69 Миодраг Павловић, Исто, стр. 116.

70 Алојз Шмаус, Исто, стр. 114.

71 Драгиша Витошевић, „На народну”, у књизи, Драгиша Витошевић, *Српско песништво 1901-1914, књига прва*, „Вук Караџић”, Београд, 1975, стр. 93.

72 Благоје Јастребић, *Звучне магије*, у књизи, Благоје Јастребић, *Поетика Лазе Костића*, Библиотека друштва за српскохрватски језик и књижевност СР Србије, Београд, 1970, стр. 114.

и њиме исписивао најлепше звучне и гласовне песме нашег песништва⁷³.

До Костићевог „уознавања” са Шекспиром најчешћа метричка структура његових песама била је преузета организација народних песама, и лирских и епских. Углавном је то био десетерац и осмерац са или без шестерца. Шекспир индиректно мења Костићев десетерац, који бива бржи, покретљивији, звучнији, прилагођенији песниковом гласу и духу, који Светозар Бркић условно именује јампским декасилабичним стихом⁷⁴. Бројни трохејски стихови Лазе Костића у том периоду изненада завршавају јамбом, као у другом делу песме *Самсон и Далила*, или у песми *Клетвин Благослов из Беседе*. Иначе, две Костићеве драме у стиху *Максим Црнојевић* (1863-6) и *Петар Сегединац* (1882) написане су у десетерачком јамбу. Костић је у јамбу написао преко четрдесет песама, нарочито у периоду између 1864-1874. године, нпр. *Певачка имна* (смењују се стихови са осам и шест стихова) и *Певачка имна Јовану Дамаскину* (у којој се смењују парни и непарни стихови, десет-девет и осам-седам), али и *Прометеј, Јадрански Прометеј, Пролог за „Горски вијенац”, На парастосу Вука Ст. Караџића, Спомен на Руварца, О Шекспировој тристагодишњици*. Иако су неке од њих испеване у дактило-трохејском десетерцу, у њима су акценти на парним слоговима (четврти, шести, осми), због чега их је Драгиша Живковић доживљавао као примарно јампски стих, што је и читаоцима препоручивао⁷⁵.

73 Миодраг Павловић, *Santa Maria della Salute Лазе Костића*, у књизи, Миодраг Павловић, *Поезија и култура, Огледи о српским песницима XIX и XX века*, Нолит, Београд, 1974, стр. 116.

74 Светозар Бркић, *О генези једног ритма и једне форме*, у књизи, *Лаза Костић*, приредио Младен Лесковац, СКЗ, Београд, 1960, стр. 366.

75 Драгиша Живковић. *Структура песама Лазе Костића*, у књизи, Драгиша Живковић, *Лаза Костић, песник XX века*, Народна библиотека „Карло Бијелички”, Сомбор, 1991, стр. 69.

Као што се може наслутити из већ побројаних дужина Костићевих стихова песник је, поред осмерца и лирског десетерца у драмама и песмама, као јампски стих организовао и испевао десетине песама у другим размерама. Поред симетричних осмераца, Костић је знао комбиновати осмерац са петерцем (*Дим, Стари Циго, Срем и Бачка*), затим, несиметрично осмерац са шестерцем или седмерцем (*У ноћи, Певачка имна, Сужњи*) или седмерац са шестерцем (*Даница, Љубавни двори, Погреб, После погреб, Наше, Љубавна гуја, Постанак песме*), у којима је дат јампски распоред иктуса и који са јампским десетерцем представљају главни метрички допринос Лазе Костића српској версификацији⁷⁶.

Јампски образац примењиван је од стране Лазе Костића и у песмама дужих слогова, на пример, у једанаестерцу (*До појаса*), дванаестерцу (*Све што ми је рекла, Рајо, тужна рајо, Права Бранкова жеља*), па и тринаестерцу (*Наданова песма у Максиму Црнојевићу*). Али и у песмама различите (полиметричке) бројности слогова (*Беседа, Самсон и Далила*). Иначе, Костић је упорно обогаћивао нашу версификацију бројним иновацијама, на пример, организација самих строфа у квинти, сестини, октави, тачније станци, децими, па и дужим строфама.

Нужно је истаћи Костићев поступак комбиновања, тачније смењивања звучних врста стихова. Тако у већ помињаној песми *Певачка имна Јовану Дамаскину*, испеваној у пет октава, смењује се десетерац са цезуром после петог стиха римујући се следећим стихом од девет слогова који се јампски завршавају:

Господу сева бритких мачева
кад се поведе последњи бој,
Богу што звеком скрханих негва
припевне гусли победопој:
ти, клетво земне омане,
ти, песмо небних снова,
однес' му, свети Јоване,

76 Драгиша Живковић, Исто, стр. 70.

и гласе наших бола!

Богу зефира, Богу олуја,
господу сфера звучнога ма,
Богу славуја и Богу гуја,
господу тутња громовима:
ти, клетво земне омане,
ти, песмо небних снова,
однес' му, свети Јоване,
и гласе наших бола!

уз катренске рефрене које сачињавају наизменично стихови од осам и седам слогова. Аналогија постоји и са песмом *Омладини на збору*:

Видим их где се мед вама боре,
кошева својих нуде вам штед,
и онај гледа, над вама горе,
ликова зрачних блеђани ред.

Гледа их она скупштина стара,
над вашим радом болећи бди,
гледа вас хоћете л' примити дара,
хоће да види шта ћете ви

у којој се смењују стихови са десет и девет слогова, са напоменом да се парни краћи стихови римују и завршавају једносложним речима, па и скраћеницама („штед”).

У својим „позницама” Костић се враћа силазећем трохејском звуку, у којима спорадично или учестало, али увек по одређеном ритму, зачују се јампски удари, због чега поједини критичари прихватају микстуру више као јампску него као трохејску. Тако, на пример, песму-молитву *Santa Maria della Salute* већина критичара одређују као дактило-трохејску, али се углавном парни стихови од девет слогова окончавају гласним и акцентованим једносложним речима, док су непарни десетерци трохејски утишани:

Опрости, мајко света, опрости,
што наших гора пожалих бор,
на ком се, устук свакоје злости,
блаженој теби подиже двор;
презри, небеснице, врело милости,
што ти земаљски сагреси створ:
кајан ти љубим пречисте скуте,
Santa Maria della Salute.

Као потврду звучног удара на крају парних стихова навешћу те једносложне речи које се римују у овој „најлепшој гласној песми наше поезије”: стуб, луб, дуб, ма', пра', клет, свет, лет, вид, свит, брид, глед, лед, мед, све, зре, пре, сласт, храст, власт, луд, студ, суд, храм, сам, знам, рој, њој, крој, рад, хлад, млад, траг, зрак, драг, крај, нај, рај.

Осим ових кратких речи на крају стиха, на гласност, не само ове најпознатије Костићеве песме, утиче и рефрен, који је уједно и наслов, због чега се рефрен ословљава првим елементом звучности⁷⁷, али и извор чистог звука и драмски расплет и једна над-рима која се током читаве строфе припрема за очекивану експлозију једног музичког бруја. Костићев чувени рефрен уједно је основни кључ, тоналитет у чијем се распону песма догађа, скупљајући и резимирајући све њене звуке⁷⁸.

Иначе, Лаза Костић је сигурно песник који је најчешће користио рефрене у српској поезији (*Певачка имна Јовану Дамаскину, Међу јавом и мед сном, Певачка имна, Дон Кихот, До појаса, Моја звезда, Госпоћици Л. Д. у споменицу, Моја дангуба, Видим ли те, У Срему, Разговор са увученом српском заставом у мађистрату новосадском, Снове снивам, У ју-ју-ју-ју, Ој, очима тим сунчаним, Омладини, Неверице, Сужњи, Марсељанка*).

Поред *Santa Maria della Salute*, и у песми-симетричном осмерцу *Међу јавом и мед сном* рефрен је седмосложни завршни стих строфе, као и наслов, што је стилска фигура понављања која битно утиче на

77 Миодраг Павловић, Исто, стр. 118.

78 Миодраг Павловић, Исто, стр. 121-2.

основни звук и строфе и песме. Он је заједнички именоватељ песме и окончава се једносложном речју, као још два стиха. Ипак, то није довољно да поремети безмало идеалну трохејску схему.

Међутим, оно што особито у осталим Костићевим песмама појачава тонско обележје јесте алитерација. У овој песми то су сугласници *n* и *m*, јер се нпр. у стиху: „што плетиво плетеш танко” слово *m* јавља четири пута. Импресивнији је пример на већ цитираном почетку песме *Снове снивам*, затим у већ помињаном етимолошко осмосложном стиху: „тешким тиском срца тиште” (глас *m* је уврштен четири, самоглас *i* три пута, а *ш*, *к*, *м*, *с* и *е* по два пута) или, пак, у драми *Максим Црнојевић*, тачније у два алитерична и асонантна стиха:

Не очајнички, очин јединче,
Очајном сузом очи не кваси!

јер су у првоиздвојеном стиху слова *ч* и *н* заступљена чак четири пута, као и вокал *и*, а *е* у три наврата. У другом стиху *о* се понавља три пута. Свакако, да свака таутолошка игра речима утиче на гласност песме, а управо то чине рефрени, етимолошке фигуре, алитерација и асонанца, значајно присутни у Костићевој језикотворачкој поезији. Потреба за доминацијом еуфонијских елемената у Костићевом језику може оправдати његову етимологију, репитицију, игру речима и звучне фигуре уопште, што је простор односно таласање у којем је песник и тражио и емитовао најдубља емотивна и мисаона значења⁷⁹. Управо бројне иновације, и језичке и звучне, које је Лаза Костић увео у српску поезију, учиниле су да је он наслутио нашу модерну версификацију XX века и допринео да се нит Сарајлијиног и Кодеровог језикотвораштва не само не прекине, него данас постане значајан ток у српској поезији.

79 Драгиша Живковић, Исто, стр. 72

ВИНАВЕРОВИ ЗВУЧНИ МОСТОВИ

Под језиком ваља, шире, схватити жубор
језика, матице у њему, убрзање,
успорене, ток, шум, темпо, убедљивост,
таласање, динамику језика.
Станислав Винавер,
Језичне могућности

Рецепција песништва Станислава Винавера (1891-1955) је од стране књижевне критике усаглашена, иако неутемељена и површна, тачније једносмерна. Наиме, када је у питању поетски домет Станислава Винавера, критичари су наглашавали хуморно, иронично, сатирично, афористично и пародично, можда због чувене *Пантологије новије српске пеленгирике*, као и зарад немогућности и одсуства жеље критичара да се проникне у Винаверов мисаоно-музички свет⁸⁰. Али, није то једина неправда према Винаверовој поезији. Штавише, Винаверов изузетно значајан есејистички рад чији је резултат – нови звук, нова форма, нови језик и/или слобода песничког израза уопште, утицао је да се Винавер доживљава искључиво као тумач и есејиста, а не и као песник. Зато је Јован Деретић, иако признаје да Винаверово укупно стваралаштво није довољно познато, изнео суд да Винавера не убраја у велике ствараоце модерне српске литературе, али несумњиво спада у њене велике иницијаторе, крчиоце нових путева⁸¹. Јован Христић⁸², пак, подсећа да је Винавер

80 Миодраг Павловић, *Звучна екумена Станислава Винавера*, предговор, у књизи, Станислав Винавер, *Европска ноћ и друге песме*, СКЗ, Београд, 1973, стр. 23.

81 Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, Требник, Београд, 1996, стр. 413.

82 Јован Христић, *Станислав Винавер ... или искушење озбиљног*, предговор у књизи, Станислав Винавер, *Избор песама*, Нолит, Београд, 1964, стр. 12.

зачетник и аниматор наше модерне књижевности. Упркос томе, Константиновић тврди да Винавер личи на пророка, усхићеног повереним задатком, који је умеђувремену заборавио у чему се садржи његова пророчка моћ⁸³. Овакви ставови посебно чуде када се зна да је допринос песничке есејистике, не само у тумачењу песника којима је есеј усмерен и посвећен, него и у тумачењу песништва самог аутора есеја, јер песнички простор и поступак за који се есејиста Винавер залагао не само да је заживео у његовим стиховима, него је и његова битна одредница.

Свестан тренутка у коме се налазила српска поезија („чекала се Револуција“) песник је детектовао, иако иронично, координате и каноне који се морају превазићи:

Кад све буде тако књижно
И нестане тешки тајац
Слик се јавља као пајац
И мисао носи брижно.

Бројни дотадашњи обрасци, попут десетерца, који после грандиозног Његоша, по Винаверовом суду, није могао имати даљу еволутивност, морали су се преоденути. Нужно је било поново спојити живот и уметност. Неопходно је било ослушкивати језик и његову звучност, али и порекло стихова из дубине људског бића („Само примитивци / Мисле да стварају – живци. / Само мазгар, коморција / Не Леонардо, не Чезаре Борција: / Они се служе рачуном / Дубоких сокова, / Психичким плотуном / Ломе бес туђих окова / У необуздај скокова“). Винавер је настојао достићи неизрециво, нарочито оно суштаствено у предметима и појавама. На пример, у песми *У лини-јама био је смисао линија*, песник је „хтео пронаћи звезду у болу линије / Линију бола у звезди“ пре него буде „нагло прогнат из Постојбине Смисла“. Штавише, упозорава песник: „Онда ће се скаменити

83 Радомир Константиновић, *Биће и језик, књига 8*, Просвета : РАД – Београд; Матица српска – Нови Сад, 1983, стр. 289.

цели делови васељене, у грч, у линију, у мртву музику, у утрнули плес”. Винаверов песнички мото и императив може бити и један једини његов стих:

продубити звук по звук.

Али и стихови из песме *У близини Духа Васељене*, доказују да се самим звуком могу изразити најдубљи трептаји бића:

А све потмуло
У шуму неком
У мени
– Као звучни камени
Без пребола и без лека
Као понорница река –
Хујало је нечујно своје
Неисказаности.

Лагано се тај шум
Та лава дубока далека
Претварала у звук
Све бонији.

И то је било моје безбожно
Издајство према злој хармонији
И према бесциљу свих солуција.

Навика или препорука од стране уважених књижевних критичара (Винавер би шаљиво рекао – „злих волшебника⁸⁴ „ – почев од Глигорића и Скер-

84 У књизи *Варош злих волшебника*, у песми (*У рукама волшебника злих*) песник Винавер верно преноси однос критичара према њему и његовој поезији и у последњем стиху објашњава узрок тог несхватања односно немогућности схватања:

У рукама волшебника злих
Мој је мач, и штит мој касни,
Мој је замах небогласни,
Мој је звонки певајући стих.

лића) да Винавера не читамо као песника, већ првенствено као есејисту и да, уколико, ипак, читамо његове стихове обратимо пажњу на пародичну и афористичну интонацију, заиста се неоправдано усталила по мишљењу бројних књижевних аналитичара Винаверове поезије (Александар Петров, Миодраг Павловић, Милосав Тешић, Гојко Тешић). Отуда закључак и песника и есејисте Миодрага Павловића да, услед наших грешака и инсуфицијенције књижевне критике, Станислав Винавер још увек обитава међу нама као странац⁸⁵.

Звучно биће Винаверове поезије

Да је Винавер убеђен у свемоћ музике и звука као песничких средстава, као ниједан песник ни пре ни после њега, уочава се у свим његовим књигама песама (једна се чак зове *Смрт тишине*), и у оним постхумно објављеним. Једино су различите карактеристике звука и мелодије које су у употреби, али свакако освајају простор песме, укључујући у себе семантичку потпору, кроз бројне појмове, чије су одлике и тон и значење, и који нису произвољно или олако одабрани, већ акрибично селектиране оне речи у чију музикалност и значењску одору песник искрено верује:

Светлије су звука зубље:
Изнад сваке зрачне силе
Тајне су се звуком слиле,
Звук је оно што је дубље

По оцени критичара Винавер се и у својим првим књигама декларисао за транскрипцију музике у поезију, али је тек у књизи *Чувари света* успео да значајки споји хумор, музику и филозофију, док је у

85 Миодраг Павловић, исто, стр. 23

86 Милосав Тешић, *Шумна мисао Станислава Винавера*, поговор, у књизи, Станислав Винавер, *Звучни предео*, Чигоја, Београд, 2004, стр. 117.

Европској ноћи ускладио мисаоно и прочишћену музику, чинећи тако аутентичан мисаоно-музички песнички свет, који, иако транспарентан, био је, својом неочекиваношћу, недоступан за адекватно тумачење.

Винавер се заиста трудио током свег свог стваралаштва да проговори музиком⁸⁷. И чинио је то на самосвојан и необичан начин. Наиме, Винавер није призивао и замишљао жељену музику, попут других српских лирика, у доколици и умору интелекта и искуства, већ попут вајара у стваралачком заносу, у вртлогу врхунске напрегнутости, у кључању лаве на дну кратера, када је, мисао коју тај дух мисли и гради, постајала његово песничко средство. Винавер је музику доживљавао као говор, као саму стварност највишег домета стваралачког ума у заносу и ужарене вулканске умности. На тај начин, музика која спаја песме унутар једне целине или књиге бива један велики талас божанске материје⁸⁸:

О, песмо моја, мено без мена
О, песмо моја, чудна, без чуда,
Трепете модри тамних племена,
Пожаре црни, музико луда.

87 Програмска Винаверова песма гласи:

Ја кујем длетом мермер мелодични.
Музика боја облак дочарава,
Потези бодри, гalebима слични,
Кликћу под морем привидових јава.

Ја кујем длетом уз песму дубоку
Што тако пева да још израз чека,
Што није видна гледањем човека,
Што блешти блеском у лазурном току.

Прапесмо моја, кад би се ти дала
У овај мермер уковати крти,
Па макар срца златне шаре стрти,
Изгребати их врхом од кинцала.

88 Прелити мермер, крвљу од корала
Радомир Константиновић, Исто, стр. 298.

О, иди право, не скрећи с пута
– Нас зову гласи тајни суштина –
О, бој се страсти вихорних кнута,
Бој се дубина земских, висина.

О, иди право, не међ туђине.
Бол, радост, све је ван ствари психе,
Песмо божанска, у плес суштине,
Кроз провалијске даљне маглине

У безданове бескраје тихе.

Иако је за Винавера музика извесни и прижељкивани уток његовог стиха, и обратно; иако јој је придавао и атрибуте божанстава и ритуалне магијске потенције, није очекивао нити је тражио исцелитељска и катарзична својства музике, већ је упорно инсистирао на речима, које захваћене динамиком, нису могле претпостављати коначност своје посебности. Императивно је захтевао да реч првенствено мора бити реч у звучању и да музика у његовим песмама мора да (за)звучи, али да се не изгуби значење или остане недоречено. Примери Винаверових узбурканих, живахних и напрегнутих гласова, са све сложенијом игром шумова и звукова, какву није упознао ниједан песник пре њега, су заиста учестали у Винавровој поезији. На пример, песма *Ноћу према* чији су непарни стихови десетосложни а парни са слогом мање, сви са паузом након петог:

Мами и стрепи, коби и мути:
Све мањи доскок, оштрији лук,
Све тиши занос, краћи минути –
Светлији значај, страснији звук.

Око у око, снови у снове,
Пролом у пролом, слутње у слут –
Уклиње, згража, призива, зове:
Кривинама је свет обасут.

Устука нема, ни друге тајне,
Вечна је душа за душу глад –
За пораз чула, за сне бескрајне
Један је застој, један је пад.

Мелодијски смиреније, сажетије, али напрегнутије, и семантички разбокореније су песме од четири терцине *Ткаља* („Ружа крв огњену / Звезда срж маглenu / Стапам / / Миља крик разгаљен, / Биља лик запаљен – / Склапам. / / Зора ток преморен, / Гора скок преборен / Знам. / / Свету – сан остварен, / Бићу – склад озарен – / Ткам”) и *Monique* („Отпор је спречен / Одјек излечен: / звук гони звук. / / Где застој света, / Којих планета / Дослућен мук? / / Залудне сласти / Где, будне страсти / Блажени мир? / / Пораз врхуни, / Све златне круни, / Кроз блеска пир”), мада је Винавер чешће музиком покретао језички „пљусак” и „олују” („Ударци у камену, / Грчеви у схватању, / Варнице у пламену, / Сазнања у блистању. / / У полету дубоку, / У великом знању ствари, / У немоћи горком току / Ми смо прави неимари”), вешто формирајући прегледне и складне асоцијације и конструкције. Песник Винавер потчињавајући се звуку или звучно неуморно трагајући⁸⁹, захваљујући свом дубоком музичком искуству и привиду стварности, досеже до самог искуства привида и самог искуства предвиђања, макар то била апокалиптичка, које утапа у завидно откровење музике:

Умире Град. Ни глас, ни звук,
Ни запевка, ни плач, ни звек,
Далеки долази хук,
Допире далек јек...

(То другде живе – док он мре.)
И тако путује век:
Кроз поља гре, кроз шуме гре,
Шум далек – далек јек...

А Град, град мирни, сад

89 Милосав Тешић, Исто, стр. 121.

У себе прима сваки цик,
Звук – песму, плач и јад.
Град, мирни град, град самртник.

Необичну, тачније узрујану и тахикардичну мелодичност нуде пресечени ритмови, краће и покретљивије речи, усковитлана звучна сагласја и вигилне тренутне песничке слике, дајући, на тај начин, стиху и наднаравну магијску улогу у виду таксативних бројаница и чарања и дочаравања неизмерно сложене стварности⁹⁰, као што је то у склопу песама које у наслову садрже реч „мађије” и то у стиховима од свега шест слогова:

Нагони злокобни
Згранути метежи
Мисли неодлучне
Немоћи премоћне
Сломљени уроци
Упорни бауци
Слогови претамни.
Језе неразлучне
Крикови маглени
Речи несхавтљиве
Вртлози несити, –
Спремају освету.

И тмуле поморе
И мутне покоре
И луде поноре
И песму последњу,
И нови памтивек.

О томе да Винавер безрезервно верује у музику и њене могућности сведочи и сам наслов једне његове троделне песме – *Соната – триптихон Растка Петровића*, чији су поднаслови: *Allegro con variazioni*, *Largo* и *Fuga*, и у којима намеће рефрене као један од

90 Александар Петров, Станислав Винавер – жрец језика, у књизи, Александар Петров, *Поезија данас*, „Вук Караџић”, Београд, 1980, стр. 9.

могућих поступака (и не само у овој песми). Ево како првоименована (*Allegro con variazioni*) изворно гласи:

У дивљи трк
Где пламен мрк
Наш црни сан
У мрачни лук
Повија, пјан?...

У горки мир
Где даљни хук
Кроз мутни спој
Кроз мукли лук
Смисла чекрк
Носи у вир
Где хуји број?...

Где тече сам
Мудар и плах
Кроз хум, кроз кам

Велики дах
Значаја свих...
Значаја свих...

У мир тај тих!...
У мир тај тих!...

Међутим, овај пример указује и то да је Винаверова музикалност изискивала концизност и отуда оволика концентрација једносложних речи: трк, мрк, сан, лук, пјан, мир, хук, спој, чекрк, вир, број, плах, хум, хуј, кам, дах, тих, црн, наш, где, кроз... Ово није јединствен пример. Винаверова употреба углавном једносложних, па и двосложних речи је обичај и карактеристика његовог песничко-музичког поступка. Да би све врвило одређеним ритмом и покретима узрујаних речи и бића, стихови су морали бити преломљени на краће од шест, седам или осам слогова, а и речи су морале бити разбијене на слокове, и сви заједно у таквом блиском контакту почињу да се рази-

гравају и распрскавају енергијом сопствених звучних потенцијала и мелодијских аутентичних одлика. Али, како они не могу предвидети коначни исход, који зависи пре свега од изазваних звучних феномена које речи поседују, она вршна линија што спаја музикалне усхите и узвишења, наликује новоствореној над-вољи, која све носи и разноси⁹¹.

Винаверова песма која је спајала говор (урбани) његовог времена са музичком и семантичком илуминацијом, захтевала је да и ритам и метар и рима буду прилагођени таквом напору. Стога је песник ритмом, краткосложним речима, брзим римама које муњеви-то следе једна другу, затим, сажимајући оно што је већ било сажето до завидне мере згушњавања и тескобе, не би ли коначно постигао језички полет и узлет у музику, у чијем ће се савршеном изразу ускладити све силе васионе⁹².

У књизи *Чувари света* уочавамо још неколико графички издужених песама чији је градивни састојак једносложна реч, реског звука, крцата смислом и напрегнута до могуће експлозије. Издвајају се две песме умрежене речима и исказане у алитерично-асонантном моделу. То су песме, које су добиле имена по својим почетним стиховима, *Разјарити грозд по грозд*⁹³

91 Радомир Константиновић, Исто, стр. 337.

92 Јован Христић, Исто, стр. 15

93 „Разјарити грозд по грозд
Продубити звук по звук
Расклопити зглоб по зглоб
Уогњити врх по врх

Насунчати цваст по цваст
Дохујати дан по дан
Прејадити бол по бол
Позобати коб по коб

Узабрати сласт по сласт
Изаткати влат по влат
Искапити вир по вир

Свих суштина зрели мир

Стих

Винавер је стварао у периоду када је строга метрика била „пријемни испит” или још тачније „тест зрелости” особито за младе песнике. Међутим, Винавер се залагао да дужина стиха и рима требају извирати из саме природе речи и њиховог удруживања. Понукан сумњом да се све може изрећи десетерцем и александринцем Винавер, је обновио звук и призивук стиха српског романтизма, Лазе Костића пре свих. Учинио је то по морању и по проналажењу мере. Отуда у његовој поезији и римованог и слободног стих, и јамба и трохеја, и каталектике и акалектике, али и песама у прози.

Винавер је, као интелектуални и симболистички песник, од својих првих песама изражавао намеру да музику претвори у песнички исказ, али и да свој песнички језик претвори у музику, у склад ритмова, што је условљавало знање и помоћ математичких кодова и скупова. Зато се песник и определио за наглашено кратак стих као свој најбитнији и најзначајнији стих.

94 „Лик и звук, звук и лик
Крик и лук
Сан и сласт, власт и слом
Гром-огром
Грч и смех, вал и грех
Тихи свет, чедни лет
Иза мене, преда мноу...

Свему склон, склоп и зглоб
Рој и род, коб и роб.
Поклопљен од неба стална
Поробљен од жала кална
Увирем у земљу моћну
Свима чудо, знан, незнан:

Мрешћен, свешћен, озвездан”...

Иако у Винаверовој поезији има дугих стихова од десетераца па до александринаца, ипак су најважнији они краће дужине, на пример, шестерац и седмерац, па чак и четварац. Међутим, посебно вредан је његов осмерац из два четворна чланка попут Гундулићевог стиха у Осману. Такав Винаверов осмосложни стих је, тврди Константиновић, своју распеваност пронашао код Бранка Радичевића, доврхунио спорадично у Змају, а затим потонуо до сумора Војислава Илића, али се преображава у Винаверов стих јаке отпорности и сажетости, велике амплитуде гипкости и вибрација. Међу бројним осмерцима са цезуром на средини треба издвојити песму *Катедрала* коју чине осамнаест терцина и завршава се овако:

Где год грехом стрепња цвили
Где очајна сумња мили
Где се мисо себе боји:

Док не буде претворена
Цела земља од камена
У молитву од пламена

Винаверови осмерци су чешћи у *Вароши злих волшебника* и *Чуварима света*, али их има у свим књигама, па и у заоставштини. Ефектни су и минијатурни осмерци:

Из магленог неког сплета
Покрај вода (можда жедни?)
Ми смо пили мутне звуке.
И били смо опет чета.
И крај ватри наших бедни
Пружали смо црне руке.

Поигравајући се осмерцима са средишном цезуром, Винавер је пажљиво послушкивао и говор свог времена („Жрвња оних, остављени / Вечној игри мутних вода, / Ја осећам усамљеност... Ах, дићи се над временом, / Ван свеопштег прекретања, / За Велике Исповести”) и стварао у присном сродству са магиј-

ским изразом нашег фолклора („Преломе се чини танке, / Мађијама има лека – / Прегрози се клетви река / У буновне успаванке”), али и наглашавао значај звучања речи у микстури стихова од седам и осам слогова („До нас нису долазиле / Мелодије белих зора / И љиљана страсни кад. / Сенке су нас окружиле, / Увио нас смртни хлад, / У подножју црних гора”).

Играо се Винавер и са седмерцима и шестерцима, па и са петерцима и четверцима, јер иако симболиста по опредељењу, блиске су му биле футуристичке тезе о језику, које је он прилагођавао духу новог времена не само ковањем речи и граматичким акробацијама, већ и сажимањем и убрзавањем синтаксе ради живљег и језгровитијег изражавања⁹⁵, као што је то у песми *Мађије се свете*:

Ко вечном извином
И тако стидљиво
И тако утварно
Вечитим падањем
У благе молитве.
Она је векове
Отровних складава
Везала чежњама
Блажене чедности.

Винавер није имао дилему о односу звука и смисла у речима. Није се двоумио пред питањем да ли звучност речи и стиха појачава смисаону улогу или, пак, баш смисаони фактор ствара утисак о звучности, ни када је стиховао у дужим формама стиха, најчешће дванаестерац и десетерац. И у њима песник на средини задржава цезуру, што импонује да су два стиха у једном заправо. У песми *Везиља намењује* чак је та цезура интерпункцијском ознаком – уметнутом цртом (парентеза) наглашена, а стихове унутар стиха чине таксативне, углавном генитивне матафоре:

Блесак лукова – занос надања –
Усклик светова – сребро састанка –

95 Александар Петров, Исто, стр. 15.

Осмех прекроја – злато опстанка –
Бисер расплета – звезде страдања.

Слутња пребола – магле звоњења,
Језде чекања – криви умори,
Гране облака – смерни сумори,
Гором молитве – дивља гоњења.

Винаверови вапај-стихови: „Још звука, звука вечитост дај!“... „Буди их опет чекани звук“... „Док траје звук нада је ту“ нису изневерени ни у дужим стиховима (од дванаест слогова)⁹⁶, као ни у оним песмама које припадају невезаном и слободном стиху.

Језик

Противно модернистичком априорном одбацивању традиције Винавер је предлагао теоријски продубљену критику националне културе и њеног основног средства – језика. Примером је оживотворио Вуков говор и језик народне поезије. Што се тиче метра за Винавера је епски десетерачки ритам био „пешачки спор“ и монотон, и није познавао говор мелодијском линијом реченице. Иначе, Винаверова песма-синусоида, као грозница усхита и суноврата, оплодотворила се у узрујаном звуку језика и у осмерцу фолклорно-романтичарске лирике.

Као излаз из кризе Винавер је заговарао повратак народном говору и ослушкивање жубора његове мелодије⁹⁷, али, за разлику од својих претходника који

96 Неправедно би било не поменути поједине Винаверове александринце, нарочито оне паузом растављене или састављене: (*Из одаја тамних где блуђење поче*), (*Кристали сијаху негде сред облака*), (*У не-недобима, кад дворац сред стена*), (*У по ноћи тајно пробудише мене*), (*У страшну тишину, окна отворена*), (*Од како смо дошли до ивице села*), *Молитва води поземној*, *Тешка ноћ тресе гранама изнад нас*, *Робот пети*, *Осветићу људе*, *Крмари*, *Свет тоне...*

97 Јован Деретић, Исто, стр. 413.

су користили патријархални говор, он је у поезију увео мелодију говора урбане средине и у својим есејима се залагао за такав поступак, што је Јован Христић освојио као најзначајнији и најоригиналнији тренутак у нашој модерној песничкој мисли. Али, нажалост тај Винаверов допринос и стиховима и есејима није ни у теорији ни у песничкој пракси у довољној мери искоришћен.

Да језик претходи осећању као што му стварност претходи; да је језик једина стварност осећања; да је језик суштаствена материја сваког песника, као што је тонска стварност материја композитора; да Винаверов језик поседује своју сопствену енергију која је нестишљива и стално покретна попут усковитланих електрона у атомском језгру – илуструје нам песма, адекватног наслова, *Пљусак*, и то њена завршна друга строфа:

Свуд ројеви у спојеве
Свуд спојеви у ројеве
Дрхти, стрепи лудосмер –
Свет се сплиће, скреће, слеће
Усмер осврт прах и цвеће
У разјарен унезвер.

Милосав Тешић је препознао Винаверов поступак пренапрезања језика до распрснућа и експлозија, уз пропратно протурберантно ослобађање стваралачке потенције, доводећи га у стање звуком оживљене и некако заобљене залелујаности у виду слојевитог таласања⁹⁸. Али Винавер то чини тако да контраст и звука и смисла појачава употребом уз „улични” и оног другог песничког језика, који, у овом примеру и њему сличним, није језик древних обреда већ, у духу Лазе Костића, преображени и језгровити језик кованица и принова⁹⁹. Винавер успева да, и када песму дислоцира и географски и временски, истрајно задржава амбијент града и препознатљивост која је заједничка свим просторима и временима, о чему

98 Милосав Тешић, Исто, стр. 117.

99 Александар Петров, Исто, стр. 11.

сведоче и наслов песме *На рубу 1001 ноћи*, као и уво-
дно објашњење песме уместо мота – *Брат багдадског*
берберина продаје стакларију и извикује своју робу:

Стакларија, стакларија
Свих призора очарија
Свемелемна видарија
Месечина нестварија
Неизгорна изгорија
Немерема мерарија
Стакларија, стакларија!

Стакларија, стакларија
Слатких снова остварија
Женских дојки резбарија
Спол-сполова стискарија
Девичанства маштарија
Зачарана златарија
Најумнија мајсторија
Сунчарева пешадија
Стакларија, стакларија!

Стакларија, стакларија
Звуколомна грнчарија
Измаштана ћупарија
Васионска лончарија
Усваштена сваштарија
Недођијска тричарија
Дочарана зачарија
Пресклађена складарија
Претекнута лагарија
Надстаклена семкарија
Стакларија, стакларија!

Од латентног хумора до пародије

Мелодија коју је Винавер унео у нашу поезију није
била езотерична инкантација, што је био манир сим-
болиста, већ вигилна, живахна, пре свега естетизира-
на и надасве хуморна, иронична, афористична, па и

пародична, која се наметала и опстајала као Винаверов стил и својствен песнички поступак.

Ретроспективно тумачећи, није тешко закључити да у већини Винаверових књига и песама је присутан хумор. Негде је био латентан и прикривен, и чинило се да га нема. Негде је пак доминантан и очигледан. Дакле, био је присутан у свим његовим песничким књигама, само су се карактер и врста мењале. Од стидљивог и утишаног хумора, па до гласне ироније и прегласне пародије. И та Винаверова насушна потреба за хумором тече све време сасвим природно, ношена струјом мелодије његовог стиха¹⁰⁰ и стално је израњала на површину таласа.

Хумор је есенција Винаверовог песничког обрасца. Винаверова поезија, једноставно, није могла без хумора, ироније, сатире, црног хумора и пародије. Но, иако је легитимисање пародије као саставног дела поезије била иновација у нашој поезији, што је Винавер и учинио (слажу се и бројни критичари), мора се имати у виду, када је Винаверова песничка судбина у питању, да се хумор налазио на два краја Винаверове поезије¹⁰¹. Наиме, хумор, иронија и пародија су биле Винаверов успех и песничка иновација, као и неуспех, јер се читаво Винаверово песништво сводило или доживљавало као хуморно и иронично, а не као да је то само један његов значајан сегмент. Сведоци смо да је раније истицање и давање карактеристике Винаверовој поезији као пародије и хумора (она објективно никада није била само то), узроковало да Винаверова поезија никада није била добро прочитана, као што је то рађено са његовим савременицима и следбеницима.

Зато би свако даље величање увођења хумора и ироније у српску поезију у овом тексту могло допринети понављању исте грешке или би пак релативизовало раније погрешно читање и процењивање Винаверовог стиха.

100 Јован Христић, Исто, стр. 19-20.

101 Јован Христић. Исто, стр. 21.

Мит

У одговору на питање да ли и колико има митских и архаичних нијанси у Винаверовом бунтовном песништву морамо поћи од песниковог односа према историји и традицији, али и од веровања песника у звук и речи које досежу и у далеку прошлост.

Наиме, иако је Винавер инсистирао на опсежној анализи историје, па и баштине, ипак је очигледан његов сукоб са историјом и уопште прошлошћу и завичајним детерминантама. Често је Винавер говорио да завичај и прошлост песник мора упознати, али се и одмах удаљити од њих.

Са друге стране Винавер мелодијом својих речи подстиче и магијску моћ. Сем тога, песничке наивне и ритуалне немуште форме, следећи пре свега мистику и магију звука, столећима су коришћене ради опчињавања и чарања. Они који су упражњавали те необичне обредно-мистичне радње морали су обавезно веровати у моћ речи, и у ефикасност звука те речи више него у њено значење, уколико је оно уопште постојало у њима. Магијске формуле често немају никакав смисао, тачније, ми га са дистанце не можемо осетити, али они који су се њима служили, по речима Валерија, нису ни мислили да моћ тих формула зависи од њихове интелектуалне садржине.

Зато се Винавер, као и иначе у свом песничком опусу, препустио дулаизму, за који су поједини критичари тврдили да је осовина Винаверовог песничког поступка. И то као звучни динамизам једне поларности и биномности. Стога је древно и митолошко присутно у Винаверовим стиховима више као опомена, а не као путоказ. Као повратак у безбедна сећања или као могуће склониште „лековито” од „глухе суморности” која прети.

У Винаверовој заоставштини, захваљујући Гојку Тешићу, читамо четири песме (*Мађије*, *Мађијама има лека*, *Мађије се свете* и *Сан*) блиске том ритуално-обредном звуку и одјеку. Средишна шестосложна строфа песме *Сан* је ефектна и по мелодији и по смислу:

Речи се згромиле
Клетве се спалиле
Мађије сломиле
Слутње искалиле.

Оно још даље, прастаро и прадревно нам је значајно, и оно је стално присутно око или изнад нас и оно се стално креће и стално враћа и недвосмислено говори о свом *circulus vitiosus* који је истовремено и наш потенцијални буквар и спознаја човекове минорности или литоте, али и песниково детињство, као што је то у песми *Остави* из књиге *Европска ноћ* у којој песник управо најављује њихов звучан долазак:

Долазе, долазе тамним клепетом
Извори прадревни вечне сањарије,
Свет нам је, свет нам је старе играрије
Занесен вековним глухим трепетом.

Из исте књиге песма *Ликовање тајно* нам доноси неочекивану Винаверову емоцију и суд о важности древног. Наиме, усамљен песник у вечитом сукобу са устаљеним канонима, „злим волшебницима” и просторијама које нису проветрене, па и „са бескрајним хармонијама које траже прастари склоп”, са „језама које се затежу у чвор” и са „слашћу калупа”, принуђен је на исповедни исказ који је и биолошка истина и привидни заклон и претња беспомоћног и „недоступ”:

Све ми можете отети,
Све преобразити,
Пречезнути чежњу,
Слутњу преслутити,
Смисао пресмислити,
Ал неодступно и неисказано,
Док буде ичега, икога и игде:
Нешто ће древно у нама
Да ликује тајно.

На крају овог текста, потребно је напоменути да песник Станислав Винавер, иако је нагињао естетизму, својим музичким симболизмом, није могао у религијско и духовно, као Лаза Костић, на кога се очито наставља. Винавер се, пак, определио за фолклорну баштину и њене језичке формуле, али и за хумор и иронију као саставне елементе песничког обрасца, што иде у прилог закључку да је Винавер неопходна карика односно етапа или лук¹⁰² између Кодера и Лазе Костића пре њега и Момчила Настасијевића, Десимира Благојевића, Васка Попе, Бранка Миљковића и Алека Вукадиновића после њега.

102 Љубомир Симовић, *О једној грани српског симболизма*, у књизи, Љубомир Симовић, *Дела, Књига четврта, Дупло дно*, СКЗ : БИГЗ : Просвета – Београд, Дечје новине, Горњи Милановац, 1991, стр. 207.

НАСТАСИЈЕВИЋ ИЗ „НЕИЗРЕЧЈА У РЕЧ”

Нерођених зора
запоју ми петли;
са дна искон-мора
потонула, чујем, брује звона
Мисао, Момчило Настасијевић

Препорођеним словом летописаца и земљоделаца обделовао је уклете парлоге на које се одавно нико није усудио да ступи. Срицао је своју тек створену животодавну азбуку и именовано судње плодове који су му се под руком рађали.

Васко Попа

Књижевник Момчило Настасијевић (1894-1938) је потпуно самосвојна и усамљена личност у српској књижевности између два рата, који је истовремено био присутан и активан у селективним београдским књижевним круговима и достојанствено се одупирао тадашњим модерним правцима чији су претходници били Црњански, Растко Петровић, иако их је, нарочито поменуте књижевнике, необично поштовао. Разјашњење таквог могућег Настасијевићевог статуса јесте у факту да се његов песнички, прозни и драмски опус може објединити у јединствен књижевни језик и језикотворачки домет, често недоступан и критичарима и читаоцима. Када се узме у обзир и Настасијевићев есејистички рад, који, претходећи његовом песништву, упорно објашњава његов целокупан књижевни рад, дајући предност значају песничког израза, долазимо до закључка да је сам Момчило Настасијевић са својим књижевним делом, иако без директних песничких следбеника, заправо особен и

103 Васко Попа, *Момчило Настасијевић*, предговор, у књизи, Момчило Настасијевић, *Седам лирских кругова*, Просвета, Београд, 1968, стр. 6.

необично вредан књижевни правац у међуратној српској књижевности. Стога чуди зашто су право читање и последични вредносни судови о Настасијевићевој поезији изостали и каснили, упркос томе што су његови есеји били уводници у читање и вредновање његових, ионако малобројних стихова. Наиме, Настасијевић је за живота био омиљен у ужем песничком кругу (сродном, а не елитистичком), а ван њега недовољно познат и проучаван, попут правог „пустињака у граду”, како је то приметио Велибор Глигорић.

Нарочито изненађује зашто је херметичан, редукован, али згуснут и мисаоно дубок стих, везан за дух и тло родног поднебља, тек накнадно препознат као модеран и вредан песнички исказ, који је иако само-никао и усамљен, ипак био и потребан и неопходан српској књижевности. У објашњењу како казивање из позиције древности, уопште, може прерасти у модеран и оригиналан стих, Звонимир Костић¹⁰⁴ је констатовао да препознатљиви лексички архаизми, затим заједнички или блиски садржаји из колективног памћења, као и несвесно успостављене слике из дубине тог истог националног психолошког бића, које савремени тумачи најчешће означавају појмом архетипова, присутни су код наших бројних песника. Али, да би се архаизми трансформисали у модеран дискурс потребно је древним садржајима уградити властитост (искуство, таленат, емоције, асоцијације, игривост речи) у виду кохезионих састојака. Затим, битна је и машта као потпуно самостална душевна способност грађења нових целина из представа и промисли, пре свега, комбиновањем поменутих елемената репродуктивне свести. На тај начин, како заговара Башлар, архетипови представљају првобитну психичку стварност, чија је древност непобитна и у које нас уводи песничка илуминација. Песничке слике, дакле, нису ништа друго до слике песничког бића, које потичу из ониричких дубина и давнина, повезу-

104 Звонимир Костић, *(Архаично, модерно, поетско)*, у књизи, Звонимир Костић, *Архаично и модерно*, Просвета, Београд, 1983, стр. 12.

јући и сабирајући и лична и племенска искуства и духовност, у међувремену наталожена. Доживљај песничких слика је песнички доживљај света и самога себе¹⁰⁵.

Настасијевићева употреба нашег фолклора, препознатљиве „матерње мелодије”¹⁰⁶, заједничких древних архетипских тотема, чини својеврсно оваплоћење симболистичких идеја на пољу колективне духовне баштине у којој песник трага за тајном искона, као и за тајном сопства. Стога је оправдана тврдња Николе Кољевића да је Настасијевићева поетика израсла из темеља европског симболизма¹⁰⁷. Али, битно је напоменути и установити диференцу да Настасијевић не користи и не преузима готове језичке и песничке обрасце, већ их сам проналази, песнички прочишћава и међусобно контактира, да би се што дубље спустио до корена из којег су поникли и ти обрасци, а и писац и читаоци односно њихови преци.

Важно је истаћи да Момчило Настасијевић у потрази за речима које ћемо сви препознати и присвојити, морао је да раскопава громаде прохујалог времена и факата, и да у том талогу и праху пронађе човеков отисак и да га из заборава и рукаваца врати самоме човеку. Можемо се сложити са закључком Мухарема Первића¹⁰⁸ да прошлост за Настасијевића није само оно што је било, већ и оно што јесте и оно што ће тек бити. То је поетско време, у којем, по би-

105 Звонимир Костић, Исто, стр. 15.

106 Момчило Настасијевић, *За матерњу мелодију*, у књизи, *Сабрана дела Момчила Настасијевића: Есеји, белешке, мисли, Књига четврта*, Дечје новине – Горњи Милановац, Српска књижевна задруга – Београд, 1991, стр. 38.

107 Никола Кољевић, *Похвала песни туге*, у књизи, Никола Кољевић, *Класици српског песништва*, Просвета, Београд, 1987, стр. 211.

108 Мухарем Первић, *Поетика и поезија Момчила Настасијевића*, у књизи, Момчило Настасијевић, *Изабрана дела, Књига друга*, Напријед – Загреб, Просвета – Београд, Свјетлост – Сарајево, 1966, стр. 300.

блијском савету, корен живота настоји уочити оно шта ће бити или што је могло бити. То поетско време овог метафизичког песника јесте вечност.

Настасијевићева реч

Песник Настасијевић, хотећи да његова поезија чува, одржава и преноси са покољења на покољење есенцију једног поднебља и да продре у корен духа поднебља, морао је да прихвати древни језик – и то онај изворни језик, неискварен разним песничким и филолошким рабљењем, као и духом времена и неприродних тековина цивилизације. У тој лексичкој формули преузетој или наслеђеној из старине и искона, налази се дух народног памћења и опстанка. У том потиснутом и недовољно искоришћеном, заједничком нам, вокабулару Настасијевић је пронашао неопходне и семантички битне гласовне састојке, који су донели и свежину и дубину језику.

Избор речи. О томе да је песник упорно настојао да у језику разгрне његове поуздане и непознате одјеке и одблеске, прикривене талозима ефемерног и да је у том трагању за вредностима тежио да допре до исконског и прастарог звука, говори односно пита се и сам Настасијевић: „Јесте, све се разгранало из једног. Али на извесној тачки разгранатости зашто тежити здружењу са суседном граном кад подмлађујући сокови из заједничког корена бију кроз њих смером све веће одвојености? А ради првобитно целог је ли могуће до у корен се повратити?”¹⁰⁹

Језик наших древних предака, тврди Ђорђе Трифуновић¹¹⁰, живи у реченици, у облицима речи, у

109 Момчило Настасијевић, *Белешка за апсолутну поезију*, у књизи, *Сабрана дела Момчила Настасијевића: Есеји, белешке, мисли, Књига четврта*, Дечје новине – Горњи Милановац, Српска књижевна задруга – Београд, 1991, стр. 34.

речнику песника Момчила Настасијевића. Језик тај не губи траг никада, ни у ткању приповетке, ни у току драме, ни у ваплоћењу песме. Тражио је праве речи исконске и још увек живу материју праречи. Тражио је неувеле речи на дну искон-мора и ослушкивао им неугасло било.

Иако је егзистирала промисао о избору или корену Настасијевићевог језика, на архаизме преузете из средњовековне књижевности (дробна кап, женик, рушна сељанка, смерни раб, бољезан, исполин, пагуба, грење, несатрулима влат, мана, патвора, Агнец, штити, печалити, помјанути, простити, схорити – З. Костић) и на речи из народног говора и народне књижевности, тзв. фолклорне архаизме (тмоло, тмолина, заного, руј, утол, пребол, умин, кротина, задојење, прогледање, штурина, злед, лапити – З. Костић), Трифуновић је аргументовао поделу Настасијевићевог вокабулара у неколико група. Прву групу чине речи из прасловенског племенског памћења (благ, болан, грести, двери, дева, дробан, жал, исполни, минути, мрети, пагуба, патвора, појати). Друга група потиче из постојбине песникових предака и охридских словенских списанија из периода Кирила и Методија (пагуба, мрети, пут). Затим, Настасијевић акрибично препознаје речи из наших старих текстова (вал, клонути, ликовати, осој, покој, пречисти, присој, прозир, раб, руј, саздати, сета, случити се, снити, твар, тма, трепет, трикрат, целов, чајати, штити). Временски нама најближа четврта група састоји се од речи из наше народне поезије (гуја, миље, оро, печити, присојкиња, родина, схорити). Као потврда је песма *Румена кап* од свега једанаест, тачније девет стихова (један се дистих понавља), у којој нотирамо неке од помињаних термина: миље, присојкиња, прозир, као и почетак песме *Молитва* у којем су – смагнем, пој, раб и бољезан:

Смагнем ли ово дубином у вечерњу,
или је тихи пој,
ил' дубина се отвори где болело?
Тихо по муци бродим смерни раб.

Пакао мени, оче,
бољезан, драчу на пут.

Али, Настасијевић је био свестан да није довољно само пронаћи и преузети реч, већ је спонтано упознавајући немушти говор природе осећао да је језик оно што, пре свега, треба створити. И то створити архаичан и древан језик од мање познатих и безмало заборављених речи, али и од преображених и наново изграђених. Песник је претпоставио да ти облици естетских својстава морају испунити и услове, као што су склоност ка речима које се ретко говоре и да су несумњиве потенције и свежине.

Иако је Миодраг Павловић¹¹¹ уочио да Настасијевићев речник фолклорно егзотичан или средњовековно архаизован ствара тешкоће у читању, јер наилазимо на речи које су потпуно ван оптицаја савременог књижевног језика, па и ван живог дијалекатског говора, ипак је дао предност ре-употреби појединих речи које су остале необјашњене, неафирмисане, а способне су да постану песничка реч и у заумној поезији каква је поезија Момчила Настасијевића. Врло је инспиративна беседа Васка Попе¹¹² о Настасијевићевом језику: „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 места”.

111 Миодраг Павловић, *Момчило Настасијевић*, у књизи, *Изабрана дела Миодрага Павловића: Есеји о српским песницима*, књига трећа, „Вук Караџић”, Београд, 1981, стр. 543.

112 Васко Попа, Исто, стр. 6.

Преображај и страдање речи. Упијајући речи из „искон-мора” да би их вратио њима самима, и њиховом звуку и смислу, песник Настасијевић, попут дозивача¹¹³, испољавајући стрпљивост у трагању до заробљених и заборавом прекривених живих формула изворног језика што испод бројних љуштурса и омотача слободно и прволико певају, и са семантиком коју нисмо ни препознали ни упознали до тада, није се зауставио на пуком цитирању праречи већ је наставио своје језичке огледе са читавим текстом песме, што се уочава из брижљиво сачуваних варијаната Настасијевићевих песама. Тако да песма *Фрула*, поред коначне, има још четрнаест сачуваних верзија, *Зора* тринаест, *Вечерња* чак двадесет две, *Сутон* тринаест, *Гости* четрнаест, *Туга* једанаест, *Јутро* петнаест, *Осама на тргу* десет, а *Грозд* и *Позној* по девет.

Из поступка грађења песме кроз време евидентно је песниково настојање да се лиши свега сувишнога. Нестајале су тако бројне поштапалице, везници, прилози, предлози, а касније и глаголи, именице и придеви, заправо, и субјекти и објекти и предикати. Зато је Радомир Константиновић исхитрено закључио да су углавном ишчилели глаголи односно, како је он то назвао „страдање глагола”¹¹⁴ и објаснио његове врсте кроз потпуно искључивање глагола, преко одлагања и измештања глагола, па до обезличења глагола (мислећи на преименовање глагола у именице и придеве). Критика (Милосављевић, Симовић) никако се није могла сагласити са Константиновићевим судом, поготово са првим делом, јер се Настасијевић лишавао свих речи сажимајући их, док су друга два Настасијевићева процеса – одлагање и преобличавање речи били примењивани не само на гла-

113 Станислав Винавер, *Момчило Настасијевић*, у књизи, *Момчило Настасијевић, Изабрана дела, Књига друга*, Напријед – Загреб, Просвета – Београд, Свјетлост – Сарајево, 1966, стр. 234.

114 Радомир Константиновић, *Момчило Настасијевић*, у књизи, *Радомир Константиновић, Биће и језик, књига шест*, Просвета : Рад – Београд, Матица српска – Нови Сад, 1983, стр. 56.

голе, него и на имена, атрибуте и друге одреднице. Као парадигматичан пример за "страдање глагола" навео је Константиновић девети круг из поеме *Речи у камену* и то њен почетни дистих чија коначна варијанта гласи:

Корак их
повазда у лов

а његова прва верзија има две могућности:

У који лов вазда корачају ноге

и:

У који лов парови ногу вазда корачају?
У који лов машина ил' коњска копита
вазда превлаче сањива (изваљена) тела?.

У другој верзији то гласи: „У лов и бој корачају”, а у трећој: „У лов повазда корачају и бој”.

И у песми *Труба* дистиху:

То иза гора и вода
лелек је рушне сељанке

претходне следеће варијанте: „Чујем: преко стотину брда лелече рушна сељанка” и „Чујем преко стотину брда лелече жена” у првој верзији, а у другој: „Причујем, преко стотину брда кукају” и „Причујем, преко стотину брда запева сељанка”. У трећој верзији: „Преко стотину брда у одјек / лелече негде сељанка”, у четвртој „Причујем: иза гора и вода у одјек / лелече рушна сељанка” и „И чујем: иза гора и вода у одјек / лелече рушна сељанка”, да би у петој и шестој верзији (колико их укупно има) задобила дефинитивни сачувани облик.

Сличан је пример почетне строфе песме *Сутон*:

Крила ли то?
Ненадно махну на таму.

Или црвено јато потону за брег?

Њени сачувани варијетети у првој верзији су веродостојни показатељи за "страдање речи", јер прва могућност:

Једна црна птица прелете шумно
у предвечерје преко нашег неба
и хладни ветар са крила њених
замрзе нам душе

се сажима у другу:

Црна је птица прелетела шумно
У предвечерје над нама
И ветар са крила њених
Следи нам душе.

Друга верзија гласи: „Дан среће спушта уморна крила / На врхове гора, / Док небом црвена јата голубова / Разлећу се ћутке / И вече пада на земљу и душу”, а трећа: „Посустали дан обори крила, / И немирно заиграше сене, / И пурпуром прелише се пути, – / Журно птице прнуше црвене / Опустелим небом што се жути. / Задња реч ти замире са усана врели / И вече немиром твоју душу прели.” Четврта и пета, као и девета верзија су: „Сустали дан обори крила, / сањиве пренуше сене, / те потамнеше пути, / и дигоше се горе црвене / у небо што се жути, – / Вече нам на душу паде” уз напомену да у четвртој верзији између четвртог и петог стиха је уметнут следећи стих: „и црне птице прнуше мукло”. У шестој, седмој и осмој верзији једини стих који се не мења јесте: „у небо што се жути”. Од десете па до тринаесте верзије поприма коначни облик једино што се различито стихови преламају.

Из ових примера је очито да је Настасијевић ослобађао песму свега што је било сувишно и оптерећујуће за недовољно експлоатисане речи у које је утискивао склоност да међусобно комуницирају, без посебности да ли је реч о глаголима или именицама,

придевима, предлозима, прилозима, везницима. И глаголи су, дакле, доживели судбину осталих речи, тачније оних речи које нису поседовале моћ посредовања а што је песник свакако желео да избегне и да моћ посредовања удели одабраним речима и празном простору између њих.

Посебно ефектно преобликовање очекиваног глагола („занемим”) у придев („нем”) је у завршном стиху почетне терцине шесте по реду *Глухоте*:

Лепота јер
заслепи ме,
и нем.

дајући читавој строфи извесну напетост и драматичност, а изразу оштрину и одсечност без права на приговор и коментар, а истовремено наликујући неочекиваном грому добија право на даљи одјек и звучни и значењски, чију неизвесност појачавају околне речи и белина између њих.

Редукција. У свим цитираним стиховима Момчила Настасијевића очигледна је, дакле, редукција као врло осетљив песнички поступак, којим се долази до семантичке напетости и до песме која показује извесну огољеност замисли. Структура Настасијевићевог стиха и реченице се заснива на драматичности, која детерминише и облик и смисао. Додатну неразумљивост, херметичност, загонетност, повећавају парадокси, инверзије, скраћења, промене интонације. Али, иако песникова слобода досеже и до збуњујућег и неочекиваног резултата, ниједног трена, Настасијевићеви стихови у круговима нису произвољни, неодговорни и препуштени игри.

Наиме, Настасијевић на посебан начин гради песничку слику, као и песму уопште. Стихови су разуђени, изненада прекинути, закинути за једну или више речи, тако да су потези у њима недовршени, нагло скраћени, а слика или песма дате су у назнакама, у једној секунди, у обрису слике или су представљене само кроз њену једну од суштинских тачака, како је

осетила Светлана Велмар-Јанковић. На први поглед, због ефеката редукције песничке слике и технике скраћивања, песник не стиже да региструје кључне елементе слике. Међутим, „неизречје” из једног стиха преобликује се у неком од следећих стихова или строфа. Штавише, до краја песме најчешће постају згуснуте и компактне¹¹⁵. Због чега је Љубомир Симовић овакав песнички поступак ословио песничким изумом.

Циклуси *Глухоте* и *Речи у камену* су прави примери Настасијевићевих најхерметичнијих песама, са дискретним колажним наговештајима, које имају заједнички чинилац. Десета по реду (завршна) *Глухота* је необично издужена, и састављена од стихова са две-три речи нижући кратке слике и замисли у шест дистиха и терцина, које се зачудно ломе и прекидају, не успевајући да побегну од доживљаја уопштености. Али, када накнадно издвојимо круцијалне репрезенте сваке од шест строфа, и то редом: бол, рана жива, пакао, грех, крај и благослов, или њихову симетричну поларизацију (унутар дво и тростиха), која је иначе карактеристика Настасијевићевог песништва на свим нивоима и у свим облицима: пакао-рај, грех-свет, мука-крај, благослов-клет, сасвим другачије, промишљеније апсолвирамо следеће песничке слике: „бол, и зацрнело”, „рана ли, дубоко да је жива”, „из пакла овог / за зраку некуд раја” и „за благослов тај / на веки, на веки клет”.

Четврти круг песме *Речи из осаме* која врви од парадоксалних слика Настасијевић, уместо већ наговештеног завршетка строфе, неочекивано и зачудно, на први поглед сувишно, наставља је трећим стихом:

Реч своју нем
камену завештавам,

115 Љубомир Симовић, *Лирски кругови Момчила Настасијевића*, у књизи, Љубомир Симовић, *Дупло дно, Есеји о песницима*, СКЗ : БИГЗ : Просвета – Београд, Дечје новине – Горњи Милановац, 1991, стр. 258.

и звери.

Да би у петом кругу наставио претходна два стиха, опет у надреалној слици и својеврсној игри речима:

Бездетан,
на истину грем.

Синови прате ме
и кћери

а уметнути одјек из речи „звери” доводи у контекст са овим стиховима из петог круга, али и са стихом из четвртог круга: „а живот отвара тек двери”.

Подтекст. Настасијевићеви дистиси: „И кренем, и родна коб / све дубље ме корени” и „јер смаку / до у корен смем” потврђују песникову потрагу за архаизмима, као и присуство древног и трајног будући да допиру из временске даљине, из дубине народног говора, из замишљених колектива, који су и створили и проносили и стварају и проносе звук и дух језика одакле су проистекле. Заправо, Настасијевићев лексички избор омогућио је оваплоћење и прагласова и правремена, и лоцирао их у песников тренутак и живот. На тај начин, време Настасијевићевог песништва поприма обележје вечног, али се и та древност увек доживљава као референца, као упоредник, као корелатив. Тако да постоје и две односно више временских одредница које се аналогijом и семантиком одржавају у јединству. А како Настасијевићева реч одражава време његовог песништва, исти принцип је примењив и за његов вокабулар. Колико год песник, и на плану ритмомелодијског и на плану значењског, усаглашава и зближава језик његовог доба са језиком његових предака, ипак се у Настасијевићевом песништву уочавају, као и у драми и у прози, неколико лексичких наслага. Тако да сви Настасијевићеви ар-

хаизми, фразеологизми, прагласови уопште, чине за-себан подскуп – нешто попут језика у језику¹¹⁶.

Праречи за којима Настасијевић упорно трага би-вају у његовом песништву стално присутне као сво-јеврсни подтекст, о чему упориште налазимо и у Настасијевићевом есејистичком раду: „Пре саме ства-ри није излишно подвући једну мисао, која својом истинитошћу досеже до чињенице, те је добро и здраво увек се њом поткрепити¹¹⁷”. Изрази из вре-менске дубине су подвучени испод читавог Настаси-јевићевог песништва и стално међусобно комуницирају и ниједног се тренутка не могу прене-брећи. Бесцен из ископаних ризница језика постаје ехо који се емитује изворно, али и наставља одјек преко преосталог песничког језика са којим је све време у суживоту. И читалац сваког трена осећа дух и смисао прадревности и користи га као контролника у разјашњавању херметичних и загонетних стихова. Поједине речи довољно је само поменути или пак на-слутити, па да оне широм отворе своје значењска врата и корелирају са властитим, са емотивним и са искуственим.

Обим језичког подтекста бива све шири и све дубљи, јер песник не обнавља само оно што је било, него развија и оно што се као могуће дослућује¹¹⁸. Настасијевић је заправо стално на том путу у језичку и временску дубину или старину, како би рекао Веселин Чајкановић. На том путу уназад, равном поврат-ку у себе и заједничке претке.

Настасијевићева синтакса

Иако је, обнављајући времепловски ток наше тра-диције и трагајући за прајезиком народних умотво-рина, Настасијевић доказао да је прошлост континуитет у коме је сваки стваралачки подухват

116 Новица Петковић, *Настасијевићева песма у настајању*, БИГЗ, Београд, 1995, стр. 199.

117 Момчило Настасијевић, Исто, стр. 38.

118 Новица Петковић, Исто, стр. 47-48.

одувек могућ, дубоко је био уверен да за квалитет његовог песништва није битна само лексика, већ и градња песме и посебно распоред речи и пауза у стиховима. Настасијевићева синтакса је омогућила да се значења и звучања речи прочисте, сажму на есенцијално и узајамно усагласе. И збиља, песник је успео да дозове у своју песму тако сугестивне слике и звукове, у којима трепери не наш средњи век и лирска народна песма, већ њене пречишћене мелодије¹¹⁹, чији је извор још дубљи. А и наш је извор, тамо и то морамо знати и бити свесни његовог значаја („Иза сна сну дубље / буде пробуђење” и „И дубље ли нас нема, / дубље се отвори спасење”). Настасијевић такав став потврђује у свом есеју : „у току пуне истине узводно и низводно свеједно је: што даље материјом од извора то ближе духом извору”.

Синтаксички обрти. Успео је Настасијевић својим вишегодишњим акрибичним преправкама песама (захваљујући Новици Петковићу и ретроспективно можемо да читамо њихове бројне верзије), да речи доведе у необичне и никад раније успостављене контексте, преузимајући на своју лексику терет и дух свих претходних векова у којима су те речи обитавале.

Наиме, обичан смислен или сликовит тренутак доводи до неочекиваног и врло тешког и дубоког облика једноставним новим распоредом речи, за који не можемо рећи да је ту само из ритмичких разлога. Кад се у стих унесу реч или реченица, они се уводе у унапред припремљени ритмички низ. Њене паузе, њен темпо и цела њена интонација не постоје више сами по себи, него у узајамном међуодносу са свим елементима и садржајима песме. Ни ред речи у реченици, ни рашчлањеност, ништа ту више није природно, него је све мање или више конструисано по новој мери стиха¹²⁰. Иако су у већ цитираним стиховима били очити ти синтаксички обрти, као и већ коментарисано неочекивано преобликовање глагола

119 Звонимир Костић, Исто, стр. 98.

120 Новица Петковић, Исто, стр. 149.

у именице и придеве, и обрнуто, у Настасијевићевом песништву је велики број примера, као што је у почетној песми циклуса *Речи у камену*:

И буде,
на води чуду,
гојазна глад,
бескрајем небо,
небо зар?
тешко приклопи сварење.

И јесте,
тма котлова у котлу.
Бога ли ради пристави враг,
врага ли Бог?

као и у песми *Траг*:

И трагом куда сагорели
све болнија су обнажења

Када већ призивам песника Настасијевића као сведока, није сувишно фрагментарно цитирати Настасијевићев есеј *Белешке за апсолутну поезију*: „Нови талас Поезије сваки пут друкше поремети свакодневно, ситну реч помери, или јој значење извитопери, и довољно буде... Из овешталих саобраћајних израза чудом се извије неслућена мелодија. Тиме нам се отвара поглед уназад... кроз речи проструји тајанствена сила, и као опиљци у магнетном пољу, ускладе се смером ње. А што се музика, нашав себи шире и чистије могућности остварења, издвојила из Поезије речју, то не значи да ова и даље не носи у себи основно, али скривеније флуидно бивање музике¹²¹.”

Сегментовани говорни низови. Новица Петковић је, ретроспективно, кроз верзије Настасијевићевих песама, уочио да у његовој поезији ипак постоји нешто што је стално присутно, а то је сегментовани говорни низ. Једина променљивост је њихов међусо-

121 Момчило Настасијевић, Исто, стр. 35-36.

бни однос између сегмената или чланака од разуђене или згуснуте везе сегмената унутар заједничке реченице, па до односа између потпуно осамостаљених делова засебних реченица¹²².

Но, управо ови сегменти су саставни елементи Настасијевићевог стиха. Потврде за то су у преради самих песама. Иако чланке не мења, јер они наликују стожерима или сохама око којих се песма гради, песник им ритмомелодијску моћ достиже размештањем по стиховима или мењајући њихов међусобни однос. Доказе за овакав суд није тешко наћи у Настасијевићевом песништву. На пример, у песми *Божјак* почетну строфу чине углавном независне и самосталне реченице:

Пребол је.
Кужи ова ноћ.
Земља ми тело.
Ходи он.
Залапи гроза
на стопе Богу где остаде.

Док у песми *Госпи* сегментни низови су блиски:

Све самљи.
Сном походиш ме туђа.
Грешнији кад самотан те зовем.
Туђа су деца из тебе заплакала.

а прву строфу песме *Сестри у покоју* чине три емоционално слична низа у свега два стиха:

Субота, мори ме туга,
служи, мамо.

Као и у песми *Позној*:

Чајала, ведре ти пут,
прозрем, болело¹²³.

122 Новица Петковић, Исто, 167.

123 Именица или глагол?

Прости за бол.

И у *Епитафу*:

Злодух злу, доброту верни роб;
рођају жртва, жетви клас;
печали, – себи, гроб и спас.

Наведени Настасијевићеви стихови аргументују да је „игра” речима (читај – асоцијативним и емоционалним низовима) „сасвим друго: коренита, магична, тамна”, и обезбеђује музици да бије и из праизвора, и из песниковог тела. „Тек тада видети истоветно буде што и чути” напомиње сам Настасијевић¹²⁴.

Као илустрација али и као сопот оваквих промишљања о Настасијевићевим говорним сегментима јесте песников рад на песмама односно неке од његових верзија ових цитираних песама. На пример, почетак песме *Божјак*, и то њена четврта верзија гласи:

Пребол је. Кужи ова ноћ.
Земља ми тело. Ходи он.
Залапи гроза на стопе Богу где остаде.

Затим, први стих прве верзије песме *Сестри у покоју* је сажео два стиха из коначног облика:

Субота, мори ме туга, прислужи, мамо.

И песма *Позној* и то њена седма од девет верзија овако почиње:

Чајала, ведра ти пут: прозрем да болело.
Прости за бол.

Настасијевићеве говорљиве белине. Настасијевић је, учили су бројни критичари, био доследан у хтењу да поетску материју прикаже као језичку материју, и

124 Момчило Настасијевић, Исто, стр. 33.

да би то постигао, послужио се елиптичношћу. Песник је редуковао свој језик, насилно га прекидао, одлагао, измештао, а све време је своје стихове лишавао сувишног, почев од везника, одредница, заменица, па до глагола, именица и придева. И преобличавао их у намери да задржи нужну и неопходну лексику, и то већином речи које поседују моћ да успоставе контакт и конверзацију са другим речима, чак иако оне припадају „неизречју” из прошлости. Такав лапидаран стих условио је изглед песме са редукованим стиховима од две-три речи обгрљене белином стране на којој настаје. Али, важно је, овог трена, напоменути да, белине које опкољавају усамљене и огољене речи нису беживотне, него су то прострaнства у којима се речи одбијају и привлаче истовремено¹²⁵, али и обзнањују и преносе њихове поруке белој околини као суживотном простору. Тако да су то Настасијевићеве говорљиве белине, које пажљиво ослушкују и ишчекују језик способан да препозна и артикулише своју родну материју, звук и смисао.

Стога, Настасијевићеве, обично, мале строфе, како их је Миодраг Павловић ословљавао, елиптичних стихова садрже, по правилу, све битне отиске и тренутке песничког искуства или песничке поруке, а у белинама опстају (пра)речи и стихови, (пра)звуци и одједи, који су у стању да објашњавају, допуњују, претпостављају, уочавају, али и опомињу.

Ипак, можда је значајно рећи, да иако је Настасијевић један од гласова којим је наше тло проговорило и иако је поседовао необичну и неутолјиву страст за језиком на коме је писао, он није био песник националних преокупација или националне политике¹²⁶. Штавише, Настасијевићеву „матерњу мелодију” сачињавале су вредности изнад националних и дубље од националних.

125 Новица Петковић, *Поетска мисао Момчила Настасијевића*, у књизи, Новица Петковић, *Артикулација песме*, Свјетлост, Сарајево, 1968, стр. 131.

126 Миодраг Павловић, *Исто*, стр. 560.

Настасијевићева матерња мелодија

Поменута ефектна и језгровита Настасијевићева синтагма је освојила књижевне кругове, али је, нажалост, од стране његових савремених и потоњих критичара често погрешно тумачена, јер се потпуно неоправдано давала предност именици уместо атрибуту (какав је и пропис), коју по правилу детерминише, омеђује и објашњава други пол синтагме. Поготово што је у овом примеру доминација атрибута учинила да се и именица одавно већ прилагодила придеву и изгубила оне квалитете опште категорије, које, иначе, поседује. Али, да не полемишем са судовима критичара који су у Настасијевићевом песништву мука и ритма чули и осетили и оно што не постоји, већ да дозволим самом Настасијевићу да то објасни. У есеју *За матерњу мелодију* он промишља: „Мелодијске је природе сваки живи израз духа” а „Речи само оивиче у свести тај већ пренети трептај од духа духу”. Затим, дефиницијом: „Што се поезијом назива, тачно је средина између говора и музичке мелодије” Настасијевић нас подсећа да је Орфеј био Певач а не песник. А закључак: „Мелодијом дух крчи себи победе у свету” нам се чини већ доживљеним, јер нам се безброј пута догодило да при читању „истинске лирике, опазимо неосетно нам пође глас у мелодију”. Још један пример у прилог овој тврдњи јесте и Настасијевићево непосредно поистовећивање мелодијског са духовним, религијским, језичким, исконским. Омиљени Настасијевићев егземплар „матерње мелодије” јесте израз „мајка те немала” уз додатно звучно појашњење („Почетни удар у кварту подудар се са снажним нагласком на *ма*; дизање у секунду: веза ненаглашеног *те* са првим високо наглашеним слогом у *немала*.”)

Из овога се уочава који је задатак себи поставио песник Настасијевић („И за кап само, / и за кап, / не-

изречје ово у реч”) и који су параметри помоћу којих можемо проценити је ли га испунио. И у који је песнички поступак Настасијевић веровао („Тон убеђује, њиме отворе неотворима врата”).

Настасијевић је био убеђен да се сваки уметник, особито песник који би да буде певач, мора кретати искључиво на тлу „матерње мелодије”, јер једино тако поетски говор може доживети судбину дубоког и снажног. Управо „матерња мелодија” оличава најдубље традиције народног духа¹²⁷ и одувек је бивала угрожена (и ниње и присно) од стране туђих и нама непријемчивих музика и гласова, што је очигледно из песниковог страха од губљења колективне самосвојности у глобалним размерама, које су одувек претиле. Данас су нарочито гласне и претеће.

Одговору на питање зашто је тако Настасијевић мислио и веровао најближи је Новица Петковић који је песников појам *распеван* протумачио као везу успостављену мелодијском споном са сопственим суштом, како данас знају рећи Настасијевићеви следбеници, јер мелодија једног уметника је израз дубоког односа човека са суштаством у себи, а мелодија једног народа је жива линија која спаја његов почетак с крајем, његову прошлост у садашњости пројцира у будућност¹²⁸. У наставку текста следи Настасијевићева и Петковићева опомена налик на клетву деспота Стефана Лазаревића, коју је Настасијевић језички осавременио, јер онај ко је заборавио родну мелодију, прекинуо је предачку нит и бит у себи, и изопштен је и остављен сам себи, искорењен и рас-трзан, раскућен и од самога себе отуђен.

Свакако да је Настасијевић узимао реч као чаролију звука и ритма, али и као благодат смисла и духа, и тако испитивао могућности каква се дејства у њиховим спојевима и раскидима могу од њих добити и навестити, што заговара да је језичка (не)позната

127 Звонимир Костић, Исто, стр. 99.

128 Новица Петковић, *Поетска мисао Момчила Настасијевића*, у књизи, Новица Петковић, *Артикулација песме*, Свјетлост, Сарајево, 1968, стр. 113.

милозвучност заправо и музичка и гласовна и осмишљена и заједничка метафора духовног процеса стапања делова у целину, а „матерња мелодија” је онај најприроднији вид тог духовног процеса који је органски већ уграђен у језик и који је његова конститутивна снага¹²⁹. Зато се Настасијевић бавио разграђивањем говорних синтаксичких образаца и низова и по законима ритма их демонтирао, преудешавао, одлагао, преобликовао. Али за Настасијевића мелодија је и семантичка, а не само синтаксичка категорија, због чега је одабирао оне речи које имају највише симболике у себи помоћу које се лако умрежавају са осталим речима унутар стиха углавном.

Премису да је песникова „матерња мелодија” као дозив и дух колективног памћења, да је тријас смисла, гласа и ритма, да је микстура освојеног искона, зова и успута, да је суштина и чаролија, заједничка нам, да је расковник за сва врата, па и она древна, изводим из Настасијевићеве дефиниције исте у већ помињаном истоименом есеју: „Матерњом мелодијом називам ону звучну линију која, долазећи из најдубљих слојева духа, везује појмове у тајанствену целину живог израза. Афективне је природе (и математичка апстракција изражена, па садржи свој степен распеваности). Коренита је и колективна, и дан-дањи у разгранатости језика у наречја, и све до појединачног израза, делује спајајући. И чим се из веће дубине продре глас, тим му је и шири обим одјека” и додаје: „Па опет још се није чула мелодија која би потицала из саме сржи духа, која би, тиме што је индивидуално најдубља, имала свој адекватан одјек кроз све народе и расе. Још музика није свеопшти језик осећања. И која је проглашена свеопштом, ипак је, као страни језик, треба унеколико учити слушањем. Мерило је за матерњу мелодију, погоди ли или не погоди од првог слушања¹³⁰”.

129 Никола Кољевић, Исто, стр. 207

130 Момчило Настасијевић, Исто, стр. 40

АКУСТИЧНЕ И ИГРИВЕ АСОЦИЈАЦИЈЕ ИЗ БЛАГОЈЕВИЋЕВЕ ЗАОСТАВШТИНЕ

Поводом РОДОСЛОВА Десимира Благојевића

Чини ми се да је Десимир Благојевић извио не само један унисони глас него и остварио снажну, сложену мелодију, вазда препознатљиву у српској поезији, која чека свога тумача.

Ми смо ту мелодију, међу нама, ослушкивали већ деценијама, осећали у њој помало магловиту али и вулканску снагу ритма и лексике, речитости и дискреције, али као да је већина, неким одбрамбеним инстинктом одмицала хладну, аналитичку руку од узавреле лаве језика, којом је готово у једноме даху била исказана читава поезија Десимира

Благојевића.

Стеван Раичковић

Судбина песника Десимира Благојевића (1905-1983) је заиста необична. И још увек је. Јер, иако је заступљен у бројним антологијама и зборницима српске поезије двадесетог века и иако је од стране песника-савременика (Винавер, Бранко Миљковић, Ристо Ратковић, Десанка Максимовић) поштован и посебно издвајан, чак су и апологетски писали о дометима његовог песништва¹³², затим,

131 Стеван Раичковић: *Десимир Благојевић*, у књизи, Стеван Раичковић, *Дневник о поезији*, Народна књига, Београд, 1990, стр. 120.

132 У анкети о најбољим међуратним песничким књигама Бранко Миљковић је извдојио *Лирику Итаке* Милоша Црњанског, *Откровење* Растка Петровића, *Јавну птицу* Милана Дединца, *Настасијевићевих Пет*

иако је награђиван (Ракићева и Змајева награда), ипак од стране књижевне критике није био нити често нити адекватно третиран. Напротив. Такав се Благојевићев положај, нажалост, одржава од седме деценије прошлог века до наших дана. Ни двадесет година после песникове смрти и силаска са власти режима који га је игнорисао, ништа се није изменило. Можда је и сам песник делимично допринео таквом статусу због своје добровољне изолације, узроковане и својим психичким хабитусом али и не-сигурношћу под теретом и игнорацијом књижевне критике¹³³. Зато смо пред својеврсним парадоксом. Песник Благојевић је за живота објавио осам песничких књига¹³⁴, а постхумно је објављена књига песама *Ишчекивање сјаја и добродошлица* (1984), коју је сам уобличио и припремио за штампу, а две деценије касније из мрака и тишине Благојевићеве заоставштине на светло дана се појавила књига *Родослови* са преко двадесет хиљада стихова на 650 страница, која садржи поред већ објављеног *Родослова* (*Вечерња песма о давној земљи мојој*) из 1961. године, још осам необјављених књига-поема *Родослова*¹³⁵ именованих: *Бетсаида* (*Пој родослов Агде и Анђела*), *Златоуста нејач* (*Кам родослов Дамјанове руке*), *На огњеној паши* (*Дажд родослов стада и пастира*), *Суманути путници и Јан Странопримац* (*Зар родослов чудног свата*), *Здела златна, здела и мирисна* (*Ков родослов Новака ковача*), *Видовити Сандаија* (*Сан родослов дашка сиромашка*), *Маркови коначи* (*Вез родослов тврдох шака*), *Шестоднев* (*Родословне на дар амајлије*) и писаних, по признању песника, у периоду од 1924. до 1961. године.

Још једна занимљивост налик парадоксу јесте и податак да су Десимира Благојевића, од његових првих песама, доводили у контакт са песником Момчилом Настасијевићем, са којим је Благојевић био истовремено толико близак а толико различит. Поредили су их не само зато што су обојица песници Шумадије и по месту рођења и по тематској преокупираности или што су обојица ступили на књижевну српску сцену двадесетих година прошлог века, већ

због тога што су и Благојевић и Настасијевић исказали исконску песничку могућност у виду поверења у матерњу мелодију народних умотворина, али и у безрезервно веровање у језик, односно обојица су стиховали не помоћу језика и језичких средстава него у језику самом¹³³. Али, упркос томе што су народна лексика, семантика, звук и мелодичност саставни елементи и Настасијевићеве и Благојевићеве поетике, између њих постоје битна разграничења. Док је код Настасијевића, језик редукован и контролисан, песма се одиграва у дубини тог језика а њен ритам је попут стављања једне камене плоче на другу, код Благојевића песма израста или извире из мелодијских и семантичких прелива неочекиваних сећања и осећања, почев од древних игара па до модерних језичких средстава, и преузевши од њих препознатљиви ритам, бива час замајак, час вулканска лава, а најчешће планинска река која се, на први поглед, отима од песника, и брзацима и вртлозима сама бира и дуби и вијуга своје корито.

Спев као асоцијативни низови

И у *Родословима* тек поменуте основне карактеристике Благојевићевог песништва не само да опстају, него се песник још више ослања на преузимање неког од познатих кодова звука, који у даљем току песме моделирају кроз још вигилнију разиграност, богатију распеваност и завидну разбокореност.

Како то Благојевић чини у *Родословима*?

Благојевић је деценијама градио свој особен песнички поступак, састављао свој широк и разгранат израз, који је пропућивала широка, богата и пуна реченица (и стих), аутономна са потпуном слободом кретања, често оптерећена набрајањима која су бива-

133 Иван В. Лалић, предговор, у књизи, Десимир Благојевић, *Недоходу у походе*, Српска књижевна задруга, Београд, 1970, стр. VII

ла њени рукавци. У *Родословима*, посебно у до сада необјављеним, Благојевић реализује своју давнашњу потребу за дужим разиграним песничким формама. У овом делу реченица је дуга, још дужа заправо, али преломљена, тако да је дужина римованих стихова обично четири или осам слогова. Стихови су издужени, попут природних феномена (нпр. грађевина, рушевина, биљка, стена, водопад) који одолевају времену и сили гравитације. Али у *Родословима*, у свакој од разгранатих и високих поема живи тематски стожер око кога се организује читаво песничко биће и из тог језгра, из те нежне структуре песме избија ватромет речи, које се у кружним замасима и ковитлацима распрскавају¹³⁴.

Како је песник успео да таква статички нестабилна архитектура одоли језичкој ерупцији и да се не уруши под силом и тежином лансираних речи?

Да је Благојевић остао доследан искључиво паратакси, да је наставио да реченицу формира набрајајући углавном именице и придеве (без глагола, са предлозима или уводним речима као поштапалицама, као што је то чинио у првом објављеном *Родослову*) песма би се врло брзо урушила сама од себе. Песник је, поред већ поменутог скраћивања стиха којим је добио на динамици исказа, уносио и глаголе и фактички држао причу под контролом. Песма *Ваистину мртвеник* из родослова *Здела златна, здела и мирисна* сведочи како Благојевић глаголском паратаксом и репитицијом у необично скученом и редукованом изразу постиже семантичку лакоћу:

Ишли.

Ишли.

Ишли.

На гробље наишли.

Ишли.

Ишли.

134 Слободан Ракитић, *Орфичко завештање Десимира Благојевића*, предговор, у књизи, Десимир Благојевић, *Родослови*, Народна библиотека „Вук Караџић”, Крагујевац, 2004, стр. 630.

Ишли.
Гробље заобишли,
ал' гробови њима пришли...

Ишли.
Ишли.
Ишли.
И у гробље сишли.

Парадигматичних примера у Благојевићевом пеништву у којима се достиже вертикала историјска и временска, што су критичари песнику неоправдано замерали, заиста је безброј, попут овог из *Бетсаиде* који изражава песникову скепсу и разумевање симбола вечите Медејине кривице:

Зар је крива
 чаробница,
чаробница,
луда птица,
 страсна сеја,
што дарива
тројесузна скарабеја –
тмину ноћи и дан трица,
копље Сунца – пламен јутро?
... Зар је крива
што дарива
и ноћ језе, да од трица,
оца сунца и звон јутро,
и плашт модрих птица?
... Ти још сузе ниси утро –
капљу, капљу с мрког лица...
Зар је крива
што дарива
чаробница,
 мила сеја,
и три плачна скарабеја?...

Ово је заиста био песнички напор, нарочито инсистирање на рими на сваком четвртном или осмом самогласнику, јер су дуже песничке форме изискива-

ле песникову усредсређеност на ритам, мелодију и риму, под условом да оне не расточе ток песме, да се река не преобрази у понорницу, што се, морам признати, дешавало, и не тако ретко.

Потребу за лапидарним исказом, брзом и текућом песмом, али утишаном, песник је наслућивао и у ранијим књигама, али је легитимисана тек у књизи, постхумно објављеној, *Ишчекивање сјаја и добродошлица*, што претпоставља суд да је Благојевић у миру и осамљености пронашао оригиналан али и захтеван песнички поступак. Што се тиче набрајалица и ређалица, углавном полисиндетских, њих је Благојевић, после *Родослова* из 1961, све више разуђивао (није их се лишио), укидао им доминантан статус и, што је значајније, све више их је скраћивао, чиме није оптерећивао песму, чак и ако ретко користи глаголе, већ остаје апсолутно веран именичној и придевској паратакси. Као на пример у родослову-поеми *Маркови конаци*, тачније у песми *Била једном*:

Била једном...

Студен-вода и шеница,
спомен-вода Студеница,
ђердан-камен Студеница,
оку твоме сјај зеница,
у мраморју плетеница,
– твом соколу, и твом сину
суђеница,
– суђеница
Студеница,
ваистину...

Била једном ...

Лазарица,
удовица,
и старица
и царица
(догорева воштаница),

– овчарица
Лазарица:
било стадо, била огњаница...

Била једном...

... Слатка љубост Љубостиња,
повест себра, повест милостиња,
у повести од милиња,
бритка зора од сребра и иња

Штавише, песма је бивала спремна за вишеслојност и вишевременост, као и за премошћавање извесне удаљености. Некадашња стихијска провала Благојевићеве речитости у овој позицији не затрпава као песак лавинама надахнуће и поруку песме, већ ова бујност сугерише обиље мотива и визија¹³⁵, који се могу мултиплицирати у читаоцима.

Оваквим поступком у којем доминира игра речима кроз бројна понављања и у алитерично-асонантном суженом простору стиха песник је успевао да на кључним местима контролише и очува ту крхку, издужену и растреситу архитектуру и статику стиха, као и семантичку и ритмичку кохезиону структуру читавог епа или поема појединачно. Тако у седмом родослову *Видовитом Сандаији* поема необичног и изломљеног имена од четири стиха „Сишла с ума / трмка с друма / од зулума / недоума” започиње очигледним и горким алузијама, болно нас опомињући на актуелност и вечност српских живих рана:

Била некад још старија, –
Себарија,
Овчарија,
Сточарија...
... Да је Душан
био слушан,

135 Радомир Константиновић, *Биће и језик, Књига 1*, Просвета – РАД: Београд, Матица српска: Нови Сад, 1983, стр. 193. и 216.

Душанија
– пространија,
вера Србља оданија,
– од лудости арамија,
и похлепе арачлија,
не би било ни зданија,
вадиножа из канија,
и свих зала и манија,
– бес би свладо аганлија,
и злотвора свих званија...
О, била би устанија
Овчарија,
Себарија!
... Да је Душан
био здушан
од Душана Душанија
не би била ко авлија
већ у гроцу певанија
а Србија
и грбија
и шалија,
разданија...

Ни авлија
османлија!
Ни јалија
парајлија!

На овај начин, иако слободна река стихова, али, понављам, утишана, омогућава да реши и превазиђе дилему из ранијих Благојевићевих књига, како су то критичари наглашавали, а то је – како звучно усаглашен низ преточити у ниску асоцијативно повезану заједничким именитељима а да не изгуби ритамски код и како да песма не пропева хорски већ полифонично, водећи, пре свега, рачуна о семантичком сагласју његових разбарушених стихова односно таласа. Наиме, Благојевићева лирика, иако ослобођена свих лимита и канона, никада се, ни у тој просторној тескоби и водопаду речи, није лишавала сложености и дубоког поетског смисла. Насупрот,

ова необузданост и језичка ослобођеност, преображена у чаролију игре речима препознатљивог ритма и мелодије омогућавала је аутору значајну редукцију нејасности и конфузије. Али, сачувати ову лежерну матицу стихова, којој свакако прети артизам за који су Благојевића још на самом почетку претерано оптуживали (нарочито Раде Драинац), захтевао је извесну упорност а не само версификацију, тако да неретко се могу евидентирати неселективни термини, неадекватне реченице, непримереност израза, нарушавајући и губећи асоцијативност као карактеристику песме.

Но, и оваквом песничком обрасцу издуженог, змијолико изувујаног, згуснутог, кратког четворосложног стиха са посебним тонским обележјем и обавезном лакоћом римовања, који се нипошто не смеју изневерити, чак и под условом да нема непосредно помињаних мањкавости, дешава се да се прекине асоцијативни нит песме под налетом дужине и „звучне монотоније”, из чега, како је Ракитић упозоравао, следи и утапање или растварање оригиналног песничког бића у околни реални свет, чија је последица расплинута песма, као збир лабавих, неповезаних фрагмената, симбола и слика у једном бескрајном низу који нема ни почетак ни крај¹³⁶. Ипак, песник Благојевић је био свестан опасности коју доноси овакав песнички поступак, тако да је у архитектуру песме уграђивао елементе из различитих времена, различитих стилова, различитих семантика, различитих емотивних и мотивских набоја. Његове песме бивају повремено поприште дијалога лирског и епског, реалног и надреалног, хуморног и трагичног, древног и савременог, паганског и новозаветног, туђег и нашег, прошлог и будућег, сачуваног и заборављеног. Наиме, асоцијативност и интертекстуалност Благојевићевих стихова (читај низова речи) у *Родословима* се одржава углавном присуством или уласком у стих неочекиваних личности из других времена и цивилизација. У *Родословима*, епу у спомен Вожду, Шумадији и српској националној револуцији

136 Слободан Ракитић, Исто, стр. 619.

оживели су, додуше као епизодне улоге, али и као својеврсни контролори и извори асоцијација, и личности из старословенског паганства, јунаци грчке и римске митологије, старо и новозаветни пророци и апостоли, средњовековни краљеви, писци, као и митови, легенде, артхетипске слике, ратови, предрасуде, сујеверје, богатство фолклора, предвиђања, бајања, гатања, што доприноси слојевитости *Родослова* и Благојевићевог песништва уопште. Знао је Благојевић да није довољно да његовим епом замирише, запева и заигра Шумадија, већ је увођењем Прометеја, Орфеја, Медеје, светог Петра, брда Армагедона, Ромеа и Ђулијете, цара Душана, Срђе Злопоглеђе, Марка Краљевића, Вука и Лазара, Вожда, Достојевског, доказао како се паралелно певајући о личностима и догађајима из различитих, па и најудаљенијих времена, историја, митологија и религија, заправо пева о нашој националној историји и митологији, али и обрнуто. Песник тврди да нема личности из било којег народа и религије да није истовремено и припадник наших координата, као и да било која наша личност, предање, рат, усуд или обична људска слабост или врлина нису заправо већ негде живели и утицали на ток времена.

Успео је Благојевић да умрежи асоцијативност догађаја и личности, који се понављају и понављаће се у његовом завичају, кроз различита времена, а она допиру од песниковог, па преко Карађорђевог и Душановог, до словенског, па чак и новозаветног, старозаветног и античког. У прилог томе је и Благојевићева аналогија између Вождове борбе за слободу и библијског брда Армагедона, на коме се пророкује коначан обрачун добра и зла:

од искона, од искона,
твоје су душе вечерња звона,
– зле духе гоне с Армагедона.

Упечатљиво је, иако изненађујуће, и учешће Достојевског у *Марковим конацима*, тачније у песми *Седмдесет и седмом колону*, јер након рефрена „из

дубине, из давнине” и увода познатог бројним епоха-
ма и географским координатама:

Кад смо своји
већ смо знали:
самом себи правду кроји
док се хвали
да не жали
што су пали

неочекивано, а оправдано, ако је асоцијација ме-
рило, проговори појава из књижевне баштине у виду
вечите дилеме и (не)прекора коју очекујемо да, умес-
то неког од нас, разреши онај који ју је у књижевност
и увео и учинио примећеном:

– Зашто живи човек тај?
– Зашто живе ови људи?
Ко је позван да им суди)
– У тој вреви, у тој трески
што још ћути Достојевски?

Хотимична нејасност

Иако су Благојевићеве поеме-епови у *Родословима*
ипак спонтано изграђиване, нису увек разигравале
песму у речима, већ је песник речима тражио песму,
тако да се није могао одупрети надирању речи и сли-
ка, творећи богату и бујну структуру песме раније
знатно згуснутију. И када је утишавао песму и по-
већавао надзор над током песме тешко је било
задржати континуитет семантичке транспарентнос-
ти. Томе је нарочито погодовала и дужина поједи-
начних песама-поема у *Родословима*, која износи
просечно преко три стотине већином римованих
стихова од четири или осам слогова. Истовремено то
је и оправдање.

Међутим, Благојевић је свестан постојеће опасности да се језик потпуно отме контроли и да, како је Иван В. Лалић приметио, вербално изобиље латентно угрози и/или онемогући прецизност комуникације¹³⁷. Али, није се одрицао виталне снаге свог језичког тока, мада повремено неочекиваног и плаховитог. Као да Благојевићева песма расте од речи до речи, од слике до слике, од таласа до таласа, који се међусобно дозивају и у одјецима траже. Отуда, песник упорно негује дискретан дијалог између фрагмената песме, иако не реализује увек близак контакт и не осмисли празнину између њих, због чега гласно запрети нејасност.

Упркос бојазни од конфузности, песничково непоколебљиво веровање у моћ вербалне струје и песничкова спремност да судбину песме повери бесконачним и потпуно ослобођеним покретима језика, потичу, пре свега, из ауторовог убеђења и намере да песму не гради искључиво речитошћу, већ првенство даје емоцијама које речи могу да евоцирају. Зато песник и инсистира на веродостојности пренетих осећаја и осећања, док га недовољна јасност саопштавања не забрињава, јер Благојевићева поезија не пева живот споља, већ дочарава импулсе изнутра и „из дубине”. Још је Бранко Миљковић осетио да је Благојевићева поезија дошла до своје слободне путање, неподстакнута ничим споља, пошто је она („чиста поезија”) сама себи и узрок и циљ¹³⁸.

Потенцијалну и, свакако, присутну нејасност у Благојевићевом песништву критичари су звали „немар лиризма”, док је Десанка Максимовић оно „мутно” у Благојевићевом стиху схватала као „хотимичну нејасност”, што можемо безрезервно апсолвирати тек за песме и поеме из Благојевићеве заоставштине. Благојевић је градећи разгранату и крхку структуру поеме као кохезионо средство користио искуство и емотивни свет читалаца. Наиме,

137 Иван В. Лалић, Исто, стр. 13.

138 Бранко Миљковић: *О поезији Десимира Благојевића*, у књизи, Бранко Миљковић, *Сабрана дела*, Књига четврта, Градина, Ниш, 1972, стр. 61-62.

песник је у тој слободи покрета језика из њега самога, којој прети загрљај нејасности, успевао да пронађе поруку компатибилну са матицом песме и коју може емитовати на различитим таласним дужинама одређеним циљним групама. И да та порука, на први поглед недовољно очигледна, доживи разнолике и живахне интерпретације, зависно од емоција и знања (што да не), које доминирају у читаоцу тог тренутка. Стога, у Благојевићевој изувиданој, али и семантички поливалентној песми чија је врховна воља апсолутна слобода језика, никада неће сви читаоци и критичари препознати или осетити исто место пулсирања, већ ће то бити неколико кључних емитера, тако да је врло незахвално цитирати стихове, јер ће увек бити реакција да ни аутор овог текста није селективан попут песника Благојевића.

Управо „хотимична нејасност” обезбедила је претпоставке за Благојевићев исказ у виду наговештаја и слутње. За разлику од Сенеке и Теофраста који су заговарали краће и сажетије беседе које ће више наговештавати него саопштатавати и које ће слушаоцима дозволити да накнадно пронађу песникову промисао; за разлику од Валерија који је препоручивао песнички поступак у којем недостају речи, песнички поступак Десимира Благојевића је другачији. Песник у обиљу речи и слика, некад у ковитлацу и вртлогу, некад у постољуном сплаварећем току, захваљујући присуству острваца нејасности претпоставља затомљено и прикривено наговештавање, које проистиче из контекста или одређених асоцијација дајући некој речи, цитату, реченици, стиху допунско и додатно значење, или пак, промени основни смисао. Зато Благојевићев језик врви од асоцијација, алузија, инсинуација, ироније, сугестије, бројних подтекстова из разноликих епоха и митологија, императивно настојећи да песничкој речи у другим асоцијативним и акустичким низовима подари мисаону, осећајну и тоналну сложеност и пуноћу, иако је такав песнички образац наликовао конфузним и недовољно јасним решењима, као привидима који то нису. Због тога је, претпостављам, песник

Љубомир Симовић закључио да је Благојевић управо најсугестивнији онда када се чини најнејаснијим, а то је квалитет који су бројни критичари безразложно прогласили недостатком. То давање приоритета звуку и његовим обртима односно „звучном обиљу”, како је то Ракитић дефинисао, а не значењу, јесте „немар лиризма” који се претапа у препознатљивост и разумљивост песниковог почетног надахнућа и разлога постојања песме. Мора се рећи да у том дијалогу и јединству бића језика и бића поезије, у том привидном сукобу света значења и ритамске експресивности, не може се пренебрећи импресија коју читалац или критичар осећа и спознаје, а то је да у Благојевићевим спевовима често звук прекрива унутрашњи смисао, а за узврат, значење се прелива и остварује у наносима звука.

Акустичке асоцијације

Важно је истаћи још један Благојевићев заштитни и одбрамбени механизам, уочен и у његовим ранијим књигама, а то су стилске фигуре понављања, које су присутне упркос томе што је звук Благојевићеве песме често знатно нижи, што је ток језика ипак под контролом, што стихија и бујица уступају предност плими. Али, стилске фигуре репитиције доминирају читавим спевом и то са правом, јер плима речитости лимитира или спречава дестилацију битног од небитног, а понављање слова, речи или читавог стиха често је делотворно. Стога у Благојевићевим стиховима врцају алитерација, асонанца, полисиндет, анафора, етимолошке фигуре, полиптотон, рефрен, анадиплоза, еквивока, антимераболо итд. Што се тиче алитерације и асонанције (повнављање сугласника, самогласника или сугласничке скупине) оне су доминантне, јер кратки и римовани стихови су принуђени на алитеричност и асонантност. Један од примера, по Радомиру Константиновићу, акустичке асоцијације

репитиција и игре сугласницима *p* и *z*, као и самогласником *a*, јесте у завршном родослову *Шестоднев*:

Рз се дрзну:
– нек се мрзну
још у крзну!...

Рза,
 брза,
 па све трза;
брза,
 крза,
 па све трза;
– и од врза,
и од трза
– мрз;
– и од крза
и од брза
– рз...

И анафора и паралелизам су учестали, нпр. у виду питања у почетној поеми родослова *На огњеној паши*:

Зар тако, брате невиде?
Зар тако, сине нестиде?
Зар тако, сестро премрла?
Зар тако, мајко немрла?

Постоје стихови и строфе који су истовремено пример и алитерације, и асонанције, и анафоре, и полиптотона, и етимолошких фигура и рефрена као у *Марковим конацима*:

Ноћ...
проћи ће.
Ноћ...
ноћи ће...
Ноћ...
Ноћ ноћи ће...
Ноћ...
Проћи ће...

или у *Бетсаиди* у којој је микстура стилских фигура репитиције насилна, заглушујућа, исхитрена и префорсирана:

Кад ће, кад ће?...
Тад ће, тад ће?...
„Страх ће”...
(и на ходочашће...)
– крепи храшће...
Кад ће, кад ће?...
Тад ће, тад ће?...
„Пашће...”
– стрепи храшће...
Пашће,
прах ће,
дах ће,
мах ће,
страх ће,
пашће...

Сличан јој је и, углавном, четворосложни сегмент из спева *На огњеној паши*, али бржи и игривији и семантички доступнији читаоцу:

Зидах кућу
у Црнућу,
– црну кућу
у Црнућу...
Жељу-кућу,
па све врућу,
па све љућу...
Они мени у Црнућу:
„Погинућу!
погинућу!”
... у Чезнућу,
ја све врућу,
и на врућу
– љућу,
ма на прућу
дизо кућу!...

Они мени у Црнућу:
„У Црнућу
у црну ћу
кућу!...”

у чијем средишту је трагичност („Шкрипну рогаљ:
/ Црни сељо, / оста богаљ!... он сад мили, / а у кући /
мрак се пружу, / ко пас цвили...”).

Интересантна је у *Родословима* судбина рефрена, који на провансалском означавају поновљено уда-рање таласа. Благојевић је обично мелодију рефрена преузимао из ритамског кода народних песама и других умотворина, дајући речима и тону потпуну слободу и на тај начин мењао препознатљиву мелодију и саображавао је захтевима модерног песничког исказа, како је приметио Слободан Ракићић. Али, битна је и дужина рефрена. У *Родослову* (1961) рефрен је безмало читава строфа као метафора и парадигма читавог епа, који се учестало понавља и мења у свакој од поема и песама:

Очи ће, очи да сведоче
кад у три корака пређе земљин длан,
расклопи крила, ал', блажен од смрти, оче,
паде у тежак, неповратни сан,
столетно обасјан...

Касније је знатно редукован, најчешће у један стих или у две речи. Већ у *Бетсаиди* рефрени су: „мртви, а живи” и „крила, крила”. У *Здели златној, здели и мирисној* рефрен је „можда спава” у поеми посвећеној Дису, а у *Марковим конацима* је преузет из света бајки – „била једном”. Овај октроисани рефрен је много вигилнији, брже се враћа и таман када читалац мисли да је песник одустао од њега, он васкрсне и успостави контакт са већ прочитаним стиховима. Таквим пропевавањем бића песме кроз репитицију истог обрасца нуди час удаљавање од матице песме, час неизбежно враћање.

Често је Благојевићева понављања и разбрајалице пратио рефрен, као што је то у родослову *Златоуста нејач*, завидне еуфоничности коју управо рефрен стишава и, на тренутак, завршава („Живот наче / па заплаче... // Сису јаче / кад заплаче: / – оно плаче. // На кркаче / чим заплаче: / – оно плаче. // И погаче / чим заплаче: / – оно плаче. // Љуљни ђаче / чим заплаче: / – оно плаче. // И пуркаче / чим заплаче: – оно плаче. // Илињаче, / пожегаче, / кукуљаче, / кондураче, / качамаче, / и прегаче, / и каљаче, / – чим заплаче!...” // ... Опет плаче... // „Кикотаче / и смејаче / да предњаче, / а тегљаче / да га каче / – чим заплаче!” // ...Опет плаче / за – жараче...”).

Матерња мелодичност

И особена мелодичност као суштина и квалитет Благојевићевог песништва доживљава свој дискретни преображај у *Родословима* и усаглашава се са језиком поезије, добијајући временом другачија, али не битно различита, својства, што је очекивано, јер су различити токови и таласи Благојевићевог језика-реке емитовали друга односно нова значења, иако су сви ти токови и мелодије састојци једног истог песничког бића и говорног корпуса. О томе колико је могућих варијетета илустративно говори факат да Благојевић упорно трага и проналази за сваку песму нови звук, нови модел магијске игре језика. Тачније, песник је стварао песме које су саме одабирале и проналазиле нову мелодичност као девојке своју одору.

Одговор на питање на који се извор песник упутио није неочекиван ни у *Родословима*, јер је Благојевић опседнут и опчињен матерњом мелодијом српског народног језика, и здушно се предаје њеним брзацима, вировима и водопадима, али и њеним поборницама, као и мртвајама и рукавцима. За Благоје-

вићеву поезију језик и његов адекватан звук нису само средство, већ и суштина¹³⁹.

И Благојевићеви *Родослови* се окрећу најстаријим песничким сопотима. Опседају их бајање, гонетање, ређалице, басмање, урицање, гатање, врачање, чарање, скидање чини (нпр. рефрен „Теци, реко, теци, / скидај чини деци!“). Очито да се Благојевић осећа активним учесником неког од бројних обреда и ритуала којим наша традиција и детињство сваког од нас обилује. У тим тренуцима семантичка својства уступају место звучним и магичним моћима, које су у неком чудном садејству. Песник се тада не обраћа читаоцима на нивоу појмова, него на нивоу звукова¹⁴⁰.

Поседовање посебног сензибилитета за елементе фолклорног и за изворну народну мелодију омогућило је посебну матицу Благојевићевог певања усмерену у подручја где су и где извиру прареке народне традиције, али и координате свевремености, и у којима се уланчавају памћење и заборав, прошло и будуће, мит и историја, легенда и архетип. У дубинама језика песник препознаје исконску мелодију, фрагментарно затечену и још увек похрањену у мистичним и магијским обредима и ритуалима, у сујеверним поступцима, у немуштим гласовним склоповима, које још увек у мраку и илегално изговарају, тачније понављају и обнављају гатаре, врачаре и неписмене жене.

Зато не треба много тражити изворе од којих Благојевић преузима мелодију. Некада су то „црна предива“ тужбалице и јадиковке, кроз звонке стилске фигуре репитиције:

Куку, куку,
кукута!
Куку ја!

139 Слободан Ракитић, Исто, стр. 635.

140 Љубомир Симовић, *Црна предива Десимира Благојевића*, у књизи, Љубомир Симовић, *Дупло дно*, СКЗ : Просвета : БИГЗ Дечје новине, Горњи Млановац, 1991, Београд, стр. 198.

Куку стра’!
Куку пра’!
Куку ти!
Куку сни!
Кукута!
Куку с дна!
Доле свуку
Твоју руку...
Снове наше
миловаше...
Кукута!
куку ја!

Некада је то свечарски тон здравица, одомаћених у нас („Напиј, роде, / за војводе / и за селце! / Све у стрелце / земљоделце! / ... И за селце, / зорли делце, / и за перце, / у ниски бисерце! / / Напиј, роде, / за војводе, / за народе, / за слободе!”). Некада је то немужност бајалице и гаталице:

Измешајте карте. А мешајте и имена.

(Злу не било: боље да су безимена!)

Пресеците све на пола,
Све унакрст преко стола!
Пресеците,
испеците,

па реците:

„Далеко било од грака,

далеко од вукодлака!

Од цада, јаруга и сокака!

Далеко било од недохода,

далеко од пустих друмова!

Далеко било од непрохода,

далеко, далеко од злоумова...

Ал’ не именујте злоортаке,

ни снове, јаде, пакосњаке!

Некада је то отров клетве:

... Сакатило,

кракатило,

семенце се запатило,
семенце је окатило,
семенце се злопатило
и царство се заклатило,
– заклатило,
прекратило,
у суноврат старо отпратило,
старо стадо помнатило,
помнатило, помнатило,
где год се јатило,
а вратило
заклатило,
сакатило, сакатило,
где год се патило,
и опет се, опет навратило,
кракатило, кракатило!...

Некада је то пуцањ свадбарске народне песме или почетак било које друге народне песме („Јаој боре, мој девере, / јаој драги, мој невере, / јаој дане, мој пелене, / јаој брате, мој невене, / где сте били, / куда наумили? / Што сте снили / то у клетву потопили!” или „Стара кола, стари друм”). Некада је то богатство и хуморна игра народних пословица и гонеталица:

... Виси бака
из оцака,
а два крака,
кака-така,
у два цака,
са два дима
све до мрака
ветар цима...
 Виси бака
 до чирака.

Некада је то топлина невештог домаћичког рукописа на зиду сеоске куће изнад шпорета. Некада је то химничност евоцирања наше прошлости („Све то зари, / Светозари... / Све то светли, / трећи, трећи петли: / дан подари... / Светозари, Светозари – /

Светозарје: / Ој Србијо, теби то уздарје!”). Некада је то литургијска узвишеност.

Као да је Благојевић трагао за тим оригиналним умотворинама и да би допро до саме дубине речи и до праречи, и да би отргао од заборавља мелодичност саображену прастарим порукама и обрасцима које је користила до коначног циља.

Интересантно да песник, иако је изворни звук или глас усаглашавао са надахнућем из којег је песма потекла, ниједног тренутка није покушао да свој праизвор сакрије. Штавише, открива га читаоцу, као да тражи потврду и оправдање и одобравање за свој покушај. И разумевање за своје стваралачко искушење.

„ПРАЛИПОВ” ЈЕЗИК ВАСКА ПОПЕ

Улазимо у срж онога што је тајанствено у
духовноме животу народног уметника –
у саму радионицу где се изграђује из
колективних делиријума,
из религиозних визија...
из митолошког ритуала, из магије
Растко Петровић

Још у *Кори* (1953), првој песничкој књизи Васка Попе (1922-1991) критичари су уочили да се аутор све дубље усађује у језик, тражећи и налазећи везу са фолклором, не са ретким и необичним речима, већ са речима у којима пулсира било синтаксе и идиома¹⁴², што је условило аутентичну употребу изражајних средстава народних умотворина (питалица, загонетка, бајалица, клетава итд)¹⁴³, иако је било и оних критичара који су овај песнички поступак проглашавали за крађу и просту монтажу. У каснијим књигама коришћење тзв. жанровских цитата постаје једна од карактеристика поезике Васка Попе, а њен дијапазон се креће од свакодневних говорних клишеа, обрађених молитви и бајки, као и од бројних образаца усмене и писане епске и народне књижевности, па преко средњовековне баштине, од преживелих ритуала и обреда, до позајмица из паганске митологије, која је у песништву Васка Попе заслужила посебан и доминантан утицај. Заправо, Попа се вешто и упорно ко-

141 Растко Петровић, *Младићство народнога генија*, у књизи, *Дела Растка Петровића: есеји и чланци*, књига VI, Нолит, Београд, 1974, стр. 335.

142 Борислав Михајловић, *Једна паралела: Васко Попа – Миодраг Павловић*, НИН, година V, број 238, 24. јули 1955, стр. 9.

143 Зоран Мишић, *Поезија Васка Попе*, у књизи, *Кора Васка Попе, критика и полемике, 1951-1955*, (приредио Гојко Тешић), КОВ, Вршац, 1997, стр. 53.

ристио прожимањем и згушњавањем већих или мањих фрагмената различитог порекла, углавном краћих форми жанрова односно значајних сегмената нашег памћења, чији је једини критеријум семантички потенцијал преузетог цитата или асоцијације, ради даљег ланчаног структурисања читаве песме.

Обрасци из фолклора

Изговарамо у себи те древне, ко зна кад срочене песме, загонетке, пословице, враџбине, клетве и бајке, и оне искрсавају пред нама у новом, неслућеном сјају, у ненацетој свежини. Као да су данас настале.
Васко Попа

Када је реч о преображају усменог стваралаштва у подтекст песме модерног српског песништва, нужно је подсетити да свако од песника, од романтичара до песника модерног српског песништва, на свој начин развија и преобликује народни стих и стереотипе, настављајући тако ону најснажнију линију српског песништва коју су започели Сима Милутиновић Сарајлија и Лаза Костић¹⁴⁵. Иначе, епска песма као недефинисан жанр је посебно погодовала оваквом песничком поступку, чак се и сама нудила, јер у себи подразумева присуство и прожимање краћих жанрова (загонетки, пословица, клетава, епитафа), као и уланчавање лирских жанрова (тужбалица, молитви), који су густо умрежени у текст песме кроз говор јуна-

144 Васко Попа, *Од злата јабука*, предговор, у књизи, *Од злата јабука, руковети народних умотворина*, приредио Васко Попа, Просвета, Београд, 1966, стр. 8.

145 Миодраг Матицки, *Жанровски синкретизам епске народне песме као подтекст модерног српског песништва*, у књизи, Миодраг Матицки, *Језик српског песништва*, Прометеј, Нови Сад, 2003, стр. 282.

ка или кроз глас певача, значајно различитих од постојећих формула у свакодневној говорној употреби. Нису се, дакле, само песници романтизма, одбијајући класичне форме, окретали народним умотворинама, већ су и песници модерног српског песништва, попут Момчила Настасијевића, Растка Петровића и Десимира Благојевића, касније и Васко Попа, а данас и Вито Марковић, Алек Вукадиновић, Милосав Тешић, покушали да досегну „матерњу мелодију” или „праматерњи липов језик”, како су често говорили и певали Настасијевић и Попа.

Одговор на питање зашто се наши највећи песници враћају вечито живим изворима народне поезије и свим руковетима памћења очигледан је у Попином предговору његове антологије народних умотворина под називом *Од злата јабука*, у којем осећа да слушајући бескрајну песму народног песника чујемо скривену исконску жилу куцавицу која је у стању да носи слушаоце, па и песнике, од предања до предања, све до оног предања што чека наше песнике да га оваплоте и отргну од заборава, али истовремено не дозобољавајући да се загонетно не одгонетне до краја, због чега се та жила хранитељка не сме и не да прекинути¹⁴⁶. И задатак песника је да не прекину ту понорницу, јер где нам се она изгуби или пресахне, замукнуће нам звучне и значењске гране, потребне нам.

Однос Васка Попе према народној књижевности је посебан, јер он фаворизује значења речи. Проналази и издваја оне песничке и језичке облике, способне да се бесконачно разгранавују и емитују, па и уланчавају у нова чворишта која се опет разграђују бескрајно, а спојница односно трансфер неопходни за то су игривост и семантички садржај почетне речи или умотворине. Довољна је, дакле, само искра, да се запали читав круг или спирала песама, циклуса, па и књига. Али, и када је у питању усмена књижевност, Попа се не лишава да и унутар песама изазаваних фолклорним наслеђем не користи фрагменте из другог времена. Порекло учесника Попиних стихова ни-

146 Васко Попа, Исто, стр. 7.

је битно, јер су значење и звук речи предуслов за Попину елиптичну игру речима и значењима.

Омиљени Попини обрасци које је преузео из нашег фолклорног бесцена, познати и најстаријим културама, јесу загонетке, гонеталице, одгонетке и питалице као посебна врста мисаоно-говорне игре, изражене у виду метафоричног или непосредног, често збуњујућег питања које изискује одговор, углавном само један. Али Попин вид загонетања је необичан. Текст песме је загонетка, али је наслов песме истовремено и тражени одговор. Тако у *Кори* у циклусу *Списак одгонетке* су *Патка*, *Коњ*, *Магарац*, *Свиња*, *Кокоска*, *Маслачак*, *Кестен*, *Пузавица*, *Маховина*, *Кактус*, *Кромпир*, *Столица*, *Тањир*, *Хартије* и *Белутак*. Као ненаметљива и сликовита илустрација јесте прва строфа песме *Патка* која гласи: „Гега се прашином / У којој се не смеју рибе / У боковима својим носи / Немир вода”, затим прва три стиха песме *Тањир*: „Зев слободних уста / Над видиком глади / Под слепом мрљом ситости”, али и читава песма *Столица*:

Умор лутајућих брегова
Дао је облик свој
телу њеном сањивом

Вечно је на ногама

Како би се радо
Сјурила низ степенице
Или заиграла
На месечини темена
Или просто села
Села на туђе обрине умора
Да се одмори

У Попином песништву ни питалице нису искључиво сажета анегдотична прича са поентом, без сувишних описа и коментара, и сведена на запитаност, са или без одговора. Последња три стиха песме *Косово Поље* сведоче о сериозној дилеми и терету ко-

ји и дан данас доноси и сама помисао на то зачудно питање: „Поље као ниједно / Над њим небо / Под њим небо”. И песма *Сан белутка* у књизи *Непочин-поље* доноси запитаност на теразијама дилеме и искључивости између два могућа пола: „На земљу се није вратио / На небо се није попео” ... „Јесу ли га висине појеле / Је ли се у птицу претворио” ... „Остао је тврдоглав у себи / Ни на небу ни на земљи”.

Необично вешта и ефектна игра речима Васка Попе се огледа и у комбинацији загонетки и питалица када се анегдотски призвук преображава у надреалан и црнохуморан тон. На пример, у књизи *Споредно небо* песма *Забораван број* недри нелогичност и фантазмагоричност али и непосредну везаност за тренутни друштвени статус појединца („Почео је да рачуна са собом // Делио се множио / Одузимао се сабирао / И увек остајао сам” ... „Почели су да се јуре по мраку / Да се деле кад се множе / Да се одузимају кад се сабирају”), док *Прича о једној причи* је сва у таквој загонетно-питаљичкој атмосфери:

Била једном једна прича

Завршавала се
Пре свога почетка
И почињала
После свог завршетка

Јунаци су њени у њу улазили
После своје смрти
И пре ње излазили
Пре свог рођења

Јунаци су њени говорили
О некој земљи о неком небу
Говорили су свашта

Једино нису говорили
Оно што ни сами нису знали
Да су само јунаци из приче

Из једне приче која се завршава
Пре свога почетка
И која почиње
После свог завршетка

Први стих цитиране песме евидентан је доказ о бајколиком почетку, што је случај у читавом циклусу *Зев над зевовима*. Бајковна подлога у виду елемената чудесног јесте и у циклусу *Липа насред срца* у истој књизи. Попа ове преузете обрасце и састојке из фолклора није крио, није их маскирао, већ их је понудио читаоцима у препознатљивом облику. Поред бајколиких и басмоликих фолклорних формула позајмљивао је Попа и сачуване обредне и ритуалне механизме протекције као што су бајања, гатања и чарања, од једноставних и октроисаних, иако верно репродукованих у градацији рефрена („Бежи чудо ... Бежи чудо од чуда”) па до оних дуже форме и дубљег памћења („Бићу глогов колац у теби / Једино што у теби могу бити / У теби квариигро у теби безвезнице // Не повратила се”). И бројни примери анадиплозе су представљени у бајаличкој интонацији којом се остварује завидна модернистичка фолклоризација¹⁴⁷ прожимањем и згушњавањем жанрова у почетним строфама поменутог циклуса *Липа насред срца*. На пример, у песми *Змај у утроби* („Змај огњени у утроби / У змају црвена пећина / У пећини бело јагње / У јагњету старо небо”), у песми *Риба у души* („Сребрна риба у души / У риби мало сламе / На слами шарена крпа / На крпи три звезде девице”), у песми *Голуб у глави* („Провидан голуб у глави / У голубу глинен ковчег / У ковчегу мртво море / У мору блажен месец”) или у насловној песми *Липа насред срца* („Липа цветна насред срца / Под липом катао закопан / У котлу дванаест облака / У облацима младо сунце”), након којих се симболи и времена која презентују даље уланчавају у необично живахну и игриву пе-

147 Миодраг Матицки, *Три фолклоризације у српском песништву*, у књизи, Миодраг Матицки, *Језик српског песништва*, Прометеј, Нови Сад, 2003, стр. 337.

сничку архитектуру, не кријући ниједног тренутка своја изворишта и полазишта. Врло ретко је песник Попа користио алитеричне и асонантне форме неримованих бројаница и разбрајалица (на пример, „У три котла намћор воде / У три пећи знамен ватре / У три јаме без имена и без млека”) које, иако нелогичне и нејасне, нису лишене изворне поетске уобразиље и семантичких наноса. Звук је у Попином песништву предност препустио значењу.

Сфери магијског и мистичног припадају и архаичне народне говорне творевине као што су клетве, претње, заклетве и тужбалице. И њих Васко Попа преузима, не као целину песму, већ као један од честих и битних састојака песме. Уводна песма-клетва (неочекивана и наивна претња) циклуса *Врати ми моје крпице* из књиге *Непочин-поље* гласи:

Падни ми само на памет
Мисли моје образ да ти изгребу

Изиђи само преда ме
Очи да ми залају на тебе

Само отвори уста
Ђутање моје да ти вилице разбије

Сети ме само на себе
Сећање моје да ти земљу под стопалима раскопа
Дотле је међу нама дошло

Десета по реду песма, тачније клетва истог циклуса почиње сликом, натопљеном емоцијама и сећањима на доба мрака, незнања и неслободе, презетом из народне књижевности („Црн ти језик црно подне црна нада / Све ти црно...”) и завршава се клетвом („Нем ти ветар нема вода немо цвеће / Све ти немо...”). Између њих у лику понављања и играња речима следе клетве-бајалице: „Мој ти курјак под грло // Олуја ти постеља / Страва моја узглавље / Широко ти непочин-поље // Пламени ти залогаји а воштани зуби”).

Кад су претње у питању песник Попа је прихватио и анафору као стилску игру понављања, тако да све реченице (иако нису интерпункцијски обележене) почињу репитицијом исте речи („Напоље”, „Немој”, „Нећу”, „Доста”).

Од црквено-службених канона до ововременог говора

Поред употребе побројаних фолклорних формула из памћења народног певача и моћи народног исцелитеља и заштитника песник Васко Попа, зарад задатог семантичког померања својих песама, упорно их прожима цитатима из других времена и жанрова, од сачуваних паганских мотива, подлеглих синкретизму и њихових сујевernih и ритуалних образаца општења, преображених у црквено-службене канонизоване форме (молитве, похвале, акатисте), па до говорног клишеа из нашег времена. Попину књигу *Рез* су већ означили књигом навода из савременог говора, који се могу чути и видети свуда, у аутобусу, на пијаци, у кафани, у породичном амбијенту, у новинама, у вестима, у дечјим свађама, на путовањима по свету, у филмовима, у читуљама. Али, Попа је, не само у *Резу*, овакав говорни образац нештедимице утискивао и у своје остале књиге, и то између средњовековних догађаја и снова, између збивања из ближе прошлости (на пример, рат), али између прасловенских предрасуда и веровања. Књигу *Кућа на сред друма* окончава опроштајним текстовима са надгробних плоча („Мистријо заиграј тамо / Где је наше срце стало” у песми *Запис о мистрији*; „Реците земљокрадицама / Да под овом нашом звездом / Воћке смрти више не саде / Јер ће их појести воће” у песми *Запис о вешалима на Теразијама 1941.*) Примери тих исечака из наше стварности су заиста бројни и повремено наликују на савремене пословице. Ево неколико таквих: „неслана шала”, „говорити у ветар”,

„дошле му главе кажу”, „узети некоме меру”, „полити хладном водом”, „плаше ме да ми недостаје / једна даска у глави”, „зарасти у коров”, „окачити мачки о реп”, „гледа своја посла”, „теби дођу лутке”, „остао је тврдоглав у себи”. Овакве синтагме и клишеи нису независни у песми, нису насилно утиснути, већ су конституитивни састојак, често једна од неколико спојница која се даље разгранави и осмишљава, на први поглед, неспојиве лескичке и семантичке јединице. Зато једна од карактеристика свих ових Попиних позајмица јесте да поседују моћ односно отворену и слободну валенцу да се повезују, умрежавају, осмишљавају, да једноставно изграде и изнесу песму. Ту енергију Попине песме црпу из сликовитости текстова, преузетих и аранжираних до зачудности, у чијем одјеку и еху траје смисао песме. То Попино семантичко прожимање и померање односно превођење из једне равни у другу (и временску, и семантичку, и цивилизацијску и колективно/појединачну) чини песму сложено организовано, јер у њој несразмерно суделују и оно сада и оно прошло и оно будуће, и оно поменуто и оно непоменуто, и оно видљиво и оно невидљиво, а наслућено.

Попа је посегао и за, у средњовековној књижевности популарним текстовима, са изразито лирским обележјем, као што су похвале, молитве, молепствија, панагирици, у којима се појединац, верник или свештено лице у току литургије обраћа божанском бићу и светим лицима као објекту култа. Читалац би претпоставио да их је песник Васко Попа користио у циклусима *Ходочашћа* и *Савин извор* у књизи *Усправна земља*, али није. У поменутиим циклусима, нарочито у *Савином извору*, Попа користи бројне детаље из житија, затим легенде и приче из народних умотворина, обогаћених симболима из прастаре словенске паганске митологије, која је подлога у Попином песништву, али и његов садржај. Бројне слике из циклуса посвећеног значају светог Саве за српски народ, посредно намећу аналогију, па и истост или еквивалентност, српског светитеља и вучјег божан-

ства, али и поједини стихови то непосредно потврђују у песми *Свети Сава на своме извору*: „Види у непристрасној води ... Види своју вучју главу”.

Похвале и молитве Попа је учестало користио у књизи *Вучја со* што је очигледно из стихованог песничковог обраћања формама вучјег божанства и из самих наслова циклуса – *Поклоњење хромоме вуку* („И молим ти се стари мој хроми боже”, „Прими моје сиротињске дарове / Хроми вуче”, „Скрени поглед према мени”, „Дај да ти пољубим / Рањену божанску шапу”), *Похвала вучјем пастиру* (најчешћи стих јесте преузет из богослужбене поезије, иако прилагођен, – „Радуј се вучји пастиру”) и *Молитва вучјем пастиру* (свака се песма у овом циклусу окончава стихом – „Молимо ти се вучји пастиру”).

Митологија – подлога и садржај песништва

Видовитост и сила мађије нигде се тако не виде као на „змајевима”, који нису само легендарни јунаци но их народ и сад налази између себе, разазнаје и означава.

Растко Петровић

Не само најчешћи и временски најдубљи, већ и иновативни и посебно значајни су цитати и позајмице из митолошке сфере, што је претпостављало, и испуњено је од стране песника Попе, акрибично познавање, тумачење, као и чуствовање садржине. Песник Васко Попа је заиста спознао прасрпску религију од доба паганства, преко адаптације и саображења са околином коју су наши преци населили, па до синкретизма и њеног, из дубине памћења, одупирања христијанизацији, а данас и заборава, иако то чини и подсвесно.

Наиме, док критичари илуминирају нпр. присуство вука у Попиној поезији као да говоре о времепло-

148 Растко Петровић, Исто, стр. 348.

ву вука у одори паганског митолошког појма. Стајне тачке Попиног и паганског вука су на истим координатама. Утемељени су у аналогним представама и предрасудама, као и у визијама и метафорама. Међутим, Попа сегменте и рудименте паганских претпоставки доводи у функцију међусобне игривости из које варниче нове семантичке спојнице до наших дана и до наших судбина и усуда, антиципираних и пророкованих пре свега изворним кодом из доба паганства још. Што је посебан значај поетике Васка Попе. Али, треба се вратити иницијалној спознаји Попине урођености у традицију, што је и тема овог текста, и нужно је утврдити, на самом почетку, да је скаска о Попином вуку исто што и скаска о паганском вуку и утицајима времена које је претрпео, као и српски тежак, по сугестији самог песника. Значи, искорак је управо у том контексту, метаморфози и асоцијацијама појединца и његовог митског колективног представника, као синкретичког процеса који и даље траје, али га ми, нажалост, игноришемо.

Вук. Свакако да је Васко Попа свестан да у народној религији Срба, као и код осталих Словена, најважније место међу свим животињским врстама припада вуку. Не само што је реч о тада најзаступљенијој животињи у нашој северној постојбини, него и због изражене опасности коју је вук представљао за наше претке. Вук је у очима српских сељака одувек био опасно, натприродно и демонско биће, које је изазивало страх. Ниједна од демонских животиња није заслуживала, у старом српском па и словенском паганizmu, тако велику и поштовану функцију као вук.

Наднравна моћ вука, истовремено је и одбијала и привлачила српског тежака. Пажљиво је избегавао сваки корак и поступак који су водили вуку у сусрет. Ни име му није смео изговорити, из страха да га не дозове. Отуда називи за вука: напоменик, ноћник, каменик, онај из горе. И бојазан од освете, чак и убијеног вука, односно његове душе, по запамћеним

предрасудама, захтевала је забрану убијања вукова, која се строго поштовала. Истовремено је српски сељак покушавао да упозна натприродну снагу вука, да је стави под своју контролу, али и да је употреби. На пример, именов Вук у породицама у којима је умирао пород, по распрострањеном веровању, призивала се моћ саме животиње. И заштита од урока, болести и вештица, коју је вук, претпостављали су, поседовао.

На самом почетку, вук је за све словенске народе био неприкосновен, забрањен и обележен. Табуиран, дакле. Временом постао је тотемска животиња. Испуњавао је све захтеве које је дефинисао Саломон Ренак у књизи: *Cultes, mythes et religions* печатањеној у Паризу. А то су: тотемске животиње се не убијају и не једу, а сахрањују се као и човек. Затим, фигуре и слике тотема штите племе. И Попину књигу *Вучја со* у Нолитовом издању *Дела Васка Поне* штити глава вука као знамење књиге, коју је према песниковој замисли нацртао Милан Блануша.

Обележавање празника појединих животињских врста, као и приношење жртве, макар и у виду хране и пића (нпр. у песми *Поклоњење хромом вуку*: „Прими моје сиротињске дарове / Хроми вуче”), полазне су тачке ка закључку да су те животиње, међу њима и вук, имале свој култ. На основу обреда, сачуваних и однегованих до данас, сведочи и Попа да вук и даље има свој тотемски углед, иако између њега и човека одувек владају тишина и ћутање (нпр. „Испиши ми канџом на челу / Небеске црте и везе / Да стасам у тумача твога ћутања” у истој песми).

Дакле, једна од значајних карактеристика паганства, извесна и песнику, јесте тотемизам, чије корене уочавамо у размишљању и убеђењу уплашених тадашњих примитивних народа и племена да могу водити порекло од неке животињске врсте. Да су сродници тих животиња. Да су, посредно, исто што и они и њихова моћ. Сваки је народ био везан или изједначаван са неком животињом, као са својим претходником. Али, и када су народи напуштали тотемизам, љубоморно су сачували своја наивна веровања. Тако

да је Константин Јиречек био у стању да са успехом, ретроактивно, сачини симболички каталог (*Staat und Gesellschaft im mittelalterlichen Serbien*)¹⁴⁹, у коме је, на основу унутрашњих и религијских веза између племена и животиња, тражио и проналазио за сваки народ (из нашег тадашњег окружења) његов анимални еквивалент¹⁵⁰. Тако се за Србина каже да је вук. Да је митски сродник и предак, односно митски представник српског народа и његов пастир. О томе илустративно и недвосмислено говоре и сами наслови циклуса из Попине књиге *Вучја со*, а они су: *Вучја земља*, *Молитва вучјем пастиру*, *Похвала вучјем пастиру*, као и *Поклоњење хромоме вуку* и *Трагови хромога вука*. За поуздане сведоке могу прозвати и Попине стихове из циклуса *Похвала вучјем пастиру* обгрљене рефреном преузетим из богослужбених записа:

Радуј се вучји пастиру

Летимо ти у сусрет
Да ти погледамо у очи
И своју искажемо радост

Радуј се вучји пастиру

И Васко Попа, као и његови читаоци, морали су прихватити замисао да су Срби одвајкада веровали да су исто што и вукови. Не само за живота. Него и после смрти. Чак су и духови имали вучји облик. Вуку је у то доба придавана и моћ сеновитих животиња (вук је фигурирао као инкарнација предака). Веровао је српски народ да између њега и вукова нема разлике. Да их спаја мистичко сродство, али и необичан узајамни однос који слуги и моћ соларног исходишта,

149 Веселин Чајкановић, *Неколике примедбе уз српски Бадњи дан и Божић*, у ГНЧ, 34, 1921, стр. 274.

150 По Јиричеку, за Грке се претпоставља да је њихов митски представник лисица. За Бугарина је то бик. За Турчина змија. За Немца орао, а за Татарина хрт, док је за српски народ то вук.

као што је у већ прозиваном Попином циклусу *Трагови хромога вука*:

Негде на средини
Између земље и неба
Остаје му огромно усијано срце

Светли нова црвена звезда
И чека своје житеље.

Српски тежаци не само у фигуративном говору (један другог су поздрављали вуком приликом сусрета у шуми), него и у веровањима и религијској пракси, идентификовали су се са вуком. Врчевић Вук је забележио индикативан поступак при рођењу детета, за које се очекивало да је изложено уроцима. А то је да бабица са кућног прага гласно објави: „Роди вучица вука, целоме свету на знање, а вучићу на здравље”¹⁵¹. А Натко Нодило наводи и успаванку („Нине, сине, вуче и бауче. Вучица те у гори родила. С вуковима, сине, отхранила”)¹⁵². У том контексту је и Попина песма *Вучје очи*, где су очигледни и цитатност и даља надтекстуална и недреална надградња и игра речима и смислом као самосвојан песнички поступак:

На знамењу ми име дали
Једног од браће
Које је дојила вучица

Старамајка ће ме целог живота
На свом ланеном влашком језику
Вучићем звати

Давала ми је кришом

151 Вук Вучевић, *Низ српских приповиједака Вука Врчевића већином о народном суђењу по Боки, Херцеговини и Црној Гори*, Панчево, 1881, стр. 73.

152 Натко Нодило: *Појезда, Пријезда и Зора*, у књизи, Натко Нодило, *Стара вјера Срба и Хрвата*, Сплит, Логос, 1981, стр. 198.

Сирово месо да једем
У вука да израстем предводника

Ја сам веровао
Да ће ми очи почети да светле
У мраку

Очи ми још не светле
Ваљда зато што онај прави мрак
Још није почео да пада

Посебну важност, коју је апсолвирао и песник Васко Попа, завређују лековита и одбрамбена моћ, придаване вуку. Стих : „Вуку вуче ране зализује” из песме *Вук Купиновић и Дели бег Гром* илуструје исцелитељско својство вука, као специјалног презерватора српског народа. Улогу апотројона проналазимо у уобичајеним описима наших епских јунака, који на глави носе вучју капу. Да она има заиста заштитни и магични циљ, потврђује и очигледна Попина сагласност и представа да се, по правилу, прави од три вука у песми *Поклоњење хромоме вуку*:

Дај да ти приђем
Хроми вуче

Дај да ти ишчупам
Три чудотворне длаке
Из твоје троугласте главе.

И Милош Обилић је уживао заштиту вука. На руци је имао младеж, из којег је израстао бич од вучје длаке.

Није била непозната Попи ни чињеница да се моћ вука преносила и на друге засебне делове његовог тела. Тако су зуби, канџе, кожа и длаке, у виду амајлија, нудили наивним словенским племенима лек и сигурност. Изузетну улогу у том домену имао је вучји зев (кожа обрезана око вучје чељустии), кроз коју су наши преци провлачили угрожену децу. Као кроз неки зачарани круг, који је обезбеђивао уклањање свих не-

познатих сила из околине. У том су контексту стихови Васка Попе: „Надахни ме огњем из чељусту / Да пропевам у твоје име” или „Дај да ти приђем / И не плаши ме светим зевањем”. Поседовање жељених и необично важних карактеристика вука, првенствено његове отпорности и имуности, покушавали су да досегну српски сељаци и већ поменути давањем имена Вук. Тако је име добио и Вук Караџић. И не само он.

Хроми вук. Ближе одређивање битних одлика вучјег божанства враћа нас предусловима који су, несумњиво, утицали на формирање старог српског, па и словенског божанства. Међу тим предусловима је веровање нашег народа да свака животињска специја има свог предводника, односно свог цара, који је морао поседовати натприродна духовна и физичка својства. Такав је и Попин доживљај вука који „носи на леђима / Црну орлушину / И с њом небом лети”. Имао је, прво, животињски облик у доба териоморфних демона и божанстава. Касније је попримао људски облик (антропоморфни период). И вукови су имали свог старешину и свог заштитиника. То је хроми вук. Он и данас има своје празнике. Приносе му се жртве. И, коначно је ушао у легенде које трају до нашег памћења. О упућености Васка Попе у ове легенде, довољно сведоче већ помињани наслови циклуса из књиге *Вучја со*, а то су: *Молитва вучјем пастиру*, *Похвала вучјем пастиру*, *Поклоњење хромоме вуку* и *Трагови хромога вука*.

Инвалидитет је, иначе, недељива карактеристика божанстава мртвих (божанстава доњег света) и у другим митологијама и народима. Германског Водана и словенског Велеса предања дочаравају као једноока божанства, а грчког Хермеса називају троглавим, док је Тир неспособан у једну руку.

Ни Васко Попа није променио прволиког хромог вука, обично описиваног као старог, неугледног и немоћног, што је било само варка и привид. Напротив, поседовао је натприродну потенцију. Сем тога, он је сазивао повремено сво вучје братство. Делио им храну, али и обавезе, како и доликује вођи. Дакле, пре-

дводио је остале вукове. Отуда датира назив вучји пастир или вучји чобанин као жељена и преносива функција, што није промакло ни песнику Васку Попи („И угризи ме за леву руку / Да ми се поклоне твоји вукови / И да ме за пастира извичу”). Иако поједина, до данас, запамћена, предања раздвајају хромог вука од вучјег пастира, наш народ је, без резерве, веровао у њих, односно у њега. Али, и тада им је заједничко, да предводник обавезно храмље.

Са елегичном интонацијом Попа евидентира да је процес похришћавања словенских народа извршен релативно брзо и без великих и очекиваних процеса. Али, да су са примањем хришћанства, главни атак трпела најзначајнија божанства паганског света. Остала божанства, демони, као и култови и митови изборили су свој опстанак, уз незнатан преображај.

Поједини божански митови из паганских времена сачувани су до данас. Са битним изменама, подразумева се. И у форми прилагођеној новим условима. Дабог је тако супституисан новим, значајним свецима (свети Сава, свети Јован, свети Ђорђе, свети Арханђел и свети Никола). То је један од образаца поступне елиминације паганских богова, а други је груба негација и потирање њихових дотадашњих одлика. На пример, Дабог, старински национални бог, када су Срби примили хришћанство, проглашен је за демона зла. Еквивалента ђаволу, по имену Даба, тачније хроми Даба. Међутим, Дабог је и данас, мада скромно, заступљен у личним именима, презименима, као и у топографским одредницама.

У српској традицији Дабог је био и бог вукова, што га карактерише као хтонично божанство (за разлику од руског Дажбога који је соларног порекла), јер је вук инкарнација душе наших предака. То значи да је хроми Даба заправо старо српско, вероватно и свесловенско, вучје божанство – божанство доњег света. Попин се, пак, хроми вук као предводник и божанство није задовољио само лагумима мртвих, већ је истовремено и соларно божанство. Ово двојство затичемо у циклусу *Трагови хромог вука*, и то у другој песми:

И сам себе дели
На две живе половине

Једна му половина леже под земљу
Друга на небо узлеће

као и у завршној, која је у ствари преузета из сачуваних митолошких записа:

Ходе светом хроми вук
Једном ногом небо газе
Осталима земљу

Међутим, ни хроми вук није пристајао на овакву једносмерну и поједностављену метаморфозу. Црква, иако савремено и добро организована, није успела да га потпуно елиминише из веровања српских и свих словенских тежака. Ни из бројних и врло живих легенди, које су се ноћу причале или певале око ватре још у словенским племенским групацијама и заједницама, као што је то у трећој песми Попиног циклуса *Трагови хромога вука* из књиге *Вучја со*, која започиње дистихом: „На запаљеним гуслама / Хроми вук под земљом лети”, а окончава се: „Гусле под њим јече / Бљују ватру / И гутају помрчину”. Изборио се, ипак, хроми вук да, попут Дабога, буде замењен поштованим новим свецима (светим Савом и светим Мратом првенствено), јер и они поседују моћ да о своме дану окупе вукове и поделе им храну.

Приче, скаске, легенде и култни обичаји, који још увек у завидном броју трају, наводе нас на закључак да је свети Сава очигледно, по представама наших претходника, пренео на себе, из српског паганства, и функцију вучјег пастира. Примери за такав суд су Попини стихови из циклуса *Савин извор* из књиге *Усправна земља*: „Поји жедне вукове”, „Дозивају га вукови”, „И дозива гладне вукове”, као и сам наслов песме из истог циклуса *Пастирство светог Саве*. А улога вучјег предводника је временом прерасла у извесно путујуће божанство. У улогу исцелитеља и

просветитеља, који уноси ред, мир, културу и благостање, па и светлост, свакако, у српске колибе. Дубоко укореењена у српске предрасуде, паганска навика, да се верује само у националног бога, знатно је допринела да свети Сава повремено и дискретно бива супституент и за самог Исуса, не само по убеђењу наших предака, него и по песнику Васку Попи, што илуструје и истоимени циклус, нарочито песме *Живот светог Сава*, *Ковачница светог Сава*, *Свети Сава на својем извору*, као и *Путовање светог Сава*, која у себи садржи и библијски мотив из Христовог животописа:

Пере шапе својим вуковима
Да трагови мрачне земље
На њима не преживе.

Цитати и позајмице. Уводни текст у овом обиму, изгледа, можда, неоправдано дуг и непримерен, може код читаоца изазвати недоумицу, јер између Попиног поступка као кључне речи овог текста и митолошке слике вука постоји знак једнакости. То је стога што је Васко Попа песник чији поступак претпоставља упознавање суштине тематике којом се бави. Чији поступак изискује потпуно апсолвирање, као и веровање у свој мотив. У овом примеру, то је обимна грађа старих српских религијских и митолошких предрасуда о вуку (односно мита о вуку), скупа са обиљем култова, тотема, скаски, легенди, басми, бајања. Али, не само њихов глобалан однос и узајамност, временски опсервирани, него и сами детаљи и слике које проналазимо у стиховима Васка Поче. Управо из таквог стања песме песник онеобичи и песму и читаоца и преживеле митолошке мотиве, доводећи их у присан, врло живахан асоцијативан, па и ангажован контакт са временом и простором који су нам досуђени. Уз обавезно упозорење на потискивање у „нетраг, невид и нејав” које доносе стихови: „И не буљи више у срушени свој кип / Хроми вуче” у једном од *Поклоњења хромом вуку*.

Поменули смо, већ, и други разлог, јер, како Радивоје Микић с правом тврди, „Попа се није либио да стара српска религијска и митолошка веровања унесе као подтекст у поједине своје песме и у циклусе песама (нпр. у књизи *Усправна земља*), али и у читаве књиге песама”¹⁵³, као што је у песничкој целини *Вучја со*. Примери су, заиста, и очигледни и бројни. На пример, циклус песама *Савин извор* се заснива на предању да је свети Сава, путујући светом, ударом штапа о земљу или у камен отварао изворе у пределима где је владала суша. У песму *Путовање светог Саве* уграђена је, без скривања, народна прича *Постанак мачке и реке Саве*. Затим, очита је и необично учестала, употреба значајних Чајкановићевих записа о Дабогу и вуку.

Коришћење учесталих жанровских цитата је препознатљивост поезије Васка Попе, независно од тематске одреднице. Кад је реч о миту о хромом вуку, у питању су наводи из богате и садржајне фолклорно-митолошке сфере. Они су образац за градњу зачудних слика, слика заснованих на особеној алогичности, наставља Микић и парафразира Растко Петровића да такве слике могу послужити да се природа и људи узајамно симболизирају и уједно подсећају на њихову ранију симболизацију¹⁵⁴.

На овај начин не проналазимо само оправдање за овако конципиран увод, него и кључ за читање и тумачење поезије Васка Попе. Односно, неразумевање и конфузију, уколико се пренебрегне или не спозна ова значајна одлика његовог аутентичног стваралачког чина. Или, пак, не доживи, у правом светлу његов свет певања и интересовања.

А заслужују то. И песник. И тема.

153 Радивоје Микић: *Жанровски цитати у поезији Васка Попе*, у књизи *Поезија Васка Попе, зборник радова*, Београд : Институт за књижевност и уметност, Вршац : Друштво Вршац лепа варош, 1997, стр. 134.

154 Растко Петровић, *Тумачења народних рукотворина, од пећинских људи до везиља у Скопској Црној гори и пиротских ткаља*, у књизи, *Дела Растка Петровића: есеји и чланци, књига VI*, Нолит, Београд, 1974, стр. 296.

Вучје божанство. Наслов циклуса *Поклоњење хромом вуку*, као и обраћање „молим ти се стари мој хроми боже” у првој песми поменутог циклуса дефинишу хромог вука као старо српско и словенско териоморфно божанство. Потврду о прихватању хромог вука за родоначелника, праоца и бога су упечатљиви у Попиним стиховима. На пример, поклоњење свом божанству („Четвороношке пузим пред тобом / И урлам у твоју славу”) или метаније пред својим претком и исповедником („Простро сам се пред тобом / Дај ми режањем знак да се дигнем / Хроми вуче”). Затим, приношење жртава (у храни и другим симболима) је својеврстан покушај и напор приближавања и склапања пријатељства до срамежљиве идентификације са божанством („Прими моје сиротињске дарове / Хроми вуче .. И не растурај их божанским репом”).

Издвојен Попин лексички избор упућује на закључак да се време језика Васка Попе креће од садашњег ка прошлом. Ка прапретку. „Ка себи бившем”, бришући „дистанцу између митског и садашњег времена”¹⁵⁵. Речи, односно симболи који нас враћају у праотачко време и прерушавају у мит о вуку као заједничком словенском божанству заиста су учестали. И доминирају Попиним односно митолошким вокабуларом.

На питање који се дарови приносе хромом божанству песник Васко Попа одговара у књизи *Вучја со* и то у циклусу *Поклоњење хромом вуку*:

Носим ти на плећима гвоздену овцу
И гутљај медовине у устима
Да чељусти забављаш

И мало живе воде на длану
Да се у чудима вежбаш

155 Љубинко Раденковић: *Вучја тема у поезији Васка Попе*, у књизи, *Поезија Васка Попе, зборник радова*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Вршац: Друштво Вршац лепа варош, 1997, стр. 183.

И венац перуника
Исплетен по мери твоје главе
Да не заборавиш ко си

И узорак најновијих вучјих гвожђа
Да их добро проучиш

Дакле, то су: „гвоздена овца” (у нашем веровању гвожђе има улогу заштитника од демона, док је овца благословена животиња), „гутљај медовине” (мед је у српској митологији јело богова и покојника и има посебну улогу у култу мртвих), „жива вода на длану” (воду су наши преци замишљали као живо биће, које извире из земље и делом одлази у пакао и тамо гаси ватру) и „узорак вучјих гвожђа”. У овој песми није изостављена ни позната „перуника”, за коју се у паганству претпостављало да штити кућу од грома и имала је видну улогу у неговању култа бога Перуна – громовника.

Изузетна згуснутост митолошких појмова и метафора присутна је у истоименој књизи у замишљеној моћи хромог вука да „подигне камен са срца” (у камену се налазе душе наших предака, али има и значајну функцију у везама између неба и земље) и претвори га „у сунцоносни облак” (сунцоносни облак није ништа друго до теофанија бога по убеђењу српских тежака); затим „облак у јелена златорога” (јелен је, по Натку Нодилу, зооморфоза божанства и симбол Сунца које се ближи зениту)¹⁵⁶; „јелена у бели босиљак” (босиљку се у српској митологији придавала значајна мистична моћ, пре свега заштитна); „босиљак у шестокрилу ласту” (ласта је соларног порекла, а број шест означава дан стваралаштва); „ласту у жар-змију” (жар-змија је, по памћењу наших предака, божанство ватре, а бог ватре код Словена је громовник Перун) и „змију у алем-камен”. Заиста врцав низ. Галерија слика. Огрлица значења.

156 Натко Нодило : *Сунце*, у књизи, *Стара вјера Срба и Хрвата*, Сплит, Логос, 1981, стр. 211.

Међутим, наведени митолошко-религијски појмовник, само из једне песме, води хромог вука ка универзуму неба и монотеистичком божанству. Од хтоничних ка соларним сликама и појавама, кроз христијанизацију, наравно. То је, важно је нагласити, извесно померање вучјег божанства доњег света из српске митологије ка метафорама и атрибутима неба („И сам себе дели / На две живе половине / / Једна му половина леже под земљу / Друга на небо узлеће”). Тако хроми вук запоседа нове координате у Попином тумачењу старе и српске и словенске паганско-фолклорне баштине („Хода светом хроми вук / Једном ногом небо гази / Осталима земљу”).

У овом контексту и тренутку интересантно је проговорити о још једној неуобичајеној али врло значајној и свеprisутној карактеристици стихова Васка Попе, тј. о сложености семантичке компоненте у поетском чину овог песника. О узајамности амбивалентних митолошких представа. О валенци ноћи и дана. О приближавању земље и неба. О памћењу и забору. О блискости хромог вука, вучјег пастира и Дабога. А упориште им проналазимо у обраћању вуку у облику молбе :

Врати се у своју јазбину
Хроми вуче

И тамо спавај
Док ти се длака не промени
И док ти не никну нови гвоздени зуби

Спавај док се кости мојих предака
Не расцветају и разгранају
И пробију земљину кору

Спавај док ти се јазбина не затресе
И на тебе сруши

Спавај док те твоје племе
С оне стране неба завијањем
Не пробуди

Врати се у своју јазбину
Походићу те и дворити у сну
Хроми вуче

Вучји пастир. Васко Попа, као истински зналац старих словенских предрасуда, сагласан је са опаскама Веселина Чајкановића да се иза култова појединих православних светаца крију остаци знатно старијих веровања о заборављеним божанствима раније митологије. Сагласан је и са претпоставком да је териоморфно божанство у лику хромог вука, касније антропоморфизовано и постало вучји пастир, чије су функције и својства временом пренета на светог Саву („И дозива гладне вукове / / Са врха крушке баца им листове / Пуне црвених дуговратих слова / И белих јагањаца”). Илустративни су и стихови у песми *Пастирство светог Саве* који:

Поји жедне вукове
Густим каменим млеком
Што се у седам дугиних боја прелива

Јаки зуби и тајна крила
Од каменог млека расту.

У „молитвама” и „похвалама вучјем пастиру” тачније светоме Сави, песник се користи препознатљивим реторско-реторичним рефренима („молимо ти се вучји пастиру” и „радуј се вучји пастиру / Радуј се златно памћење / Нахватамо на нашим костима”) из средњовековних житија и похвала.

Зашто?

Зато, што у Попином координантном систему српске митологије, за разлику од Чајкановићевог искуства, вучји пастир у даљој пројекцији светог Саве је, не само божанство подземног света, него и небески бог. Стога не чуде парадигматични атрибути божанства у песми *Свети Сава* :

Око његове главе лете пчеле
И граде му живи златокруг

У риђој му бради
Засутој липовим цветом
Громови с муњама играју жмурке

О врату му вериге висе
И трзају се у гвозденом сну

На рамену петао му пламти
У руци штап премудри пева
Песму укрштених путева

Лево од њега тече време
Десно од њега тече време

Он корача по сувом
У пратњи својих вукова

У питању су, значи, атрибути божанстава из прасловенске религије : вериге, петао и вукови, а ту су и липов цвет, гром и штап. На основу тога је Дамњан Антонијевић закључио „да свети Сава у Попином објављењу нема хришћанску моћ, већ паганске, чак и тотемске црте”¹⁵⁷, јер су вукови његова моћ и обележје његове светости. Мада, стихови:

Из опседнутих брда
Дозивају га вукови
Са кичмом у пламену

Пружа им змијоглави штап
Да му допузу
Спокојни до ногу

са правом нас упућују на време Мојсијевих чуда (претворити змију у штап) и смисао жртвовања и милосрђа. Након чега је могуће својство узношења

157 Дамњан Антонијевић, *Мит и стварност*, Просвета, Београд, 1996, стр. 163.

над животним споредностима и ситницама. Чему, заправо сви тежимо. И мирјани. И вукови. Да будемо узнесени из доњег света и ништавила. Од подземних демона смрти до соларних простора и бића. Од заборава до вечности, што бележе и стихови Васка Попе („Преломи на троје свој штап / Начини од њега трокрилног орла / И узнеси нас одавде / / Узнеси нас у сазвежђе / Великог вука”). А вучји пастир је у стању, надамо се и верујемо песнику, да то и може учинити, и због аналогije са већ помињаним библијским мотивом „прања ногу” који је преображен у „прање шапа” његових вукова. Штавише, свети Сава („риђа сенка нагнута над нашом радошћу”) „Путује без пута / И пут се за њим рађа” или „Путује по мрачној земљи / Штапом пред собом / Мрак на четворо сече”.

У обраћању вукова свом заштитнику и предводнику, као праоцу („Не остављај нас овде саме ... Раствори у нашој крви / Мирисну своју премудрост / Сву од соли над солима”), Попа успева, кроз различите историјске периоде, да прикаже судбину и усуд вукова. Немоћних да се одупру новим најездарима. Јер су се „Истргли из својих шапа / Ишчупали из својих зуба / Изишли из своје коже”. Јер су почупали своје корење и заборавили своје прво лице. У таквој незавидној атмосфери једино је преостала молба свом верном божанству:

Молимо ти се вучји пастиру

Нахрани нас из руке
Да не ждеремо сирову земљу
И лочемо сопствену крв

Створи нам мало места на рамену
Да не спавамо далеко од себе

Немоћ потиче од несигурности и незнања. Вукови нису у стању да протумаче провиђења и знакове, које им пастир повремено упућује. На пример, „На дну воде / Сија биљурна вучја глава / Са дугом у чељустима / / Умивање овом водом / Лечи од сваке смрто-

боље”. Не могу себи да објасне сан зачудни у коме хромии вук „на роговима младог месеца на глави ... носи ... земљу нашу девичанску ... у небеску јазбину”. Недоступан им је одговор на питање: „Отима ли је од нас оче / Или је напросто спасава”.

Вукови су пролазили (и данас пролазе) и кроз временска раздобља очаја и незнања. Тада, следи депримирано и сетно обраћање свом идолу и родоначелнику: „Дотуци нас или нас прихвати”. Заиста чуди слоган – „дотуци нас”, непримерен средњовековним христијанизираним „молитвама” и „похвалама”. Међутим, објашњење и оправдање се крије у наставку песме, односно у реалистичкој слици вукова који су „одрани обогањени и обезглављени”.

Вукови, осим себе, имају још једног непријатеља. У Попиној поезији они су у „обручу псоглаваца”. Око њих су лавез, псовке, каменице, бакље, бодежи, вукождери и хајкачи као традиционално супростављен свет вуку.

Спасење, односно узнесење омогућава једино чудо и наднаравна моћ заштитника и божанства („Летимо ти у сусрет / На твој ископаном штапу”).

Након приказа судбине вукова, питамо се није ли то и ламентација над нашим судбинама, у оправданом слутњама Васка Попе.

Огњена вучица. Попин митолошки свет у својој уобразиљи и асоцијацијама са допунским семантичким набојем открива ново биће. Огњену вучицу. Женско вучје божанство, са тенденцијама преласка у соларно („Лежи / У подножју неба”). Мајка је природе („Кроз њене жиле урлају реке / У очима јој језера севају / / У њеном ... срцу / Руде се топе од љубави”). Мајка је вукова и богова („Доји ме сенка старе вучице”). У блиском је сродству са божанством огња („Тело јој од живе жеравице”). Она је Огњена Марија. Сестра светог Илије Громовника, христијанизираног Перуновог наследника.

И огњену вучицу, попут бројних светаца и божанстава, вребају опасности. И на земљи. И под земљом. И на небу. Прете јој понижења и безразложна

мучења. Батине, жеђ и глад. „Вучицу затварају / У подземни огањ ... Хватају је у челичне замке”. У такмичењу да јој се нанесу што теже моралне увреде и бол, доминирају деструктивне претпоставке („Секу је на комаде”). Али уз претходно лишавање наднаравних својстава заштите и одлика божанских бића:

Скидају јој с њушке златну образину
И чупају тајну траву
Између бедара.

Кулминација омаловажавања и субверзивне енергије је у ништењу фундаменталних начела духа и морала. Морбидну похоту, у тим тренуцима, реализују пси – вучји смртни непријатељи („Хушкају на њу везану / Псе трагаче ... Да је обешчасте”).

Међутим, огњена вучица поседује моћ, недокучиву природи. Ван вучјих погледа и сазнања:

Вучица одсеченим језиком захвата
Живу воду из чељусту облака
И себе поновно саставља.

Затим се и прочишћава („И псећи пепео с тела спира”).

Након свих страдија, женско вучје божанство се спасава, како и приличи божанствима, уз помоћ небеских знамења и појава: „Вучица се зубима хвата / За плавокосу звезду / И себе у подножју неба враћа ... Према појилу репатих звезда” (звезда и појила су симболи живота и душе). Она се не зауставља у подножју неба. Наставља да се пење на само небо („Диже се заједно с вуковима ... Диже се полако / Између поднева и поноћи ... Према бистрој тачки на врху неба”).

По промисли Дамњана Антонијевића, узнесење огњене вучице не означава само победу небеског над подземним. Светлости над мраком. Него и уочен прелаз хтоничног у соларно божанство. А можда и

„прелаз паганског културног тренутка у хришћански”¹⁵⁸.

Вучје копице. Иако су тачке ослонца поезије Васка Попе учворене у структуру словенских митова и народних предања, песник је време и простор своје песме лоцирао у наше време и просторе, са последицама којима су они детерминисани (нпр. заборав своје прошлости, што је равно губитку сопствености, алијенација, ниҳилизам, егзистенцијална апорија, фрагментација). Зато су осим светога Саве, хромог вука, вучјег пастира, па и самог вука, који кореспондирају по дубини са свим нашим временима и просторима, песнику неопходни досада непознати односно неозначени иако присутни ликови, као што је то вучје копице, које је у правом смислу речи изданак нашег времена, али из корена прастаре нам религије.

Да су вукови, као и ми данас, окружени вечитим опонентима које детерминишу демонске функције, уочавамо из рефренског стиха „Лајете лајете” у циклусу *Вучје копице* у књизи *Вучја со*, а принудно одрицање и себе и отаца и праотаца у тростиху:

Да пузим натрашке
И полижем све очеве трагове
Који су ме овамо упутили

Шта му је „рођеном у вучјем цвећу” чинити „у страху да не остане сам” на овом „обесвећеном огњеном пољу” до да „говори сам са собом” и „Кује старо гвожђе / И отпатке месечине” и „Гори од жеље / Да пронађе ковину / Од које” му „је ланац искован”. Да не би опстанак угрозио он или ми „младе вукове” или „репате своје синове” скрива(мо) „преко дана ... у јазбини” који у исти мах „гледају ... ћуте и уче”. Призива и „братско сазвежђе Седам Влашића” као битно митолошко обележје Словена, који предрасуде наших предака доводе у везу са душама умрлих. Ишчекује он дан када ће бити довољан само „сев

158 Дамњан Антонијевић, Исто, стр. 238.

очима” вучјим да своје вечите непријатеље „лако утера у вишеспратне штенаре”, као и коначан тријумф у виду вечности, која је плод памћења и презервације сопственог бића, али и вечно живог мита васкрснућа:

Јашући на своме вуку предводнику
Враћам се на зелене висове
Са којих сам овамо сишао

Копам тамо сам себи гроб
У најдубљој мисли вучјег пастира

У тој заборављеној дубини
Нико од вас и не сања
Да ме мртвог тражи

Сазрева тамо у миру
Сиви шкриљац наречен антимон
Од којег сам саздан

Из њега прво ниче
Ново вучје цвеће
А после све остало по реду

По светом зеленом реду.

Стога и поменути претећи рефрен: „Лајете лајете” се преображава у завршни стих и циклуса и књиге – „Лајте ви само”, очито са призвуком залуда и последичне игноранције, упућене противницима.

МАРКОВИЋЕВИ ПРАПОКЛИЦИ И ОДЈЕЦИ

Хваљена била
Песмо
Птицо моја
Стварам те од Тајанства
Утамничених речи
Вито Марковић,
Наоружани Христ, Похвала лудилу

Књижевни критичари свих генерација када су били у позицији да дефинишу песништво Вита Марковића (р. 1936), најчешће поводом изабраних или сабраних песама, неизоставно су и у сагласју издвајали и истицали две његове карактеристике. Прва је да Марковићева поезија, иако садржајно ситуирана у урбаној средини, извире са врела усмене и писане књижевности, из дубине фолклора и мудрости традиције, али истовремено је и оденута тајанственом одором митологије и историје. Друга одлика Марковићевог „пева”, упркос томе што се враћа коренима нашег досадашњег стваралаштва, особеностима националне фолклорне и архетипске бесцени, јесте сензибилан слух, али и моћ за језичке преображаје и мелодијске валере, чији је коначан резултат савремен и самосвојан песнички језик, иако давно већ негде чујан. Ниједног тренутка, не прекидајући везе са традицијом, упорно полазећи од стиха народне песме, народне умотворине и народног памћења, али и уводећи иновације у стваралачки поступак, песник Вито Марковић је књижевну баштину темељито модернизовао. Неправедно запостављена разбарушена симболика и архаична лексика омогућиле су му да изгради другачију и нову структуру песничког иска-

159 Зоран Глушчевић, *Песник и магија тела*, у књизи, Зоран Глушчевић, *Поезија и магија*, Просвета, Београд, 1980, стр.17.

за, као значајног састојка јединственог песничког система.

Међутим, песник Марковић није само покушавао да за себе и свој стих пронађе, препозна или наслути неку особену реч или звук у баштини нашег песничког језика, већ је, без страха, трагао за њима и у народној поезији, па и у поезији највећих српских песника. Тако да је, по речима Светлане Велмар Јанковић, не само преузимао стихове и речи из наше упамћене баштине и од својих песничких узора, него је писао стихове које су могли написати његови песнички претходници, као и сам народ¹⁶⁰, а опет на савремен и особен начин.

Зато, зарад и пре објашњења симбиозе помињане две одлике Марковићевог песништва, као и зарад тражења адекватног рама за слику тог песништва, нужно је поменути и детектовати у стиховима заживели утицај његових претеча. На саму помисао могућих Марковићевих узора, бројни књижевни критичари оправдано фаворизују Настасијевића и Попу, њему временски блиске песнике. Док је Настасијевићев израз згуснут, сведен, ископан из дубине и мрака баштине, необичне специфичне тежине и мелодије, поводом Попе се може мислити о песнику израза који се реализује у још очитијој сажетости, са доминацијом рационалних и метатекстуалних микстура и са прилично вештим и необичним распоредом детаља, па и преузетих цитата из средњовековних и паганских садржаја, који су само на тренутак статични пре нове и муњевите промене порекла и смисла, Вито Марковић је, пак, песник бунтовник, еруптиван, привидно неорганизован, са насушном потребом да се стихом распростире у недоглед, да емитује свој глас, своја осећања, да емитује себе, макар то и путем „стрела”. Затим, док смирени Настасијевић трпи и пати, добровољно изолован, тачније одвојен од света вибрацијама језика и ми-

160 Светлана Велмар Јанковић, *Опасан и заводљив дар*, у зборнику, Зоран Хр. Радосављевић, *Похвала поезији*, Бонарт, Стара Пазова, 2002, стр. 58.

сли¹⁶¹, и док Попа у интелектуализованој и ерудитској надмоћи, са разлогом, негира многе устаљене вредности, којима је, играјући се, мењао семантичку садржину, често их успешно уопштавајући, штавише и ругао им се доводећи их у контекст са споменицима памћења нам и тражећи смисао односно потврду кроз историјске наслаге, песник Марковић у „пустоши” и „бескрају мрака”, несхваћен, отуђен и осамљен лелече над својим усудом, оптужује и себе и непосредну околину, узалуд одапиње „псовчице”, „бајалице”, „враџбине” и „клетве”, повлачи се у своју „љуштуру”, у наиван свет маште и у свет још увек топлих инфантилних игара. Не треба заборавити ни Винаверово инсистирање на уграђивању ироније, самоироније и афористике у живи организам српске поезије, као ни искуство и слободу Лазе Костића у поигравању са тада канонизованим језичким и ритмичким песничким целинама, које су под новом спрегом васкрсле и пропојале кроз ефектна лексичко-тонска остварења.

Ритам и смисао ритуала

Међу првим песницима у послератној српској поезији Вито Марковић је манифестовао своју заинтересованост за садржаје и звук нашег високовредног усменог стваралаштва, за бајкама, басмама, бајалицама, гонеталицама, гаткама, клетвама и бројаницама и загонеткама, о чему илустративно сведочи његов песнички ритам и песничка лексика. Песник је у урбаној средини погодној за отуђење и фрагментацију живота јединке увео актере из митолошких и фолклорних предања, а свој однос према тим веровањима и њиховим садржајима саопштава њима адекватним архаичним изразом, свакако стилизова-

161 Василије Калезић, *Исконске мађијске заповеке*, у зборнику, Зоран Хр. Радосављевић, *Похвала поезији*, Бонарт, Стара Пазова, 2002, стр. 29.

ним и свевременим језиком. Како се песник бавио дотада недовољно познатим убеђењима из наше традиције и још увек упамћеним формама, тачније звуком усмене књижевне баштине, омогућило је Марковићу формирање самосвојног песничког света којим је контролисао и подвргавао све елементе своје поезије. На тај начин, тврди Богдан А. Поповић¹⁶², сви конституенти наше прошлости могу бити саставни део Марковићевог стиха само под условом да се уклапају у једну гротескну визију данашњег света, у чијим темељима је човекова ништавност и „зла коб”, што је опредељујуће тематско упориште песника Марковића. Сем тога, песник је оваквим поступком актуелизовао преузете елементе из митологије, фолклора и историје, што је својеврсно оправдање за посезање за звуком и језиком у ближу и даљу прошлост. Истовремено, песник је одговорио како се осамљен и преплашен човек може супроставити савременим демонским силама које га угрожавају и које он не може ни докучити ни објаснити.

Песник Марковић се у свом песништву одлучио за мудрост и тајанствену моћ исказа усмених народних умотворина, преживелих до наших дана. Заправо, песник се определио за већ искушане ритмове који су у стању да оживе ритуалну игру и магијску потенцију прадревних образаца у тражењу помоћи, као што су већ прозиване враџбине, бајања, басме и други углавном „одгони”. У својој првој књизи песама *Паника тела*, први циклус *Нешто напољу* започиње истоименом песмом окупаном звуком из народне усмене књижевности:

Доле горе
Гледа да ме угледа

Овде онде
Пипа да ме напипа

162 Богдан А. Поповић, *Смисао доследности*, у зборнику, Зоран Хр. Радосављевић, *Похвала поезији*, Бонарт, Стара Пазова, 2002, стр. 94.

Простор времен
Трује да ме отрује

Дању ноћу
Лови да ме улови

Будна ока
Чека да ме дочека

Ветар небо
Боде да ме прободe

Камен земљу
Једе да се најeде

Поток реку
Пије да се напије

Страшне песме
Пева да се напева

Бесне игре
Игра да се наигра

Хоћеш нећеш
Тера своје докраја

уз напомену да је у овим дистисима први стих од четири слога, а други од седам, али потенцира убеђење у моћ овако изговорених речи, као и ослањање песника на нашу народну поезију. Затим, у истом почетном циклусу следе песме заиста транспарентних наслова – *Бајалице*, *Враџбине* или *одбијено нешто*¹⁶³ чији је бајалички тон очигледан. На пример у *Враџбини*:

163 У првом издању књиге *Паника тела* песник Марковић је користио реч *чудо* уместо *нешто*, док је у сабраним песмама *Тело и страх*, *Дела Вита Марковића*, књига 1, 1990, у употреби као коначно решење претпостављам, реч *нешто*.

Оде нешто у реку
Река у потоке
Потоци у камен
Камен у земљу
Земља у простор
Простор у кишу
Киша у ветар
Ветар у небо
Небо у месец
Месец у кукце
Кукци у војнике
Војници у генерале
Генерали у ноћ
Ноћ у годину
Година у време
Време у болеснике
Болесници у здравље

Оде богами оде
Све својим путем¹⁶⁴

Очито да је песник Марковић од народног лирског песништва усвојио ритам и смисао бајалице и враџбине, као и лакоћу песничког говора, али је, што је посебно важно, и научио како да се лирска мекоћа и лакоћа транспонују у песничке суштине. Драгољуб Јекнић промишља да песник исписује своје стихове преко свих тих слојева без страха да се слојеви измешају и загубе. Штавише, у њима продире звук нашег песничког искона, вибрантност матерње мелодије од почетка¹⁶⁵.

Да је поезија Вита Марковића привржена ритму и метру ритуалних бајалица доказује нам песма *Одгон*

164 Овде поједини стихови, на пример „камен у земљу”, „ветар у небо”, „река у потоке” комуницирају са аналогним стиховима из већ помињане песме *Нешто напољу* – „камен земљу”, „ветар небо” и „поток реку”

165 Драгољуб Јекнић, *У континуитету поезије*, у књизи, Драгољуб Јекнић, *Немир ријечи*, Ослобођење, Сарајево, 1983, стр. 182-183.

из књиге *Бели говор* (дванаесте по реду објављивања – 2000) која гласи:

Бежи одавде нелепе
У недоба твога доба
Црном вуку на ручак
Белој змији на вечеру

Бежи одавде нељуде
У лелек-гору тамну
У понор-воду хладну
Зло за себе важи

Бежи одавде бежи
У море вукова
У језеро змија
Далеко у бестраг.

Иначе, бајалице су део традицијске културе и постојале су као друштвена установа са значајном и широком улогом у животу људи. Оне су као производ митско-магијског мишљења укључивале у себе и наивна знања и предрасуде, али и убеђења да су у функцији решавања човекових недаћа. Основна и инструментална улога вербалних творевина као што су бајања и чарања, као верног споменика историје једног народа, његове културе и развоја људске мисли, јесте успостављање нарушеног поретка. Сем тога, бајалицама човек ритуално признаје своју припадност одређеном тренутку и поретку¹⁶⁶ и потврђује себе као део једне магијске заједнице тиме што је призива у помоћ, чиме, дакле, потврђује и верује да ће очувати свој идентитет, што је „жива рана” и Марковићевог тренутка и поретка. Да је песник Марковић успео да басму као посебно организован говор изражене ритмичности очекиваног модела трансформише до степена савремености средствима карактеристичним за поетски језик, за разлику од бајалица из народног стваралаштва у којима су ова песничка средства потиснута и имају функцију

166 Зоран Глушчевић, Исто, стр. 26.

формирања сакралног исказа, говоре нам бројне песме. Једна од њих је песма *Клетве*:

2.

Куку ти долазило
Леле те сналазило

На белу недељу
Црно млеко пио

Ватру ручао
Пепео вечерао

Насред огњишта
Сенку љуљао

3.

На једна уста
Два лелека лелекао

Гласом до неба
До суза дошао

У помоћ звао
Никог не дозвоао

На ничији зов
Главу за врат окретао

Песнички опус Вита Марковића пружа привилегију његовим критичарима да његов ослонац на усмени бесцен документују бројним песмама у целости или њиховим нумерисаним целинама, које више наликују него што опонашају не само помињане усвојене ритуалне одбрамбене механизме, него и друге жанрове усменог памћења, као што су бројанице, загонетке, одгонеталице, питалице... Али у готово свим Марковећевим стиховима провејавају ри-

там,звук и дух, преузети из упамћене и полузаборављене¹⁶⁷ баштине.

Но, иако је синтаксичка структура Марковићевог исказа блиска синтаксичној структури басама, бројаница, гаталица, интересантних и за читаоце због сачуваног архаичног митског обрасца, погрешно би било закључити да поезија Вита Марковића црпи своју инспирацију из ритуалномагијских односа, сазнања и формула. Заправо, у простору песничке магије, у овом примеру, све зависи од песничког ритма који покреће једна сасвим савремена вибрација егзистенцијалне угрожености. Дакле, све што је преузето, и ритам и метар, и речи, морају бити сагласне са координатама песничког говора, условљеног песничким данашњим статусом и судбином.

У прилог овој тврдњи позваћу се на Тиодора Росића¹⁶⁸ који суди да басме као обредни текст настоје да својим говором кроз Марковићеве стихове на темељу језичког памћења и постојећих обредних стихованих образаца, представе, пре свега, драму лирског субјекта, надајући се да у традиционалној форми можда и може одагнати зло, као што је то у песми *Нутрине ноћи и страха*:

2.

Бежи губо од мене
Сад ћу красти ексере
Бежи губо од мене
Сад ћу красти чекиће

Нико не зна најпосле

167 Миодраг Павловић у књизи *Обреди поетичког живота* објашњава да се полузаборав односи на прошлост за коју мислимо да смо је заборавили, а нисмо јер је она дубоко наталожена у нашим вијугама, где се наше памћење, ипак, не преиначује у другачије, него остаје изворно и, што је најважније, уопште се не мења и најверодостојније и најближе је изворном облику.

168 Тиодор Росић, *Магијски исказ*, у књизи, Тиодор Росић, *Поезија и памћење*, Дечје новине, Горњи Милановац, 1988, стр. 140.

Шта ја себи доносим
Ако ли ми устреба
Могу да се окујем

Бежи бежи гмазино
Имам и ја зубиће
Зар не видиш забога
Ко на кога насрће

Утицај народне традиције, историје, фолклора, књижевне баштине, па и прастаре митологије, на поезију Вита Марковића је пресудан, чинећи специфичан вид фолклорне фантастике¹⁶⁹, што се огледа, пре свега, у преузетим обликованим решењима, а потом и у транспонованој грађи, водећи рачуна да успостави контакт свог афективног звука са оним што још увек допире из нашег језичког памћења

Ново рухо традиционалног метра

Бројни су разлози за закључак да је Марковићева поезија успоставила завидну комуникацију и са народним песмама. Један је, на пример, податак да Марковић често преузима опште познате стихове из народне епике али их преображава у нове синтагме и значења, задржавајући им препознатљивост и место порекла. И евидентна тематска подударност је сведок да песник непрестано тражи и успоставља тајанствене везе са књижевном баштином. Затим, као и изворни стихови из наше епске ризнице, ослобођена је сувишних декоративних саставних елемената, јер као и народни певач, и песник Марковић у грчу и очају, у осами и страху нема места за дугу реченицу, за дугу реч. Али има простора и емоција за тражењем подударности, када је у питању бесмисао тренутног статуса човека као појединца насупрот ударима ветра. Ипак, посебно занимљива, али и вредна аналоги-

169 Тиодор Росић, Исто, стр. 139.

ја између Марковићевог стиха и народних песама јесте правилан ритам и кратак и оштар звук, тачније већ помињани прапоклик израстао до нивоа одјека, који је у функцији и сасма адекватан крику пустињака у раније поробљеној земљи и владавини демона, на пример, или сада у отуђеној, хладној и мрачној градској атмосфери, која је песнику додељена.

Када је метар у питању важно је овог часа ретроспективно поменути како се дужина Марковићевог стиха кретала и преображавала. У првој књизи *Паника тела* нема строге риме и одређеног броја слогова, мада има песама са стиховима од седам слогова. Раније је поменута зависност ове књиге од ритма обредно-ритуалних образаца, због чега бројна понављања речи и стихова и игре до инфантилности. У првој половини књиге *Опасности главе* доминантни су стихови са седам слогова порекла из националног фолклора, док су у другој половини заживели десетерци, и то, што је посебно значајно, преломљени десетерци у први стих са 4 слога а други од 6 и тако редом, што је омогућило игривост и живахност Марковићевог бунтовног и пркосног исказа. Бројни критичари су уочили да је песник Марковић полазио не само од десетерца из епске књижевности већ и од Његошевих слободних десетераца, на пример, у безименој песми:

Властан није ко се држи мача
У доброту друге заклињати

или у песми *Мнијах сунце хоће да се роди*:

Међ брдима међ горама даљним
Мнијах сунце хоће да се роди
Сунце неће – црно се окреће
Игра игру у големој гори
Златне звезде звецкају у зори

Дишу звезде на моја ми плућа
Месец кашље на тужна ми уста
Ноћ ми лепа али немогућа
Поља пуста и душа ми пуста

Овакав његошевски десетерац Марковић, претходно савладавши вештину једноставног изражавања, прелама и то простом графичком поделом једног стиха на два (десетерац на први стих од 4 слога и други од 6). Али, и то је довољно да се умирујући Његошев углавном слободан десетерац претвара у рескији, оштрији, бржи и опомињући. Парадоксално, иако се десетерац зауставља односно прекида, ти скраћени стихови попримају више грча, више силне, више тврдине, али су и језгровитији, стреловитији и убојитији, а што је угрожена егзистенција захтевала, као што је у песми *Запис*:

Изнад мене
Васиона лежи
Као псето
Смотано у клупко
Месец згурен
Из даљине режи
Пред њим јато
Звезданогa бежи

*

Њуши њушка
Времена ме мога
Век – нечовек
На раме ми скаче
Ја вапијем
Цео бескрај плаче

Књигу *Пакао* чине искључиво песме са преломљеним десетерцима по типу четири плус шест. Песма *Свуд су сабље само исукане* и лексички и семантички наликују Његошевим десетерцима, као и друге бројне песме:

Свуд су сабље
Само исукане
На громове
Деле се пространства
На крв на нож
Ратују човештва
Колом себе
Стерући злодества

Злоделима
Светови се вежу
На приузу
Вечна одредишта
Везују се
Свеземаљске силе
Закићене
Ништитељном снагом

Низ стрмину
Силазе човештва
Свету казат
Својега витештва
Од племена
Свету неподобног
Кнез је већи
Мајмун у кафезу

Књига *Пустош и смрт* саткана је од песама различитог метра. И то од помињаног преломљеног десетерца, па преко неримованих десетераца, до песама са стиховима од осам и девет слогова. У књизи пак *Удес* Марковић још више сужава и згушњава дужину стиха. Углавном је стих дуг четири до седам слогова, али са одликом да је ритамска мелодичност све више наглашена. Марковић попут аутора пословица користи што мање речи са што више садржаја. Једна од таквих песама је *Привид*:

Нечуј зов ме
У сну зове
Гласом горке

Загонети

Тма ме мами
Пут непути
Полагано
Окреће ме

Књигу *Насмејана жртва* одликује дужина стихова од десет слогова. Мањински су слободни десетерци, а већински преломљени. И то преломљени тако да се графички поједини стихови у истој песми хоризонтално ломе по принципу четири плус шест, а затим по вертикали се ломе по истом принципу. Такве су песме не само нужно освежење, већ и успостављање дијалога између два тока песме. Ево како изгледа песма *Зид-сан*:

За зид снева од рођења падам
У том грму
Лежи моја глава
Ваздух вода
Ветар млака ватра
Цвет и занос
Телеснога сјаја

Далек себи у осами спавам
Време људе
Животиње живе
Здраву зору
Звезданог жара
Из све снаге
У бојама сањам

или у згуснутијој песми *Помрачење*:

Време стари остарео простор
Са небеса
Мртво сунце пада
Рупа руча а вечера тама
Доручкује неизмерни понор

Звер пустоши пустињу отвара
Глас дивљине слободу прогања
Кукавица
Кукавицу сања
У лелеку време се напаја

У књизи *Друга кожа* уочавамо још краће ломљење стихова, још веће „сапињање” стиха, без риме, што је и очекивано у таквој дужини односно краткоћи. У *Тесној шуми* Марковић потенцира игривост у изломљеном стиху упућеном бајалицама и гаталицама, блиску Попином поступку, док у *Похвали лудилу* песник загледан у блискост смрти („Смрт је на мојој страни / / Она је саставни део / Мене – мога бића / / Ја сам стабло / Она је гавран на грани / / Високо седи и куња”), и њом оптерећен, исписује неуједначене по броју вокала стихове. У *Сновима и облицима* опет се песник враћа слободном десетерачком стиху.

Посвећеност поезији и језику песника Марковића илуструју стихови: „Све је у песмама / Ништа не постоји изван речи” у књизи *Ноћни језик* коју, поред дистиха и катрена у форми анафоре и звуку набрајалица, карактеришу и песме без риме и одређеног ритма, али и изненађују углавном двосложни катрени: „Идем / Течем / Себе / Горе // Следим / Мисли / Речи / Снове // Идем / Течем / Себе / Горе // Журим / Паддам / Вичем / Тонем // Идем / Течем / Себе / Горе // Станем / Пођем / Нагло / Клонем // Идем / Течем / Себе / Горе // Вриштим / Урлам / Људе / Зовем // Угасите / Моје / Гласне / Снове // Кораци ме / Увис / У сну / Боле.”

Књигу *Бели говор* карактеришу дистиси и катрени, углавном са ритмом басама, али са подударношћу тематских нивоа песника и угроженог и наивног претка нам. И у *Белом говору*, као и у следећој књизи *Ноћи и одсјаји* (већином катренима писана и то стихом различите дужине), бележимо песников пригушени и медитативни исказ.

Марковићева везаност за угрожени народни дух и тле којем припада и чији усуд дели, уз завидно познавање и осећање структуре и градње наше усмене и

писане књижевности, условили су оживљавање и осавремењивање не само формалних и звучних образаца, већ и дубока емотивна деоба заједничке теме и судбине и песника Вита Марковића и народног певача.

Иронија и пословице

Марковићево познавање језгровитих кратких умотворина чија је максима – лексички минимум семантички максимум је битно утицало на његово песничтво, нарочито на песнички исказ. Карактеристика се огледа у јасности и једноставности и лексичкој и синтаксичкој коју пословице и брзалице познају. У таквом исказу необично је значајан одабир и распоред речи, као и њихово ритамско појављивање, од чега и зависи смисао стиха односно пословице. Илустрација реченог је песма од само осам стихова *Обдан ноћи обноћ понори* су написана у пословичком маниру и у којој се издвајају две десетерачке пословице, поред оне садржане у наслову: „Од слабљег не има слађег” и „Зло годиште гладан гавран иште”, од којих последња два стиха-пословице имају и цезуру (паузу и риму) након четвртог слога и могу се транспоновати односно преломити у стих четири плус шест. У песми *Меланколија*, и не само у њој, песник ређа стихове-пословице у три катрена које могу и потпуно самостално опстајати. Тако да је реч о правој огрлици стихова-пословица:

Пишем песме док ми душа сеже
Вечне речи у поразу леже
Лажна сунца насрћу на очи
Виду моме допузале ноћи

Ноћ у ноћи слабостима снажи
Испод слова слабост своју тражим
Закон кујем да од њега бежим
У свом бегу победнички лежим

Мој ми побун из велике таме

Пише песме што у цвету чаме
У цвет смрти силази ми глава
Вечној речи коб ме завештава.

У истом контексту је и Марковићева употреба ироније и аутоироније као битних структуралних елемената у поезији пред нама и које су прилагођене месту и времену његовог бивствовања. Наиме, иронијом су не само обавијени бројни Марковићеве стихови, већ иронија, која поседује негативистички однос према свему око песника, бива и кохезионо средство преломљених стихова: „Где ме видиш / Ту ме више нема” у песми *Молествије сотони* или у песми *Опасности главе* из истоимене књиге:

Две ми мисли
А четири главе
Ноге стале
Руке проходале
Пишти камен
Избацује сузе
Мртво море
Објахује реку
Неће море
Кругом да се врати
Хоће море
Изван свога круга

И афористичка поезија Вита Марковића је згуснута, сведена, извирућа из елемената и звука народног стваралаштва, који комуницирају са усамљеношћу и отуђеношћу („Заноћим без главе / Осванем с њом”; „Пораз тешки / Победа је моја” и „На вешало сам се мећем / Смрт ми боља но невоља”). Повремено је и цела песма у афористичко-сатиричном тону и смислу, на пример, песма *Одговор*:

Време вели а и људи кажу:

У ком добу нема поговора
Соко слуша врабац заповеда

Кокош пева пето пилад леже
Слабост узме службу господара

Доле дође оно што је горе
Зекат курјак испод овце пишти
Пишти вршти пао наопачке
Целом стаду служећ на весеље.

Игра речима и понављања

Иако се читаоцу може привидно учинити да у еруптивној, дубоко емотивној и бунтовној поезији више егзистирају и осећај и слух него акрибија, песник „вулкан” Вито Марковић све састојке и садржајне и морфолошке подвргава и потчињава унапред задатој промисли-принципу, што се особито односи на основу Марковићевог песништва – на песнички језик. И у чију суштину су умарширали лични и колективни доживљај фолклорне баштине, као и мудрост и звучни ефекти предачких убеђења и упирања, али и Марковићева вештина елиптичног и кондензованог језика и смисла, па чак и огрешења о чистоту језика¹⁷⁰, у народном духу пре свега и свакако. И у дослуху са фолклорним симболима и фолклорним говорним нормама. Зато је песник Марковић био принуђен, под императивом очувања оног лековитог култно-ритуалног карактера и по форми и по фону, да задржи обредно понављање или ређање речи и стихова, јер је то и прастари и Марковићев образац магијског човека да припитоми или онемогући демонску опасност, а и последичну угроженост и бесмисао. Неретко ти облици понављања одјекују ван песама и Марковићевих књига желећи да буду побуњени ритмови спремни да се удруже у покрет језичког понављања и игре речима,

170 Богдан А. Поповић, *Људић пред величанственим тајцем*, у зборнику, Зоран Хр. Радосављевић, *Похвала поезији*, Бонарт, Стара Пазова, 2002, стр. 71.

као што су то учинили песници посвећени тајнама песничког језика од Сарајлије и Кодера до савремене српске поезије, а да, иако сви налик један другом, сви буду битно различити.

Не може се пренебрећи чињеница да су формуле стилске фигуре понављања и игре речима у Марковићевом песништву, осим на нивоу семантике, донели један значајан квалитет у лику лакоће стиховања и читања, који могу изгледати нестварни када се узме у обзир везаност Марковићевог стиха за фолклорну благодат и обреде из прошлости, заједничке нам.

Прастара бојазан у Марковићевом патинираном језику бива неизмерна „јека” захваљујући алитерацији и асонанцији, односно кроз одјекивање наглашеним и понављаним сугласницима и самогласницима. Тешко је у Марковићевом „певу” пронаћи књигу, тачније циклус песама који не обилује алитеричним и асонантним ехом. У књизи *Пустош и смрт*, почетни циклус *Умор-мор* одликује песников вредан језички експеримент чији је предуслов да сваки стих од пет дистиха садржи речи које почињу истим сугласником, на пример, у песми *Лето*, крцатој и другим стилским фигурама понављања као што су етимолошке фигуре¹⁷¹ и полипоптони¹⁷², и не само оне:

Леполепа лети леђа лета
Пуна плавоплавог пелен-пела

Сен се сени снегом сивог сунца
Цвет у цвету црвен цветом цвета

Винут ветар врхом врха врше

171 Етимолошка фигура је синтактичко повезивање речи исте основе и порекла (примери из цитиране песме су: „лети лето”, „цвет цвета”, „сен се сени”, „врх врше”).

172 Полипоптон је термин античке реторике за понављање исте речи унутар једног стиха или реченице у другом падежу (примери из исте песме: „цвет цветом”, „врх врхом”, „кругом круга”, „кором коре” и „знаком знака”).

Кругом круга како које кише

Голем гуштер голу главу грчи
Стегнут смрћу силом смрти своје

Кором коре крије костур који
Знаком знака значај зоре зове

Изоловани али необично ефектни облици понављања сугласника су у књизи *Бели говор*: „Мор ме мори мором на сну” и „Црн у црном црн”, опет са полипоптоном, етимолошком фигуром и хомонимијом¹⁷³.

Магијски ромор и шапат захтевају таутолошки поступак у понављању и ређању речи, који Марковићу обезбеђују не само силину одапете стреле или речи, него и степеник на којем се може зауставити узлет песме, како би се избегли недоступност и конфузија, што је заиста реткост у Марковићевом пеништву. Понављање речи није поједностављено, већ то чини кроз разне варијетете.

Магијски ритуал, у намери да измени или олакша тренутни страх и очај, вапи за ритмичким понављањем речи или синтагми. Често у образу анафоре (стихови почињу истом речју или синтагмом која се понавља), епифоре (сви се стихови окончавају истом речју или синтагмом) и анадиплозом, односно палилогијом (реч или реченица којом се завршава један стих започиње следећи). Анадиплоза је нужна у мистичном бајању и гатању, као што је у већ цитираној песми *Враџбина или одбијено нешто*. Други пример је у *Претњи куку уловљеном* која се завршава понављањима читавог стиха: „Пази пази малени / /Играш ли се игре / Главе или ока / Ока или срца / Срца или мозга / Мозга или крви / Крви или коже / Коже или смрти / Смрти или здравља / Здравља или

173 Хомоними су речи истог облика или изговора као нека друга реч, али се од ње разликује по значењу (у питању је реч „мора” коју Марковић редукује у „мор”, а у другој речи је задржава али са семантичком диференцом).

живота / / Играш ли се игре / Мачке или миша / Мачке или миша / Свега мало помало”. У „другој претњи” је парадигматичан анафорни образац понављања синтагме „Даћу теби”, али се анадиплотично репитира јер се додавањем речи поменутој синтагми окончава дотични стих а започиње наредни (нпр. „Даћу теби болове / Даћу теби болове Даћу теби болести / Даћу теби болести Даћу теби богиње / Даћу теби богиње Даћу теби тифусе / Даћу теби тифусе Даћу теби козице / Даћу теби козице Даћу теби прехладе...”). Зарад ефектности стиха и мистичног одјека и могућег садејства са слушаоцима песник користи и епифорну ређалицу, која је у песми *Удав-дава-смрт* асиндетонског¹⁷⁴ облика, истовремено осликавајући тренутни третман човека уопште:

Крв јој вода јој
Око јој бело јој

Живот јој празан јој
Душа јој црна јој

Камени се дрвени се

Болести је дотичу је
Ратови је растачу је

Ветрови је разносе је
Свако ли је гурка ли је

Плаче јој се кука јој се

Јој ли је куку ли је
Нико ли је ништа ли је

Тако ли је најзад ли је

174 Асиндетон и полисиндетон су, античкој реторици извесне, стилске фигуре низања речи (обично именица или глагола) са или без везника. Асиндетон без везника потенцира динамичност емоција, док полисиндетон користећи свезе додатно задржава читалачку пажњу.

Као егземплар и асиндетонског и полисиндетонског гомилања речи је строфа из песме *Бесебица*:

Уплашим се
Искосим се
Отеглим се
Наглавачке
Озго доле
На врат на нос
Посадим се

Да би лелек народа и мелос традиционалних образаца тражења протекције и заштите попримио исказ усудног, судбинског и нечег уклетог као бескрајни вапај народа, песник Марковић је троструко понављао речи и покликe и апострофирао их и доводио смисаоно до прапоклика древно народског дискурса. До празова, прамолепствија, до праклетава, праврацбина и до прапсовчица. То троструко понављање исте речи или неколико речи делују као таласи, као ехо који се простире у „даљ” и „вис” спонтано се утишавајући. У песми *Град* дефиниција времена и песниковог живота објашњава стих: „Пустош пустош пустош” а (бес)перспективност градацијски следећи стихови: „Нема сунца нема месеца нема сјаја” и „Ништа не долази ништа не долази”. У првој књизи *Паника тела* тонски блиској обредноритуалном мелосу немогуће је не поменути почетну песму *Паника* циклуса *Аждаја*, чијих се десет стихова састоји од речи које се троструко понављају (две речи чак два пута), овог пута потенцирајући и повећавајући звук и емоције:

Јој јој јој
Велика велика велика
Аждаја аждаја аждаја

Језиком језиком језиком
Зла зла зла
Тимари тимари тимари
Простор простор простор

Јој јој јој
Велика велика велика
Долази долази долази

Песник Марковић посеже и за градацијским низовима. Наиме, у једном стиху лоцира сва три песникова степена компарације (нпр: „Мален мањи најмањи”; „Млад млађи млађаван / Сам самљи самотан”) како би његова слика света наликовала бескрајном мраку и хладноћи.

У *Псовчицама* пак читамо и анадиплотично понављање завршног шестосложног стиха дистиха у почетни стих следећег дистиха:

Приказице наказице
Лепо теби кажем

Лепо теби кажем
Брини своју бригу

Брини своју бригу
Терај своја посла

Терај своја посла
Чувај своју главу.

Марковићева умешност до артизма израсла огледа се у неколико песама углавном писаних у метру од седам слогова и у строфама од четири стиха. У тим катренима од укупно шеснаест речи дванаест се понављају из катрена у катрен. На пример, у песми *Кожа*:

Ја ти нећу напоље
Пожар да ме изгори
Шта ће бити од мене
Ако кожу напустим

Ја ти нећу напоље
Курјак да ме изгони

Шта ће бити од мене
Ако ребра изгубим

или се пак од четрнаест речи супституише само
шест:

У мени се претури
Комад стрепње огромне
Оба ока затворим
Све у себи замрачим

У мени се накупи
Бисер речи чудесне
Обе усне заклопим
Све у себи говорим

не лишавајући песму већ примећене лакоће исказа, а нарочито не осмишљености коју ови стихови носе у себи и постају мото Марковићеве поезије.

Игре претварања

Објективно данашње песничково окружење у готово свим својим аспектима поништава немоћно и усамљено људско биће, које се једино може окренути свом сопству. Савременог неименованог демона (нелеп, нељуд, ненад, нешто, наказаца, приказица, људић...), преузетог аналогично из памћења, наши су преци покушавали неутралисати или му се удворити бајањима, враџбинама, чинима, магијом, даровима, жртвама и мистиком, што су били једини видови могуће конверзације са наднаравним силама, било да су соларног или земаљског порекла. У поезији Вита Марковића живи животињски свет подземља и мрака против којег се песник одупире стиховима и речима попут „стрела убојитих”. Још један вид одбрамбеног механизма јесте повратак у успомене из детињства из којег песник оживљава дечје игре –

игре претварања које нису само обичне инфантилне игре. Иначе, инфантилизам као песнички садржај и поступак читали смо и у Новалисовим промишљањима.

Песников повратак свету детињства и његово обраћање телу као првом спознајном објекту, по речима Зорана Глушчевића, није ништа друго до прикривена носталгија за оним инфантилним тренутком свести у коме се тело приказује као равноправан и моћан партнер и противник спољним силама, до покушај поновног стапања субјекта и објекта психолошки и гносеолошки.

Међутим, да инфантилни садржаји усменог фолклора нису само „одсјај” битан у психоанализи народног менталитета, већ и бајколика и наивна успешна песничка остварења, сведочи Марковићева песма *Приснеће* још из његове прве књиге:

Иде иде аждаја
Иде иде носи зуб

Тамо где ће стати
Себе углибим
Тамо где ће бити
Себе узидам

Иде иде аждаја
Иде иде зубата

Велика је
Ко највећи брод

И бројни Марковићеве оригинални деминутиви блиски тепању, а не карикатурној представи (нпр. „приказице, наказице, људић”) поседују култно-ритуални карактер по интонацији што је једини начин и насушна потреба магијског човека да обеснажи, одобровољи или припитоми њему непојмљиву опасност, која узрокује осећање страха, угрожености и немоћи.

Јека сапетог језика

Критеријуме при одабиру речи које чине, не само песнички језик Вита Марковића, условљавају првенствено песников статус, али и тематска преокупација и хабитус и сензибилитет самог песника. Заправо, осамљеност и отуђеност, који су Марковићева опсеција, као и „језа” од бројних опасности из окружења, захтевају од песника шапат и ромор. Требају кратке и недвосмислене речи. Речи које одражавају песникову судбину и осећања. Зато су Марковићеве речи, углавном, од једног слога (мрак, страх, сам, звер, вук, пут, коб, смрт, ноћ, крв, гром, лик, гмаз, црв, зрак, реч, нож, кост, зло, гроб, плач, скот, створ) и од два слога (пустош, ветар, понор, камен, кукац, болест, тица, гуштер, удав, ђаво, лелек, удес). Можемо их по песниковом признању, прихватити и као „утамничене речи”, речи са сопота угрожености и неповерења. Сем тога, кратак стих од свега четири или седам слогова, као оквир Марковићевог „пева”, присиљавао је песника на поменути избор, али је истовремено, и компатибилан са страхом од губитка идентитета и појединачног и колективног, што је, уосталом, и извориште песништва Вита Марковића.

Графички издужен и преломљен кратак и слободан стих условио је, како сам песник дефинише, „сапет језик”. Наиме, „сапетост” је још једна иновација и необичност Марковићевог, иначе, самосвојног поступка. У питању је скраћивање и онако кратких речи.

У првим књигама песник је прибегавао редукцији самогласника (елизији), углавном завршног вокала и у инфинитивном облику глагола, што је не само сводило стих у задате границе, него су ритам и звук стиха бивали динамичнији и драматичнији, а да се при том није последично редуковала замишљена семантика песме. Штавише, њен је долазак и поспешен и пријемчивији.

Почев од књига *Пакао* (1969) и *Пустош и смрт* (1971) песник Марковић крати и краткосложне именице. Резултат таквог песничког процеса су следеће речи-скраћенице: шир, дуж, пев, руг, клик, цвил,

слик, плаз-језик, црн-гора, јез, ђав, тиш, виш, јез, там, ам, побун, одгон, цигер. Редукцијом сугласника или неколико завршних гласова на крају речи мења се и акценат претходног вокала, али и постиже „јека” односно одјек сада завршног сугласника (нпр. од речи *језа – јез, тишина – тиш, дужина – дуж, ругање – руг, висина – виш, кликтај – клик*). Једино новосковане речи „там” (од тамо) и „ам” (од песничке амо односно овамо), пак, су много краће и аспиративне по изговору, за разлику од осталих које би да се прошире, распростру и одјекују. На овај начин, речи постају еквивалент песниковом осећању осаме и „одгона” попут грча, бунта или лаве. Што више песников говор личи шапату, то је разговетнији. Што песник више своди и сажима речи, то се у њима повећава специфична тежина и семантичка густина. Што се више смањује број слова и гласова, то се у преосталим словима и гласовима акумулира све већа потенција да изазове јек изнад нас, да се разлије око и преко нас и околине, да прасне у „зрак”, што је и песникова потајна нада и вера у сопствено спасење („Речи могу далеко да оду”). Наиме, грчевитост израза и представљања, као и емоција које нас све заједно опседају, уочио је Јовица Аћин, траже редукцију, сукцесивно сакупљање и сабирање, згушњавање језика, редукцију која мора да одговори услову уштеде непосредно везане за оно што се њима изриче¹⁷⁵.

Као још једна илустрација песниковог ослонца на дубину језика јесте и необичан пример октроисане речи *душ*, а не душа, тачније, ни дух ни душа, које асоцирају на Кодерове термине *ум* и *ума* као синониме духа и душе. Иако се нова реч окончава сугласником, песник јој није променио род, тачније задржава се женски род, што говори да је изворна реч *душа*, а не *дух*. У овом примеру слово *ш* (*душ*) уместо слога *ша* (*душа*), не само да скраћује реч, већ одјеком који има завршно *ш*, и мери људску стрепњу и дозира страх, али истовремено и доказује колико се песник и

175 Јовица Аћин, *Vox clamantis in deserto*, у зборнику, Зоран Хр. Радосављевић, *Похвала поезији*, Бонарт, Стара Пазова, 2002, стр. 165.

његово биће и његов језик могу ослонити на дубину завичајне ризнице језика, још увек нам доступног, из чега је Божо Вукадиновић¹⁷⁶ промислио да су богата резонанца Марковићевих вокала, као и праскавост појединих сугласника, увод у раскошну физиологију гласа, преко које може да се одржава неки тајни договор са речима. Исти контекст би био и да је у питању реч *дух*, као што је аналоган однос и у осталим примерима Марковићевог редукованог исказа у скраћеницама.

„Сапет језик” само по уштеди слова, а не и по уштеди емоција и свежине речи је учестала и са речима „там” и „ам” (нпр. „там ал ам”), а посебно је ефектна у следећем стиху: „Там ам а сам” што је својеврсно фонемско варирање и игра словима, који немају за последицу редукцију значења.

Оживљавањем извесних облика речи, и то у скраћеном и архаичном облику, уз њихово удруживање кроз неологизме, на тренутак заборављених ритмова и акцената, сачуваних у нашој старини (нпр. „беловиди, црновиди, плачипев, разбол, заноћ, засвод, нелеп, обдан”), не ограничавају биће, поготово не песника и његов језик, који међусобно комуницирају, јер је песник пронашао и оживео прастари и изворни језик у језику. Прајезик, у ствари.

176 Божо Вукадиновић, *Животиња и ритам стиха*, у књизи, Божо Вукадиновић, *Интерпретације*, Нова књига, 1985, стр.110.

ЕУФОНИЧНА И ИГРИВА ПОНАВЉАЊА У ПОЕЗИЈИ АЛЕКА ВУКАДИНОВИЋА

Песма која је упила мноштво значења
постала је ромор.
Алек Вукадиновић,
Белешке уз књигу „Кућа и гост”

Поезија се остварује музиком.
Момчило Настасијевић
За матерњу мелодију

У српској књижевној критици већ се одомаћила обавеза да се, када је реч о песништву Алека Вукадиновића (р. 1938), нагласе два стожера – архетипска мелодија и тамновилајетска имагинација (по признању самог песника), који у међусобном контакту и садејству, односно испреплетани чине једну упо-ришну архитектуру. Затим, у потрази за сродничким стаблом Вукадиновићевог пева, сагласни критичари помињу Кодера, Растка Петровића, Момчила Настасијевића, Бранка Миљковића и Васка Попу. Постоји још један колективно-проценитељски манир у тумачењу Вукадиновећеве поезије, а то је употреба сегмената из Настасијевићевог есеја *За матерњу мелодију* („Матерњом мелодијом називам ону звучну линију која, долазећи из најдубљих слојева духа, везује појмове у тајанствену целину живог израза. Афективне је природе. Коренита је и колективна, и дан-дањи у разгранатости језика”) и Вукадиновићевих *Бележака уз књигу Кућа и гост* („Песма се... најпре доживљава као мелодија, мелодијска целина, а одмах затим као песма-значење, песма слика, одно-

177 Момчило Настасијевић, *За матерњу мелодију*, у књизи, *Сабрана дела Момчила Настасијевића, Књига IV, Есеји, белешке, мисли, Дечје новине* : Горњи Милановац, Српска књижевна задруга : Београд, 1991, стр. 36.

сно праслика, архетипска ситуација, и тако даље. Другим речима, она тако постаје једна вишезначна творевина, као да има више песама у једној песми”) и одломака из *Поетичког дневника* („Путујући кроз језик и његове архе, његове давнине и тамнине, путовао сам и кроз време најмлађег часа, а у једном тренутку ова времена као да су постала једно”). Међутим, они се нажалост рабе као судови и квалификативи, а заправо су наговештај или упорни зов за дубљим и аналитичким истраживањима Вукадиновићевог исказа.

Још од првог издвајања мелодичности као аутентичног поступка од стране Николе Милошевића поводом књига *Кућа и гост* и *Трагом плена и коментари*¹⁷⁸, потенцира се у Вукадиновићевој поезији њена усредсређеност ка дубини памћења и неоткопаним архетипским елементима бића. Ка смислу и праречима. Ка архе и надречима. Ка Тамном вилајету. Ка древном и изворном. За песнички резултат Алека Вукадиновића могли бисмо рећи да је песник отишао најдаље, међу нашим савременим песницима, или, сишао најдубље у лагуме човекове жудње за исконом, устремљен ка изворишту са којег је, још у прамаглинама настајања света, почео да се одвија калем човекове егзистенције¹⁷⁹. Други, пак, тумачи Вукадиновићеве поезије окрећу се конкретније језичкој и језикотворној имагинацији у њој, као и митско-фолклорној подлози. Тако Љубомир Симовић тврди да су неки од наших симболиста или њихови настављачи (нпр. звучни неосимболисти) у мистичном свету и језику наших народних умотворина (бајалица, гатки, враџбина и чарања) нашли језичке формуле и симболе које су уградили у своје системе

178 Никола Милошевић, *Жижак што светли у тами*, Дело, књига 12, XX, број 5, 1974, стр. 564.

179 Мирослав Егерић: *У мерама Божјег геометра*, у зборнику, *Алек Вукадиновић, песник*, Народна библиотека „Радослав Веснић”, Краљево, 2001, стр. 115.

изражавања¹⁸⁰. Радивоје Микић суди да већи део својих песничких текстова Вукадиновић обликује користећи се поступцима из бајаличке ритуално-магијске сфере¹⁸¹. Тиодор Росић, у ишчекивању истраживања Вукадиновићевог мелодијског преплета и звуковних бројаница, тврди да одговарајућа гласовна понављања уз одређене паузе граде, у правом смислу те речи, звуковне бројанице, а томе значајно доприноси и функција акцената у формирању специфичне стиховне мелодије¹⁸². Саша Радојчић појашњавајући заједнички феноменолошки и фолклорни корен Вукадиновићеве поезије истиче да је покретач песме имагинација, ослоњена на фолклорне облике (басме, бајалице и загонетке) који чувају најдревније језичке елементе, барата представама чистих објеката и распоређује њихова значењска поља¹⁸³. Једино Александар Јовановић конкретно набраја (али само набраја) елементе који учествују у градњи Вукадиновићеве мелодије: звучна понављања (асонанца, алитерација, полиптотон, игра речима), паралелизам, призивање образаца народне лирике, лексички избор, ритмичка варирања и стиховна интонација¹⁸⁴.

Очито да је феномен звука или сазвучја, односно да је преплетај мелодије или ромора истовремено и кључ, односно расковник за браву проучавања не само самосвојног Вукадиновићевог песничког поступка, него и његовог целокупног песништва. Али је и

180 Љубомир Симовић: *О једној грани српског симболизма*, у књизи, Љубомир Симовић, *Дупло дно*, Стубови културе, Београд, 2001, стр. 277.

181 Радивоје Микић: *О трептању, трајању и устима ушћа*, у књизи, Радивоје Микић, *Песнички поступак*, Народна књига – Алфа, Београд, 1999, стр. 204.

182 Тиодор Росић: *Тамни вилајет Алека Вукадиновића*, у књизи, Тиодор Росић, *Поезија и памћење*, Дечје новине, Горњи Милановац, 1988, стр. 166-167.

183 Саша Радојчић: *Кућа Алека Вукадиновића*, у зборнику радова, *Поезија Алека Вукадиновића*, Матица српска, Нови Сад, 1996, стр. 52.

184 Александар Јовановић: *Песник лирске апстракције*, у књизи, Алек Вукадиновић, *Песме*, Нолит, Београд, 1998, стр. 10.

кључ за читаоце приликом читања или слушања. На основу већ помињане песникове загледаности у дубину памћења и фон прошлости за претпоставити је да је Вукадиновић трагао за особеним игривим звуком у сачуваној баштини, од народних епских песама па до бајалица, гаталица, бајки, басама, пословица, загонетака, разбрајалица. Од њих је Вукадиновић, као зналац метричке, силабичке и акцентске версификације, преузео тонско обележје и стилске фигуре и разиграо их у језику и у „игри слободног духа”, како је Растко Петровић детерминисао једну од карактеристика прозваних народних умотворина¹⁸⁵. Штавише, песник их је и даље комбиновао до својеврсног артизма и иновативности, а у таутолошкој згуснутости, понављању и елипси који су, само привидно успорени, заправо вигилни и вишезначни, али и самосвојни и прошли и данашњи. У том погледу неизбежна је аналогија са Кодером који је своју песничку материју језички засновао на казивањима врачара, травара и вештичара. Иако је Кодер остао скривен у свом оригиналном језику, његове су речи (као и Вукадино-

185 Растко Петровић, у есеју *Игра слободног духа*, подсећа се пријемчивих ритмичких игара из детињства (углавном разбрајалица, пословица, питалица, загонетки, пошалица), чији смисао, скривен у мистичности и тајанствености, није био доступан, али им је облик био толико музикалан да су их дечаци изговарали са читавом кантиленом. Тихомир Ђорђевић тврди да су бројанице одраз дела народног духа и говора, иако садрже и лутајуће крпе декадентног језика балканских староседелаца и суседа. Растко Петровић је, на примеру и аналогiji бројаница и француских симболиста Рембоа и Аполинера нагласио да је схема по којој се друштвени речник враћао у лирске комбинације заправо схема или закон подсвесних асоцијација. Наиме једна реч је повлачила по тајанственој логици другу за собом, једна визија другу и тако редом, што указује на извесну игривост која је интерпретација осећања и промишљања. Истовремено је и одраз човека потпуно ослобођеног, али и покушај да се допре до „немуштог језика” народних умотворина.

вићеве), попут духова, наслеђе оживеле и духове које именују и омогућиле језику да сам пропева¹⁸⁶.

Међутим, оба песника су учинили корак више, јер су испод речи односно у њиховом еху успели да докуче гласовне дифракције и бројне рудименте који су својим међудодирима и разигравањима, постали предуслов да се оживи дух времена, али и да се успостави комуникација између времена, па тако и између песника и читалаца.

Вукадиновић, дакле, у даноноћној потрази за фонским обележјем свог поетског исказа, по сопственом признању, није пошао од „површине” и није се „лакоћом клизао по омотачу спољашњег света”, већ је, у настојању да се „удуби у свој имагинативни свет”, „скидајући љуштuru по љуштuru са света привида” сишао „у даљински простор који му се указао као мета-свет” и тако запосео „дубину”, у којој је наставио да „дуби свој каменолом, као свој лични Тамни вилајет... Тамни вилајет боје и звука, Тамни вилајет језика, Тамни вилајет смисла и значења”. О коренима Вукадиновићевог језика илустративни су наслови његових песама, који су вапили за критичарским судовима налик Вукадиновићевом понирању у корен и памћење речи (*Поноћна чаровања, Ономатопеја жала, Језичке пословице, Глуво доба, Јадиковка, Пословица-тајна, Скривалица, Јавке, Кућна бајка, Бајка кућне слике, Кућна бројаница против злог духа, Поноћни обред*, затим циклуси *Басме и бајалице против „урока”, „русомаче”, „моруне”, „море”, па Басма против врага, Немушит-басме, Укриштена бројаница, Мелод-басма, Беле басме, Басме светле и тамне, Басма за злу годину, Бацање белих чини*, као и циклус *Басма-слов*, али и песма *Слово Григорија Дијака* пролошка у књизи *Ружа језика*, као и циклус *Златно плаво* подна- слова *Хиландарски типик*). Евидентно да су ту сви сопоти Вукадиновићевог гласа заједничког имена – баштина коју чине не само народне аутентичне и

186 Божо Вукадиновић: *Песничко дело Ђорђа Марковића Кодера*, у књизи, Ђорђе Марковић Кодер, *Спевови*, Посебно издање часописа *Књижевна историја*, „Вук Караџић”, Београд, 1979, стр. 16.

оригиналне умотворине из блиске прошлости, те паганског порекла, као што су бајалице, чарања, врачања, пословице, питалице, разбрајалице, басме, бајке, него и пионирски књижевни средњовековни записи. Није чудо што је и чувени лингвистичар Роман Јакобсон, доказујући да су код гласова битне фонолошке вредности које у датом језику могу да послуже за диференцирање смисла и на тај начин глас интегришу у језик односно стих¹⁸⁷, користио и вредновао структуру стиха српских народних епова, као и структуре два славословија монаха и песника Силуана: *Синакеар Светом Сави* и *Синакеар Светом Симеону*, који потичу из XIV века.

Зато је циљ овог текста, инспирисаног амалгамом и еуфонијом речи и стихова пред нама, аутентичан песнички поступак Алека Вукадиновића – фигура понављања слова, речи, стихова, строфа, која је уједно и оно битно кохезионо средство и параметар синтаксичко-интонационе структуре Вукадиновићевог песништва, јер је песник репитицију у готово свим разгранатим облицима, преузевши је из дубине памћења и усмене и писане националне баштине као што су бајалице, пословице, гаталице, разбрајалице, загонетке, дечије игре, басме, клетве, молитве, бајке, епови, митови и легенде, обновио и уградио их у свој редукован и згуснут дискурс; у таутологију и елипсу; у асиндетон и полисиндетон; у контраст и антитезу; у градацију и етимолошку фигурацију, чиме се затвара и истог трена „понавља” зачарани круг између песника и његових корена и лагума у језику.

Редукција

Звук које Вукадиновић тежи очекује одјек у уху али и у бићу не би ли постао неразлучива компонента

187 Роман Јакобсон: *О структури стиха српскохрватских народних епова*, у књизи, Роман Јакобсон, *Лингвистика и поетика*, Нолит, Београд, 1966, стр. 146.

заједничка и песнику и читаоцу, могао се реализовати у крајње редукованој песми, сведеној на елементарне појмове и лишеној свега сувишног, по убеђењу Алека Вукадиновића, у „сажетости, моћи крајњој” у *Укрштеним знацима*. Ако се по препоруци Саше Радојчића узме у обзир архетипско порекло призора и слика у Вукадиновићевој поезији, онда је сведеност на једно и двосложне речи исход песниковог захватања у ризници празначења¹⁸⁸ притајеног у „пра” и „археречима”, као и прилагођеност песника времену и значењима у које допире. Наиме, песник сажима свој вокабулар. Изузетна је лепеза једносложних термина који су последица редукције изворних вишесложница: зад, дрем, там, сушт, вран, гран, кам, даљ, трај, лог, жал, јав. У њиховим играма и међузависним односима ослобађа се заробљена енергија попут Аладиновог духа из боце. Истовремено се укрштају и семантичка поља попут кинетике Боровог модела атома предајући једни другима поруку и тајну. Ту се крије и силовит и семантички замах који је песма преносила на песника.

Зато су процес редукције доживеле и Вукадиновићеве „темељне” речи односно симболи или, како их је песник преименовао, идеје. То су, већином речи „краћих” слогова: кућа, гост, ловац, плен, ластва, стреле, кров, небо, ноћ, праг, гора, жишка, лампа, који нису бројни, али су учестали и живахни, и круже вртоглаво, често у блиском контрапункту. У *Ноћној трилогији* песник је као опречни пол преузимао негацијске кованице: „нетрај” у односу на „трај”, „немушт” на „мушт”, „злоушће” на „ушће”, „злоток” према „току”, (што је фигура контраст¹⁸⁹), као и саме негације: „Небог” и „Небило”, „нејав” и „несан”, „пореч” и „бешум”, али и апокалиптичке предзнаке као што су „гавран” и „туроб” и њихове детерминанте

188 Саша Радојчић: *Поезија, језик, истина*, у зборнику, Алек Вукадиновић, *песник*, Народна библиотека „Радослав Веснић”, Краљево, 2001, стр. 63.

189 *Контраст* је врста поређења по супротности, којом се постиже изразита конкретизација слике и изазива јак емоционални утисак.

„грак” и „мрак”. Све у намери да се проникне у „праречи”, „праслике” и „архетипске ситуације”, из којих ће међуконтакт трансформисан у вигилну међутекстовност обећати решење за шифре притајене у „суштим именима”, јер Вукадиновићеви симболи као наш семантички циљ нису уског и фиксираниг опсега и немају апсолутну подршку у митолошким кодовима, већ потичући са тамног дна наше језичке и духовне материје, наликују на језгра што зраче¹⁹⁰ или на „жишку плаву” или на „кућу пуну стрела”. Али, истовремено је и упорни покушај да се оствари завидна звучна организација стиховања што, надам се, уверили смо се, обезбеђују и прозвани актери Вукадиновићевог песништва бојом свог гласа. Та пренаглашеност ка језичкој мелодији није песника одвела до потпуне херметичности и непрозирности, али се поезија пред нама никада не да декодирати до краја. Међутим, читаоци се увек могу задовољити оним што су чули.

Одржање звучног преплета на извесном нивоу, као и подражавање претпостављеног тона колективног памћења, захтевали су од песника и згуснутост исказа, јер се Вукадиновић определио за упечатљив поступак употребе ограниченог броја симбола-идеја, које су у сталном покрету. Међу најчешћим терминима је круг (нпр. „Круг до Круга”, „Круг Кругу”, „Круг у Кругу”, док бином „Круже Крузи” све око нас доводи у кружно кретање које доминира). Заправо, сваком књигом круже и понављају се „темељни елементи” и песникове слике света. Зато је Вукадиновић често посезао за, по својој суштини, емоционалном фигуром – таутологијом, која представља гомилање речи, обично сличног значења, да би изразито пренеле згуснутост и напрегнутост песниковог стиха и осећања. Први стих „програмске песме”¹⁹¹

190 Звонимир Костић: *Далека кућа, далеки укућани*, у књизи, Звонимир Костић, *Архаично и модерно*, Просвета, Београд, 1983, стр. 320.

191 Прозвана песма *Кућна алхемија*, једна међу тзв. програмским, гласи:

Кућна алхемија је парадигматичан: „Сабери сажми и поврати”. Примери храбре употребе, у овом случају, симбола су заиста бројни, иако неочекивани, јер таутологија преферира глаголе а не именице: „Тишине, даљине, благе ствари”, „даљина жишка стрела”, „Кровови, ушћа, тишине, боје”, „Квадрати, слике, сенке / Даљине, жишке, стреле”, „Кровови, даљине, слике, ушћа”, „Шуме, поља, неба зраци”, „Вртови, слике, кретње”, што сведочи да је границу између таутолошког исказа и асиндета тешко разлучити, пре свега, због редукованог Вукадиновићевог израза. Отуда „претакање” таутологије у асиндет. Док је безброј удвојених бинара (нпр. „Ветар на земљи плен у гори”, „Ватра и вода свет и земља”, на прелазу из асиндетона у полисиндетон¹⁹². Вукадиновићева иновација је последица његове акрибије, изнедрена из песничке радионице, што уочавамо у песми *Трајање боја*, која врви од таутолошког исказа, градације, метафоре, симбола, асиндетона, полисиндетона, анафоре и песникове структурираности завичајем и родним огњиштем:

Кућа и гост, душа и кров
 Вечан пејзаж: лампа и лов
 Небо, пејзаж модрих сена
 Вечно бекство хитра плена
 Строге моћи жишка плава –
 Сан што пејзаж успорава –
 Плаветнила пламен строги –
 Госта пејзаж изнемогли –

Сабери сажми и поврати
 Ловцу у лову плен одузми
 Мало ваздуха мало воде
 Мало даљине жишке тихе
 Узми нејасној речи ластва
 Додај најтишој речи стрела

Кући се кућна алхемија

192 *Асиндетон* је фигура набрајања уз изостављање свеза да би динамика радње или емоција била брза и напрегнута, док *полисиндетон* у „ређалицама” користи свезе зарад задржавања пажње читалаца.

Вечан окус горке бајке
Вечан пејзаж куће – мајке.

Песник је ефектно доказао да таутологија, захвална и честа фигура у песничком језику, није карактеристичан одраз унутрашњег набоја или егзалтације, већ и песникове узнемирености, забринутости и апорије. Јачина и дубина емоционалног одговора условљавају да ли ће се одсликати са више подударних речи или синтагми, на чему инсистира таутологија, или ће то учинити елипса свођењем целе реченице на једну реч која је логичко и емоционално тежиште. Необичност цитиране песме је и у томе што је и елипса њен саставни део. Наиме, лапидарност је присутна, нарочито у биномима почетних стихова. Ретки су примери потпуне изолованости и самосталности елипсе у Вукадиновићевим стиховима, као што је у циклусу *Бацање кућних зрна* из књиге *Далеки укућани*:

Реч
Међуреч
Лов
Међулов
Круг
Међукруг
Полуноћ
Слика-ласта
Полудан
Жишка-стрела
Који сам у том
Лову
Каже далеки
Квадрат

Међукрај госта-ловца.

Драмску напетост песме и песникове меланхолије језгровито изражава елипса у контрапункту стихова-речи-антиречи у циклусу *Удаљавање садржаја*:

Укућани
Антиукућани
Два пута поноћ у скривалици
Слика-антислика
Свет-антисвет
Куће далеких разлагања

Два пута поноћ пута ласта
Два пута поноћ пута стрела

Далеких кућа садржаји.

Понављања

Један од најстаријих и најједноставнијих поступака организације стиха састоји се у поновном појављивању једнаких или сличних елемената. Можда је узрок томе што човек одувек доживљава природу и свет око њега кроз стално понављање појавних облика, на пример, дана и ноћи, месечевих мена, годишњих доба, прелазака из године у годину, из века у век. И од свих тих равнодневица, и малих и великих, зна Вукадиновић, зазирали су наши преци, што је разлог више да их песник прихвати и помоћу њих тка свој мелодијски преплет.

Иначе, општи појам понављања као стилске фигуре био је познат и античкој реторици и још тада био рашчлањен у многобројне подврсте од којих данас разликујемо понављања гласова, речи, реченичних делова, па чак и већих говорних целина као што су и строфе. У нашој баштини очувана је њихова функционалност у пословицама, изрекама, гаталицама, бајалицама, брзалицама, басмама, чарањима, колективним мистичним обредима, што је још једно оправдање за њихово преузимање и преливање у Вукадиновићев поетски говор, у амалгам и

сажетак усмених и писаних трагова српске поетске речи од њеног првог раздања до данашњег дана¹⁹³.

Као увод употребићу пример из литературе. А то је већ помињана знатижеља Романа Јакобсона за звучним феноменима у стиховима монаха и песника Силуана. И то за завршни седми стих из његовог слова светом Сави који гласи:

7. Слова слави Саве сплете Силуан

где је евидентно понављање одређених сугласника: *с* – пет, *л* – четири и *в* – три пута, што је алитерација.

Да је алитерација, као архаични стилски поступак понављања истих сугласника или сугласничких група у низу, необично значајан фактор ритмичке и тонске организације Вукадиновићевог стиха, потврдиће сам песник. Нпр. трећа песма – деветерачки дистих из циклуса *Језичке пословице*:

Порече пореч све реч по реч
Па све ред по ред оде поред.

У првом се стиху сугласници *р* и *ч* понављају четири пута, а сугласник *п* у три маха, док се у другом стиху на четири места проналази *д*, а *р* и *п* на три. Међутим, очито је да се не понављају само сугласници већ и самогласници, чиме се појачава звучна компонента, а с њом и експресивност песничког језика. Наравно реч је о, у версификацији учесталој и познатој фигури – асонанци. Иако је коментар сувишан, ипак да побројимо вокале. Први стих садржи шест вокала *е* и три вокала *о*, а други пет пута самогласник *е*, три пута *о* и само једном је заступљен вокал *а*. У овом дистиху уочљиво је и понављање једне исте речи (у првом стиху – *реч*, а у другом – *ред*), што је анафора, као и синтаксичко повезивање речи истог

193 Славко Гордић: *Песничка средства и суседства Алека Вукадиновића*, у зборнику радова, *Поезија Алека Вукадиновића*, Матица српска, Нови Сад, 1996, стр. 57.

корена и порекла – *порече пореч*, што је етимолошка фигура.

У истом је контексту и стих и наслов песме: „Море Мору морило”, али и почетна три стиха *Басме за злу годину*:

Тек за теком текује
Морна мора за мором
Нечуј-горе Нечује

као и њен завршни алитерично-асонантан катрен:

Јек за јеком јекује
Нечуј-гори за гором
Мора морна морује
Морем мамним мрамором

Вукадиновићева *Ноћна трилогија* је парадигма песникових експеримената и иновација у језику, која је и у много краћим стиховима, пре свега њиховом аритмијом, врцала од неколико фигура извесних и народном певачу, па се и настављала из стиха у стих и из строфе у строфу. Нпр. песма *Немушт-басме*:

Мушт Немушта
На пут пушта
Мушт Немушта

У Заушћа
Света сушта.

Иако је сличних егземплара заиста безброј, готово у свакој песми су присутни сличног квалитета и звука али различитог нивоа огледа, издвојићу и песму *Трепер-гору* од четири терцине:

Пукла гора загора
Украј мора до мора
Све бор бору до бора

С вечери до вечери

Трепер-гора трепери
Море да се помери:

Бор се бору заори
Јек за јеком у гори
Ружу звука затвори

Украј мора до мора
Све бор бору до бора
Гора тешка загора.

Није ми циљ да побрајам све фигуре разигране у дестилисаном исказу песника Вукадиновића, јер то захтева потпуну сериозност истраживача без њене дисперзије на фигуре ван цитиране песме, већ желим да апострофирам селекцију вокала у два наведена примера. Очигледно да је диригентска палица у *Немушт-басми* припала самогласнику *у*, а у *Трепер-гори* вокалу *о*, а управо они припадају по месту изговора тзв. „задњим” самогласницима који својим звучним обележјима одређују коначан звук стиха, за разлику од вокала *е* и *и*, предњенепчаних по месту изговора. Уколико се песник и определи за један од предњенепчаних, онда га, нужно је, подреди једном од задњенепчаних вокала. Исти значај и функцију има и одабир сугласника већином по дубини звука који поседују, као што су је имале, замишљам, и речи наших предака.

Зарад адекватне интерпретације пуноће и јачине песникових страхова и ишчекивања, али и звучне детерминације стихова, Вукадиновић се врло често опредељивао и за бројна понављања речи, синтагми или целих стихова, па и строфа. Троделна песма *Пеј-заж чуда* написана је у осмерцу, али и у маниру анафоре (репитиције исте речи на почетку више стихова) са цезуром (паузом) након четвртог слога:

Чудан корен гору мори
Чудно негде земља гори
Чудиле се света кости:
Чудна земља чудни гости

Седам људи седам ћуди
Седам кућа једну буди

Чудна земља поноћ била.

Комбинаторика анафоре (овог пута је у питању група речи која се узастопно понавља) са алитераацијом и асонанцом (да подсетим пређашња промишљања о вокалу *о* и сугласницима *с*, *ш*, *т*, *ћ*, као и сливања вокала *у* са издвојеним сугласницима нпр. *уст* или *ушћ*) је у безименој песми циклуса *Унезверени пејзаж* у књизи *Укриштени знаци*:

Уста после свих уста Уста ушћа
Уста после свих уста Уста Краја
Уста после свих уста Уста страха

Песма *Кућни жад* кратког стиха (четири слога) нуди супротну фигуру – епифору, која представља понављање исте речи на крају више стихова:

Јесам ја сам
Нем и глас сам
Нејава сам
Нејав сам сам.

Из сфере репитиције речи или групе речи јесте и анадиплоза односно палилогија, у којој је завршна реч или више речи претходног стиха уједно и почетна реч наредног стиха. На пример, иницијална терцина у песми без наслова у књизи *Далеки укућани*:

Ловац са својим зрном
Зрно са својом стрелом
Стрела са својом снагом.

На овај начин, песник успева не само да одмери интензитет својих осећања, већ да упорним репитицијама исте речи или израза унутар више стихова дефинише и антиципира емоционални тоналитет

умрежавајући разне мотиве и појаве у једну целину као што је то песма.

Као куриозитет и завидан порив за новостима на терену архаичног јесте и циклус од три песме *Кућни напеви* у којем је почетни дистих прве песме: „Сред времена света / Злога” истовремено и крај друге и почетак треће песме. Међутим, то није све када је реч о понављању више стихова у овој песми-циклусу. Завршни дистих прве песме истог циклуса: „У круг часа / Умрлога” је и први у другој и последњи у трећој песми.

У ширем смислу речи фигурама понављања припада и хомонимија, иако по тврдњи лингвиста, не извире из нарави самога језика као што то чини већина стилских фигура. Нпр. „даљ све даљи”, „трају трази”, „круже крузи”, „гора гори а твар твари” или као што је у, по звуку и смислу, ефектној песми *Коловрат*:

Међу две горе шта је горе
Са чела пчеле ноћ до зоре
Тај бор у гори што ромори
Није ни птица ни роб гори
Нити је неба бор оборен
Не вади гора гори корен
Не крије тица небу лица
Нит за брег тоне љубичица
Потоњи гост је оставио
Жале које је ждрал жалио
У ноћи која нема моћи
Да узбре бели цвет поноћи
И да ти зајми лед и мир
Свирало кроз блистав вир.

Вукадиновић је убеђен да, када се речи у кондензованом ланцу говора не вежу обавезно по значењу, него по звучној сродности, онда се значење једне речи веже за звучност друге, омогућавајући асоцијације независно од света сиве или црне стварности, а тако и везу са бившим временима и световима или

макар на њиховом трагу, што је већ подвиг иако је у суштини игра речима.

И еквивока се заснива на хомонимији, а заправо је двосмислена или вишесмислена ознака једногласја, односно вишезначан смисао једне речи (речи истог звука а различитог значења и само их акценат може променити). Као што је у затомњеној, непрозирној и недокучивој бајалици *Тарчужак-русомача*, како им и приличи уосталом, јер се, у обредима, обраћамо силама које не знамо, нити их је неко пре нас упознао или комуницирао са њима, нити су их наши сујевјерни и наивни преци и могли замислити:

Ја сам јесам који сам
Нити јесам нити сам

Ја сам јесам који сам.

Још једна фигура, позната античкој реторици, а нарочито учестала у пословицама и народним песмама јесте полиптотон, односно подврста понављања исте речи унутар стиха али у другом падежу. И најфреквентнија је и најдоследнија у Вукадиновићевом песништву. И у полиптотонима, са или без свеза, песник је открио простор за игру у језичким суженим обрисима и топот једне речи која је стремила очувању и трајању полукаденце. Прво је Вукадиновић доводио у узајамни контакт два пута речену реч у једном стиху (нпр. „Исто истом”, „Круг за кругом”, „Траг се трагу”, „Муња муњу”, „Кам по кам”, „Мрак у мраку”, „Уз ток низ ток”, „Слика слици”, „Грак до грака”, „Јек за јеком”), затим их је удвајао у истом стиху (нпр. „Реч до речи чин до чини”, „Зуј до зуја чар до чара”, „Рог до рога трн до трна”, „Сушт до Сушта Плам до плама”, „Крило по крило круг до круга”) или удвојене преламао у два римом везана стиха (нпр. „Там је тама / Сушт до Сушта”, „Круг за кругом / Трен за треном”, „Кам се каму / Рог се рогу”, „Коб се кобу / Мрак се мраку”). Често су и по три узастопна полиптотона међусобно увезана (нпр. својом апокалиптичном најавом – „Рог до рога / Мук до мука /

Вран до врана”). Занесен моћима игривости у добро-вољној тескоби симбола и вокабулара уопште, Вукадиновић успева да исту реч у истом стиху измени у три падежа чак (нпр. „Тајац тајцу до таја”, „Бор бору до бора”, „Крил се крилу закрило”) или у два стиха (нпр. „Чудо чуду / До чуда”, „Кључ се кључу / Закључа”, „Жижак жишку / До жишка // Свитак свитку / До свитка”). Док у *Леприш-басми* потенцирају звук три стиха у којима се речи мултиплицирају (нпр. „Лепрш лепрш лепрша... Коло колу около... Лепет лепет лепета”).

Елиптични Вукадиновићеви стихови понављањем истих речи и њених негација у вечном и „суштом” контрапункту (опет контраст као стилска фигура) јесте заиста иновативност, као и умножена семантичност и призвук марша (нпр. у песми *Боже – у шта*: „Небог Бога Бог Небога” и „Мушт Немушта Немушт Мушта”).

Условно у ову фигуру уврштавам и додир манихејских светова са превладавањем негацијских полова (нпр. „Реч у пореч / Пар у непар / Кап у искап”, „Траг у нетраг / Пут на непут”, „Трај у нетрај / Ток у злоток”, „Неред ред је” и „Пореч реч је”).

Можда је згуснуто утискивање што већег броја полиптотона у тексту пред нама фрагментарно обележио његово присуство, док цитирање читаве *Беле басме III* има улогу да омогући читаоцу веродостојан утисак и о дуплирању речи и о звуку и смислу песме и о песниковим претрагама у именима ствари и појава:

Сев до сева
Сван до свана
Јав ти најав божјег дана

Гран-огранак
Ран-уранак
Дан ти сван ти божји данак

Данак божји санак
Дом ти

Зрачак-трачак у сваком ти

Ево још једне песме *Румен-крилу дан се нада* од четири терцине и једног катрена са истом намером. И она „ври” од продужавања речи, „траја” и значења, који доносе и обогаћују у потенцијалу рубног додира и у међуконтексту са другим „темељним елементима” песме:

Мук до мука Грак до грака
Зла од Мрака
Јача Боже крв ми јака

Румен-крилу дан се нада
Боже склада
Подај крилу од тамнине

Круже крузи чини чине
Чини чине
Ноћ да стани дан се свлада
Чемер-крило мрак даљине

Док анђели са висине
Измењују поје зарне
Златне траје и таине

Сушт до сушта Зрак до зрака
Зла од мрака
Јача Боже крв ми јака

Вукадиновић често понавља и веће лексичке целине као што су ситаксички обрасци или стихови, чак и строфе. Међутим, треба нагласити да понављање синтаксичких формула и стихова немају карактер рефрена, већ су импрегнирани као саставни елементи песама унутар којих се налазе, и више припадају лирском паралелизму. Није их ни лако издвојити као већ перципиране. Често се унутар једног или више циклуса понавља истих стих или микстура речи, а касније други унутар исте или друге књиге. Уз нужну напомену да стихови и лексички склопови,

који се понављају, нису лимитирани и не признају границе између књига, већ с времена на време неочекивано и безмало заборављени васкрсавају. И контекст у којем проговарају није семантички омеђен, нити једнообразан. Штавише, својом вигилношћу успостављају бројне валенце са будућим конзументима из редова читалачке публике.

Међутим, синтагма – *час умрли је*, у правом смислу речи, константа Вукадиновићевог еуфоничног дискурса, јер почев од књиге *Трагом плена и коментари* упорно обитава у свим његовим књигама и зависно од амбијента заједнице у који се удомила, „зрачи” другим „бојама” односно нијансама антиципираних емоција. Посебно је самосвојна градација и могућа палета ишчекивања „часа умрлога”. Од дискретне најаве, преко његове блискости која плаши, па до његовог присуства које не можемо избећи или како би рекао Алек Вукадиновић:

Час је часа
Умрлога.

Као парадигма бинарног граматичког паралелизма, запаженог присуства у поезији Алека Вукадиновића јесте сам поднаслов књиге *Укрштени знаци* који гласи: „Уста ушћа и Уста страха”, а унутар корица поменуте књиге егзистирају и „Уста краја”. И сва три бинома се често понављају и, разигравајући се у оскудном окружењу, истражују и варирају метаодносе, којих на први поглед нема.

И из већ преузетих Вукадиновићевих стихова (реч је о побројаним полиптотонским биномима) није тешко закључити да је песник парове речи, налик симболима, укрштао и један од парова речи доводио у обрнутом распореду на огледалу, иако су они већ коореспондирани синтаксички или садржајно (нпр. понављани стихови „Грак до Грака” и „Мрак Мрака” преводе се у „Грак је Мрак је” или у „Грака Мрака”). Такав хијастички распоред стихова (нпр. и у игри речима „дан” и „вран” или у још драматичнијем контрапункту и контрасту као што су и бројне изведени-

це у негацији у односу на изворне и прволике појаве) је битан за звучност стихова налик на „матерњу мелодију”. Неочекивана је, пак, измена једног од полова и још поновљена, као у песни *Ушће пева не пева*:

Душе шуме зло-шуме
Душе куће зло-куће.

У лапидарној форми, лишеној сувишног, препознаје се и антиметабола као подврста двочлане анти-тезе, у којој се оба њезина члана понављају измењујући синтаксичку функцију и одржавајући привидни утисак симетрије, као и синтаксичко-интонациону структуру стихова:

Небог Бога Бог Небога
Гони у круг часа
Злога

као и у аналогном наставку песме:

Мушт Немушта Немушт Мушта
У Заушћа света
Сушта.

У преводу са провансалског, рефрен је поновљено ударање таласа, што је и обележје поетике Алека Вукадиновића. Песник, наиме, склон понављању речи и стихова, усудио се да понавља и читаве строфе, чак и оне од шест или осам стихова. Под условом да је приуштио себи да поједине стихове из преносивих строфа делимично или потпуно измени или замени. У књизи *Укрштени знаци* почетна и завршна строфа су често иста строфа. У три наврата у питању је строфа од шест стихова, а у два су катрени. У *Ноћној трилогији* заступљеност је значајнија, иако су обично терцине или дистиси (и овде са променама унутар њих). У терцинским песмама обично су почетни стихови првог и последњег тростиха исти, а у песни *Ватро Боже* у свакој од четири терцине, колико их

песма има, први и завршни стих су исти, што утиче на ромор песме:

Ватро Боже
Кругови се моји множе
Ватро Боже

Кућо Тмино
Окружи се Бог даљином
Кућо тмино

Кућни жали
Круг за кругом где смо стали
Кућни жали

Боже – у шта
Сурвава се даље Сушта
Боже – у шта.

У дужим песмама са дужим рефренима и варијантама у стиху-два диктатор је семантичка сфера, док је у песмама са мањим бројем стихова и обично са два или три стиха (и толико речи) на почетку и крају предност дата дикцији читаве песме, не занемарујући „Сушт”.

Градација

Чим се речи понављају и доживљавају преображај у распореду поставља се питање да ли је и градација присутна. Јесте, присутна је. Штавише, свеприсутна је, и како доликује Алеку Вукадиновићу, огрнута је иновативношћу и необичношћу. Илустративне су три песме у једној *Кућни напеви* које се састоје од четири дистиха. Први дистих („Сред времена света / Злога”) из прве песме је завршни у другој и почетни у трећој, а трећи дистих из прве песме („У круг часа / Умрлога”) је и први у другој и последњи (четврти) у

трећој. Градација се крије у дистисима који су по распореду други и трећи и потпуно су исти у истој песми, али се трансформишу у другачији пар дистиха у наредним песмама. И тако отргнути имају рецепцију аутономне песме. Пар истоветних дистиха у првој песми (други и трећи, значи) детерменише статус трепутног и конфузног, али са извесним и потенцијалним изменама постојеће стварности:

Круже крузи
Траже Бога

Круже крузи
Траже Бога

а у другој евидентирају узалудност, незнађе и безверје:

Души божјој
Нигде лога

Души божјој
Нигде лога

док у трећој завршној нуде резигнирани закључак о (не)постојању (Не)Бога преображену у антимоливству односно молитву Небогу:

Небог Боже
До Небога

Небог Боже
До Небога

Етимолошке фигуре

Етимолошке фигуре као синтаксичко уланчавање речи исте основе односно истог корена присутни и у

разбрајалицама, пословицама, гаталицама и бајалицама утичу на драмску тензију и баритонско сазвучје изговорених склопова подударних речи у мистичној атмосфери. Зато Вукадиновић, на трагу архаизма, не превиђајући форме и значења која је испитивана реч доживљавала у разним фазама и магијским експозицијама своје генезе, контролисано дозира и акцелира укупан звук стихова са смешом именица и глагола сличног садржаја. Преузете су из баштине: „Горела гора... Капале капи”, „Госте се гости”, „Кућу куће”, „Звера звер”, „Плен плени”, „Гонич гони”, „Зли трај траје”, „Жали жртва жале” и „Даљ се даљи”, док су неуобичајени стихови и по форми и по садржају: „Пут путује а ту је”, као и збир четири речи из истог корена: „Лови ловац ловине / Кад улови улови”.

Један древни језик чарања, бацања чини и „зрна”, мистичног општења са демонима, омогућио је да се изрази оно магловито и неизрециво нешто симболиста, оно нешто што се више осећа и слуги него што се зна¹⁹⁴. Тако су неке древне и наивне фигуре усменог песништва и магијског говора пронашле уточиште и ревитализоване у уобличавању језика модерне поезије. Један од бајаличких образаца обраћању нечастивим силама јесте удвајање или триплирање имена непознајног демона. На пример, у *Басми за Моруну*:

Морна Мора Моруна
Допловила до чуна
У чунак се савила
Тонути наставила

Целом свету немила

194 Љубомир Симовић: *О једној грани српског симболизма*, у књизи, Љубомир Симовић, *Дупло дно*, Стубови културе, Београд, 2001, стр. 279.

Песник је, дакле, потврдио да се у апсолутно новом руху може јавити и архаично, и то у новом-старом облику, са новим-старим садржајем и у новој-старој функцији. Да су песме-басме заједничког звуковно-мелодијског преплетаја и етимолошких игара, као што су Вукадиновићеве песме и молитве заједничког ромора. Да су песме – видовита, енигматична и мистична „поноћна чаровања”. Из тог су фона дублете односно етимолошке изведенице: „тај-таина”, „даљ-даљина”, „ниг-нигдина”, као и „гран-огранак” и „ран-уранак” што је заиста аутентично. Њима су претходила двочлана и двосложна имена предапокалиптичног предзнака: „Туроб-јутро”, „Гавран-зима”, „Зрак-мртвак”, „Леден-поље”, „Нечуј-гора” или „Пелен-гора”. На другом полу су двојединствене сложенице (нпр. „цветак-божјак”, „трепер-гора”). Дијапазон међусобне узајамности и корелација могуће је сагледати на примеру једног од „имена сажетости” – куће. Од „куће-снаге” и „куће-мајке”, преко „ветра-куће”, па до „зла-куће”.

На крају следи покушај појашњења Вукадиновићевог „Сушта” односно његове вечне потраге за мелодичним и језичко-имагинативним матрицама, преузетим из наслућених архетипских слојева и дубина бића и говора¹⁹⁵. То је и одговор на питање зашто овакав, ипак, самосвојни песнички образац. Наиме, давно је Роман Јакобсон¹⁹⁶ устврдио да, упркос граници између лексичких и граматичких аспеката језика (Вукадиновић је час на једној, час на другој обали), постоји једна област или река језичке активности (у коју је песник Алек Вукадиновић одавно загазио), где игра и игривост, свакако и „класификаторска правила игре” добијају свој пуни смисао – то је фикција (и тамновилајетска имагинација). Ту се потпуно реали-

195 Бојана Стојановић-Пантовић: *Трагање за божанским принципом у песништву Алека Вукадиновића*, у књизи, Алек Вукадиновић, *Ноћна трилогија*, Задужбина „Петар Кочић”, Бања Лука – Београд, 2001, стр. 9.

196 Роман Јакобсон: *Поезија граматике и граматика поезије*, у књизи, Роман Јакобсон, *Огледи из поетике (књижевни погледи)*, Просвета, Београд, 1978, стр. 173.

зују језичке фикције као нужна средства. Сасвим је очигледно да граматички појмови и фигуре „формалног значења” своју најширу примену налазе и проналазиће је у поезији, у том најформализованијем испољавању језика. Али, да завршимо у обрасцу, овог пута, доброћудног контраста – не треба заборавити и да фиктивни ентитети (немогући а неопходни и присутни) своје постојање дугују језику, и само језику.

ТЕШИЋЕВО ОПЕСМОТВОРЕЊЕ ПРОШЛОСТИ

Пропух-ткач
сручи жир
у бакрач

Звечне слик
кроз пелир,
о праслик
Милосав Тешић,
Праслик-гатка

У насловима бројних есеја, предговора, поговора, критичких импресија поводом песништва Милосава Тешића (р. 1947) најучесталији термин, што значи и кључна реч за тумачење његове поезије, јесте – језик односно њен атрибут – језички. Стога је, везано и за сводни наслов свих есеја у овој књизи, битно одговорити зашто је тај израз оправдано прихватила књижевна критика још од његове прве књиге (*Купиново*, 1986), која је радо, готово утркујући се, писала о Тешићевој поетици, нарочито се бавећи свежим, изворним, дубоким, заборављеним, али и неочекиваним језиком, и колико има језикотворачког домета у његовом песничком поступку. У процени и трагању за лексичким иновацијама, мора се узети у обзир и чињеница, да бројни Тешићеви критичари хорски истичу изражену слојевитост песничког језика, хронолошки сагледавано од архаичних средњовековних, старословенских, па до потискиваног народног, руралног, дакле, фолклорног вокабулара још из Вуковог и предвуковог периода, чија митолошка означеност допире до древног паганског прасловенског света.

У тој потрази за речима, поред садржаја и времена без граница, мора се истаћи још један важан песников допринос, који одређује и његову

језикотворачку припадност. Наиме, песник Милосав Тешић у мраку архаизама и ромору ритуала открива и износи на светлост један мање познат, затамњен и замагљен, скрајнут и потиснут, заборављен и замућен свет, који је (до)чекао песнике новог сензибилитета, попут Ђорђа Марковића Кодера, Станислава Винавера, Момчила Настасијевића, Васка Попе, Десимира Благојевића, Вита Марковића, Алека Вукадиновића.

Порекло Тешићевог језика

Критичари и аналитичари Тешићевог песништва су сагласни да је његов језик и дубок и слојевит, и да му корени потичу из неколико и то различитих епоха и простора. Његове прве три књиге (*Купиново*, *Кључ од куће*, *Прелест севера* као и допуњена *Прелест севера*; *Круг рачански*, *Дунавом*) донеле су читаоцима архаичан, недовољно познат, релативно заборављени језик – језик својих ближих и даљих предака.

Старији сегмент Тешићевог језика досеже до старо, руско и црквенословенских сопота. Примери су заиста бројни (одејаније, мњеније, евангелије, удареније, вавек, васпоставити, вас, перст, чернило, черв, отче, мркочервлен, прелест, приждити, рујак, скрбан, дробно, инок, тврдо, ижица, пресло, чловек, что, нечто, пагуб). Као илустрација њихове згуснутости су дистиси из песме *Двојица Рачана, простих монаха, Порфирије и Георгије: разговор при плевљењу и окопавању повртњака у Беочину*:

А ту ли лежи оно мњеније
что крепи твоје удареније!

Да је мени с мојих ношти худних
пустити се ризницама рудним.

.....

И тебе хвата ружа беснила.
Зар стид те није твога чернила?

*Запали ме, као да сам слама,
мркочервлен пламен патлицана.*

Кад черв те гризне, чвор се рашчвори:
од једне речи чудо се створи.

*Љушка ветар вратнице и пресма.
Жути диња – напрсла јој чресла.*

Тек ти је прслост фитиљ креснула
да би те жажда с ума сметнула.

Присуство архаизама словенског порекла појачавају и Тешићеви јунаци у виду ликова из тог периода, као што су: свети Сава, свети Марко, свети Илија, Арсеније Чарнојевић, Кипријан Рачанин, Гаврил Стефановић Венцловић, Паја Јовановић, Јаков Игњатовић, као и бројни монаси истог презимена – Рачанин, и то из оног периода када су, из страха да се не заборави место одакле су дошли након сеобе са Чарнојевићем и да се не изгуби идентитет, презимена замењивали са изведеницом из места доласка, а монаси су добијали презиме по манастирима одакле су дошли (нпр. Марко и Данило Пећи, Данило Бањски, Пајсије Јањевац, Теодосије Хиландарац, Доротеј и Прохор Рачанин, затим, бројни непознати Раваничани и Крушедолци, јер им имена нису сачувана, али место порекла јесте). У прилог бојазни народа да се не затре, уништи или превери очигледан је Тешићев стих: „Из Николе ниче Miklos” у *Триптиху за три сентандрејске цркве, Збешку, Оповачку и Ђипровачку*.

Други значајан и заступљен Тешићев речник потиче из нашег ближег наслеђа. То је фолклорни и рурални митолошки језик који спонтано измиче из нашег памћења, али је и сама његова најава довољна да читаоце врати у полузаборављени свет детињства и предачки дух. Међутим, није Тешић само освежио песнички језик потиснутим руралним терминима (воденице, вајати, колибе, амбари, качаре, чардаци,

фрула, бројно лековито биље, гумна, појила, жбука, вратила, дрвљаници, сохе, вампири, таласони, виле, гатке, сугреби, ритуално-магијски обреди као бајалице на пример), него је из њега црпео и древне митолошке представе, па и кроз појмове које сам издвојио, као што је то у песми *Воденица*:

Сатане, ђавли, протуве
кроз маглу мливо протуре;
изује чизме, цокуле,
под камен ватру потуре

Потече вода жерава:
витлови крену вејати
и почне муња севара
румено брашно сејати

Магијом жара расањен
прене се млинар затрављен:
обује беле козјаче,

у наћве месец ухвати
и са њим здухаћ ушати
замеси кристал-погаче

Иако у овом примеру нема биљног света, ипак су специје флоре значајно присутне, и то већином оне биљне врсте богате живописним представама и предрасудама, нарочито из паганског словенског митолошког света, па и новозаветних списа (босиљак, липа, кукута, перуника, повратич, слез, подбел, мајчина душица, дивизма, хајдучка трава, глог, калопер, храст, орах, крушка).

У наслеђу мистичних ритуала песник Тешић¹⁹⁷ је, по сопственом признању, као и његови претходници Васко Попа, Алек Вукадиновић, Вито Марковић, препознао да у бројаницама, разбрајаницама,

197 Милосав Тешић, *Утисци и слике са границе нестајања*, (интервју), у књизи, Александар Јовановић, *Порекло песме: Десет разговора о поезији*, Просвета, Ниш, 1995, стр. 206.

ташунаљкама, бајалицама, басмама и гаткама постоји низ изванредних поетских тренутака, чаробне језичке магије, значењски дисперзивне или неодгонетљиве, али готово увек заносно и очаравајуће. Отуда у Тешићевом песништву бројна употреба бајаличких формула, не у потпуности цитираних, али са преузимањем звука и краткосложних речи, уз обавезне алитеричне и етимолошке фигуре и гласове, како то, иначе, немушта бајалица захтева. У овом примеру то је тросложна *Бројаница*:

Пршти жар:
црвен, сушт
Веје гар
Хрушти хрушт

Стере врач
лан и без;
у жарач
стресе слез

Врти прст
кончић црн
унакрст

Трепне Знич:
трн у трн:
повратич

Пример графички наглашеног (цртицама преломљене речи) и ономатопејски опонашаног чина бајања је у песми *Соба: рођење брата* где су централни догађаји порођај („Болан урлик, трудови: мили глава с ногама”) и коначно одвајање новорођенчета од мајчине утробе у магијском и протективном обреду:

... *Жижи морац жичицом*

*гдје бабица врачара кида пунак бритвицом,
глагољећи трзаво: пу-но-глав-че, др-жи се:*

ле-те, ле-те пче-ли-це; док сви-је-тли Да-ни-ца
кроз ла-не-не ко-шу-ље, у бе-ши-ку вр-гни се;
не-мој би-ти пла-чљи-вац; свје-ти-на је кла-ни-ца,

а не су-за бо-жи-ја.

Посебно су неочекиване речи које песник преузима из других језика, иако је оправдање условљеност просторима у којима се песма и бол печалбара дешавају. Љубомир Симовић¹⁹⁸ је навео незадрживу бујицу „туђица” (фрајла, крајцара, ајнц, пирош, фрак, тоалете, деколте, nobl бал, пургер бал, полка). Још веће изненађење чине поједине речи преузете из данашњег времена, посебно из домена културе, нарочито књижевности. Заиста, уз већ поменуте фолклорно-митолошке и старословенске архаизме, чуди употреба речи као што су: култура, хипокризија, инспирација, иктус, курзив, трохеј, јамб, синтакса, речник САНУ, реченица, сонет, строфа, тачка, библиотека, књижни фонд, цезура, ритам, метар, синкопа, плусквамперфект. А ту су и речи ретко коришћене у српској поезији: топоним, кепец, пандур, екстракт, флуид, нимбус, сендвич, бидермајер, кеш, цена, оксид, кофа, киоск, бижутерија, роштиљ, штампа, гајба, техника, аргонаут, скаут.

Још једно чуђење, тачније чудо је песник Тешић приредио својим читаоцима и критичарима, а то је географска топонимија из наше историје. Заправо, нигде у српској поезији, па ни код Кодера, нису стихови навршени топонимима, различитих семантичких и временских равни. Нигде није уочена таква „топонимска бројаница” по дубини и ширини. У већ помињаном интервјуу са Александром Јовановићем песник Тешић сам побраја топониме из књиге *Кључ од куће* и остале топониме који су културно-језички споменици, сведочанства једног живота, симболи историје и цивилизације. Међутим, битно је одредити њихово порекло. Наиме, извешан број (не)стварних

198 Љубомир Симовић, *Уз књигу Прелест севера; Кругом рачанским, Дунавом*, у књизи, Љубомир Симовић, *Дупло дно*, Стубови културе, Београд, 2001, стр. 444.

топонима потиче од легенди, библијских или народних, од наивних предрасуда, затим од имена биља која имају наднаравну моћ, као и од народне маштовитости. Такви су Купиново, Голеш, Гостиљ, Чешаљ, Лијеска, Платичево, Чот, Ноћај, Ржиште, Горазд, Медведник, Јагодња, Борања, Жеравија. Другу групу чине српски историјски топоними, на пример: Житомислић, Метохија (Дечани, Призрен, три реке Бистрице, дуд светог Саве у порти пећке патријаршије), Косово (Самодрежа, Неродимка), Панчићев врх, Калемегдан, Венчац, Сентандреја, Дунав, Рача, Панонија, Будим, Тршић, Скадарлија, Љубовића. Неки од њих су и наслови циклуса, па и наслови књига. Наведени географски појмови као историјско-културно наслеђе су и полазишта Тешићевих песама која му омогућавају укоренивање у национално, али и временско тло. Док путујем Тешићевим времепловом подсећам се морепловца Византинца Козме, познатијег као Индикоплова, који је желећи да прошири географска знања свога времена, пронашао место, иако га није тражио, где се историја и географија, у његовом случају хришћанска, претварају у митску топографију. И обратно. Таква је и Тешићева мапа стихова, истовремено и митска, и историјска, и географска, и смисаона, и данашња, и између мита и историје, и између времена.

Историјске личности и географски кључни појмови не носе у себи само елементе семантичког већ и сазвучје временског, на чему песник и инсистира. Наиме, уводи их углавном у облику и звуку какав је одувек поседовао, ређе претрпе мање лексичке измене. То и може урадити само врстан зналац језика какав је песник Тешић, и који је био свестан опасности такве умрежености и значењске и временске. Приступајући простору као знаку у коме су често сажете читаве серије слика из саме дубине колективне меморије, песник Милосав Тешић се доказао као савремени песник¹⁹⁹, на сасвим изузетан начин, доводећи у

199 Радивоје Микић, *Сеоба у илузију рефрен-ауре*, поговор, у књизи, Милосав Тешић, *Прелест севера, круг рачански, Дунавом*, Просвета, Београд, 1996, стр. 185-6.

склад и временску и семантичку компоненту у својим песмама, што је превасходно засновано на подвођењу онога што је сада под оно што је било и на додиру и сусрету разлика у значењу. Из тог укрштања временских и семантичких равни, искуствена перспектива се обогаћује, а сама песма постаје трагање за оним елементима који прожимају различита времена и садржаје људског живота у њима. Тако је песников избор историје, тачније културне историје као подлоге на којој ће изградити своју поезију и најопштији контекст за који ће везивати средишне смисаоне тонове у појединим песмама²⁰⁰.

Након издвајања извора Тешићевог језика, очигледна је веродостојност става критичарског да је песников језик и дубок и слојевит. Истовремено је доминантна и временска слојевитост. Суптилно смештене и распоређене, појаве и предмете у песмама читалац прихвата не чудећи се њиховом присуству, иако потичу из, на први поглед, неспојивих временских координата. Читаоци их и тако онеобичене и неочекиване не питају за право на улаз у наше време, које је истовремено власништво и наших предака и наших потомака. Тако у почетном циклусу *Житомислић* књиге *Кључ од куће* јављају се Перун, Вук и Филип, старина Новак и дијете Грујица, Цер као корачница, Мачков камен, планина Јелица, комунизам, Тарабићи, мада свако у својој песми, али у хронолошком следу, семантички уједињени и осмишљени. Мада можемо поћи и са другог краја приче када су у питању језичка и временска слојевитост. Заправо, како Љубомир Симовић тврди, да би Тешић певао о разноликим историјским, националним, културним, психолошким, језичким компонентама, морао је прихватити и све временске и језичке слојеве у којима су сви ти састојци живели и којима су се изражавали. Песнику не преостаје ништа друго до да песничким језиком апсорбује све те језике и језичке слојеве, као и наносе времена, јер једино песнички језик може да споји у јединствену и недељиву целину, чак и оно што се по својој природи цепа, де-

200 Радивоје Микић, Исто, стр. 186.

ли и распада²⁰¹. Дакле, на песнику је да прошлост и историју опесмотвори, што Тешић и чини.

Песникова вештина да се у временски развученом и дисперзивном амбијенту и оријентирима песме оформи компатибилна средина заиста завређује пажњу и похвалу. Тачно је да се само познавалац језика, и то језика ретроспективно посматраног и доживљаваног, могао усудити у овакав експеримент. Факат да је песник често користио изворне речи, чисте, пречишћене, ретко наново коване и грађене, привидно заговара и предност нуди ерудити лингвистике, али то не би било довољно и не би спречило стихове да се не распу у конфузност, нејасност, каламбур или једноставно мноштво неспојивих и неосмишљених израза. Ипак, потребно је песничко умеће и осећај за језик, да би се помирило и уклопило оно што никада није било заједно, ни временски, ни семантички, али не и језички. И подводило једно под друго. И тако редом, по смислу, звуку и корену сопства. То је, дакле, заједнички чинилац и кохезионо средство Тешићевог песништва – језик, варијабилан и несталан, али поуздан стожер националног памћења. Тврдим, такав песнички поступак истовремено је и чин језикотворачки, иако се може оправдати видним познавањем језика и његовог вечитог кретања, као и људи који се њиме служе.

Еуфоничност Тешићевог језика

Игре речима и понављања, иако познати и античкој реторици, дубоко су заживели и у нашем фолклорном и ритуалном наслеђу. Бројни их наши песници (Васко Попа, Вито Марковић, Алек Вукадиновић пре свих) преузимају управо из обредних и мистичних формула и образаца. И Милосав Тешић то чини. Истовремено достиже изванредан ритуално-фолклорни звук. Поред бајаличке интонације

201 Љубомир Симовић, Исто, стр. 445.

одређују га и неколико стилских фигура, на пример, етимолошке фигуре, полиптотони, алитераација, асонанција, рефрени, анадиплоза, палилогија и друге. Затим, битна је и употреба деминутива, одречно-по-тврђних и оксиморонских дефиниција и синтагми, као и цитата.

Етимолошке фигуре. Александар Милановић²⁰² је посебно издвојио у Тешићевом песништву оне етимолошке фигуре односно припадност две или три речи истом корену, блиске загонеткама и разбрајалицама: „у присенку сенчим сену”, „у оловне коцкице укоцка тишину”, „Крст се српом прекрсти”, „Крвопилац где крв пије”, „вечерају грех-вечеру”, „хрушти хрушт”, „мукло мукну мучнице”, „Истрни се, трнино”, „жизи жижац са виљушке”, „Бајалица забаје... прошкриње шкрињице”, „Зубобоља прозуби крзубо”, „тек котао прокотли”, „Лиљај, лиљај, лиљајко”. Али, има их још: „увене невен”, „прелац прељи”, „таласају таласони”, „чешља чешљац”, „Мала соба, бувара. / У бувари бувчићи”, „Топла водо, топлице”, „Кључ окрену дух-кључари”, „Сотонићи сотонини”, „Прштав прасак, праскавац – прште кокци, кокице”, „В валовљем, вал валцера”, „не кући кућу језичка збрка”, „пре се Крста започну да крсте”, „секунд, минут, одломка одлом”. Песма *Бијела недјеља: Љуљашке* врца од ономатопеја, деминутива, алитеричних стихова, али и етимолошких фигура, на пример, у пет стихова:

... Распјевано гуди чвор

(послушајмо гудницу): гу-гу, гугу, гугушке
и кошкање под крушком, раскокане кокице,
кријеснице, коловрат; љу-љу, љуљу, љуљушке,
проспу сукње ушушке!

202 Александар Милановић, *Фолклорно и архаично у језичкој структури песама Милосава Тешића*, у зборнику, *Милосав Тешић, песник*, Народна библиотека Краљево, 1998, стр. 64.

Када је у питању уградња и прихватање ових звучних фигура понављања песник Тешић се трудио да увек одлика његовог стваралачког поступка буде умереност. Ретки су примери неумерености и пренаглашености, упркос оправданости и условљености примене („крц-крак, кркац-крцикрак”, „коло-коло-троколо, / клепетуша-клепац-клеп”, „Трата-рата-трата-рат”, „Трапа-рапа-драпа-трап... / То Долапа наклапа”, „Хопа-хопа, хопац-хах”).

Полиптотон. Сличан етимолошким фигурама јесте полиптотон односно понављање исте речи у два различита падежа у истом стиху: „Љубовиђо Љубовиђе”, „трну трн”, „крај са крајем”, „год за годом”, „с Јоном до Јоне, с тројком до тројке”, „Сотонићи сотонини”, што, нарочито у ритму рефрена и императивним понављањима, достиже особеност одјека Тешићевих стихова.

Алитерација На еуфоничност Тешићевог језика, нарочито оног у функцији басме и гатке, евидентно, утицали су стилске фигуре понављања, али су посебан допринос дали и сами алитерични стихови који су понављали исте сугласнике или групу сугласника. Пример је катрен из песме *Пола у сну пола смеђе* у којој владају сугласници *ц* и *ч*:

Чинилице конце каче
о катанце и бакраче
Са уснуле беле приче
пахуљица тек промиче

Затим, бројни су и појединачни стихови: „Звоне зрна, зрна црна”, „а ништица шишти, шкљоца”, „лепршањем лептирица лудила”. Алитерична је и читава песма *Фоча, Ђехотина* састављена од шест дистиха у десетерцу, мада је, пети по реду, дистих песник транспоновео у катрен због риме на петом и десетом слогу у оба дистиха који се завршавају звучним *ац*:

Збијен у теснац
ветар вретенац
шта је но прелац
кроз десетерац

Рефрени. И рефрени као стилска фигура упорне и стишане репитиције су у употреби у српској поезији, али и у народним умотворинама. У Тешићевом пеништву чак наилазимо на рефрене налик на рефрене Лазе Костића у песми *Santa Maria della Salute*. То је рефрен у књизи *Купиново* у песми *Rosa цанина* састављеној од девет децима у којима се понавља завршни стих: „Цвати ми, цвати *Rosa canina*”. Поему *Ружа Будима* у књизи *Прелест севера* чине осам децима које се завршавају синтагмом која је и наслов поеме. Од *Круга Рачанског* до *Седмице* рефрени су обавезни и неизоставни елементи Тешићевих песама, којима песник осигурава интер и метатекстуалност своје поезије, јер су неки од њих и преузети цитат. Као аргумент изреченог јесте песма-триолет *Христофор Рачанин: жижак псалтира* из књиге *Прелест севера; Круг рачански, Дунавом*:

У жижак с црним зрнцима,
у псалтир, сточен бол ми је.
Утрепти, руко, трнцима
у жижак с црним зрнцима.
Засветле стила вршцима:
у тамној гори бор ми је.
У жижак с црним зрнцима,
у псалтир, сточен бол ми је

где заиста врви од понављања речи и стихова. Почетни стих: „У жижак с црним зрнцима” се јавља још два пута, а други по реду стих: „у псалтир, сточен бол ми је” је уједно и последњи стих песме која има укупно осам стихова, дакле још свега три поред ова два стиха који су рефренског карактера.

У књизи *Седмица*, и то у истоименој књизи унутар књиге, рефрени комуницирају са библијским цитатима и документују Тешићеву метатекстуалност

стихова. Врло је симболичан дан *Петак* и то његов четврти део који асоцира на Христово распеће, али и даје изглед рефрена у песмама од тринаест једанаестераца од којих је почетни стих и средишни и завршни:

По пуклом слуху још ми цвиле чавли.

Шупљином зјапи рана ми под ребром.
О Пелен-звезда, горку крв ми спали:
с крвником ја сам као мајка с чедом –
а Служба чека моје звоно глухо
да макар једном бруј ми такне ухо!

По пуклом слуху још ми цвиле чавли

„И свуда сузе капају без мере”
у мук ми леден, који би да смеље
камењар греха, да га смрви, свали
у нетрај трајни – звекара да зева
кад сврше дело „седам чаша гнева”.

По пуклом слуху још ми цвиле чавли.

Тешић у књизи *Кључ од куће* понавља читав стих и то по типу анадиплозе односно палилогије јер је завршни стих („огњени језик козе брсте”) прве песме поеме *Венчац* истовремено и почетни стих друге песме. Затим и завршни стих друге песме („Заплаче чедо у колевци”) је и почетни стих треће песме.

Деминуција. Преузимање говора из прошлости и из мистичних ритуала захтевало је од песника и деминутивне обрасце, које су, иначе, Лаза Костић раније, а Вито Марковић и Новица Тадић данас, значајно и успешно користили. Тешићевом читаоцу је залудно и погрешно тумачити настанак деминуције утицајем дечјег фолклора, иако су наивност и инфантилност већ заступљени у немушто-бајаличким обраћањима вишим и непознатим силама. Поштујући принцип умерености и складности, Тешић у песми *А Бистрице, три Бистрице* наслов (деминутивног облика) претвара у рефрен сваког другог дистиха који комбинује са деминутивима, творећи јединствену еуфоничност:

Где је венчић, ранилице:
а Бистрице, три Бистрице

.....
Где је платно, белилице:
А Бистрице, три Бистрице

.....
Где ли чајеш, ведрилице:
А Бистрице, три Бистрице

Уместо да набрајам Тешићеве деминутиве (ипак неке од њих морам издвојити: лозица, фрулица, црквица, гљивица, водица, струница, раница, међица, маглица, стручак, редак, мрачак, урнебесак, цветак, прутак, дашак, присенак, јотица, иконица, нулка, травка, прашка, чашка, пламенак, стручак, хладак, заклонак, влачак, сјајак, коренак, листак, појак, дарак) о њиховој згуснутости довољно говоре само два дистиха из песме *Мачков камен*, *Гучево*:

Лобањица – гнездо миша
За раницу струк спориша

Уз стрњиште хита мрачак
Зрновито гракне грачак

као и сами појединачни стихови у којима су по два деминутива: „Са црквице крстић пева”, „звонилица и стих-тишак”, „нека прште капљице! – Босиљкови цватићи”, „Првенац синак, светлица, искра”.

Одречно-потврдни изрази. У Тешићевом пеништву перманентно се сударају и укрштају различитости. И то временске епохе, језичке формуле, поетике и форме, цитати и сновиђења, упамћено и заборављено. Управо, њихови сусрети и додири, сукоби и супротности, сведени у сазвучје разноликих састојака јесу заједнички амбијентални оквир Тешићеве поезије исказан кроз неодређено стање, односно кроз стање увек спремно на промену, кроз

стање између збиље и привиђења, јаве и сна. Наиме, песников усуд је усуд језика, урођеног и укореног у наслеђе припадајућем народу, али усуд живог језика који упркос свих одора резултат је памћења и чувања. Зато је колективно осећање испевано и усаглашено са личним, са гласом песника, који, сумњајући и поучен досадашњим искуством, одражава и реализује своју и националну бојазан, тако што се стално пита, двоуми, тврди, негира и чуди („Нити јеси нити ниси”, „Ништим себе – рађам се”, „запад је исток”, „Сањам ли се или јесам”, „Нити стојим ни путујем”).

То је уједно и одговор на питање порекла бројних одречно-потврдних судова, питања и недоумица, са неочекиваном појавом и превагом негација. Сусрет учесталих супротности (на релацији: неноћ – ноћи, бројем – неброја, певом – непев, пољем – непоља, незбир – збира) егзистира у петој од седам децима песме *Ружа Будима*:

*Унићен ту сам, унићен на стакан,
кроз неноћ ноћи, бројем неброја,
певом кроз непев пољем непоља,
у незбир збира и у непојам.*

*А међу руљом, међу људима,
чини ми наклон ружа Будима*

али и у осталим стиховима: „уз невреме време пузи”, „над образом склада од несклада”, „у нетрај трајни”, „писмо неписма”, „нетруна што трун је”, „нека светли видик невидика”, „проспе целов кућом по некући”, „јабука-нејабука”, „непар-број лови пар”.

Осим ових и њима сличних „супротница” песник исписује и оскиморонске стихове и „песме бунцалице”. На пример, пахуља у Тешићевој спознаји може бити и црна и жарка. Затим сенке могу бити беле, бледе, бледожуте. И ноћи могу бити шупље, жежене, беле, па и поноћ-јутра. Могућ је чак и „луди светац”.

Цитати као метатекст

Песникова одлука да у свој језик уврсти фолклорне архаизме, као и упамћени вокабулар, још увек одомаћених и/или преживелих, мистичних и магијских наивних ритуала доказују да су и песме комплексне творевине у којима живе поред интертекстуалних и вантекстуалне везе, јер се мрежом асоцијација стално обнављају. Заправо, сваки књижевни текст зависи од структуре и организације његових сегмената, који су узрочно-последичним уланчавањима везани за интертекстуалност, односно за тајну суживота текста и контекста, текста и подтекста, текста и метатекста. Песник Тешић је додатно усложио своју песму њеном одором црквенослужбене поезије (у ирмосе, кондаке, тропаре, псалме, молитве, похвале, стихире, светилане), која се наметнула као подтекст.

Затим, песник Тешић не користи само архаичне речи и форму и не доводи само њих у контекст са својим исказом, него употребљава и садржај познатих библијских и митолошких текстова у функцији прототекста²⁰³. Наиме, од књиге *Прелест севера; Круг рачански, Дунавом* песник Тешић користи форме и палимпсесте средњовековних записа, а у *Седмици* песму гради на основу поменутих библијских текстова или мотива, и не само њих, уз непосредно преузимање цитата, илуструјући да је контекстуалност својеврсна одлика, енергија и способност, коју извештајан текст поседује у односу (међузависном) на други текст, иако, као у овом примеру, временски не припадају истим координатама. Контекстуалност је, дакле, семантички квалитет који Тешићеви стихови

203 Модел и начин међутекстовне везе између два и више текстова јесте прототекст, што може бити сваки текст способан да постане објект поменутог међувезивања, јер и сам прототекст садржи у себи иницијаторе и подстицаје међутекстовних варирања, пошто су корелације прототекста и метатекста на темељима основне опозиције процеса метакомуникације.

попримају у односу на други текст, у овом примеру, у намерно изазваној сенци старијег текста.

Да је метатекст новостворени текст настао под утицајем другог текста сведочи Тешићев пример вечне теме страдања у читавој књизи *Седмица*, из које у целини издавајам треће певање односно трећу песму циклуса *Петак*:

*У сваком дану дах је грешног Петка,
грехоте живе с црним атрибутом,
из које шушти с трновога цветка,
кроз Ружу крста, трочасовни сутон,
а дрхтај тела, лиску од живота,
у Свето стабло уздиже голгота.*

*У сваком дану дах је грешног Петка.
Красоти света исмејан је пурпур –
те она служи да се узме ушур
за речцу какву, сумњив ред до ретка,
а друго слово казати се кани:
О „Или, Или, лима савахтани”!?*

У сваком дану дах је грешног Петка.

Синтагме – „трнов цветак”, „Ружа крста”, „трочасовни сутон”, затим реч „Голгота”, као и сам упозоравајући рефрен („У сваком дану дах је грешног Петка”), указују на постојање основог текста којег песник преображава у своју метапоетику и метакомуникацију. Сем тога присутан је и цитат („Или, Или, лима савахтани”²⁰⁴ у преводу „Боже мој! Боже мој! Зашто си ме оставио?”) потенцирајући тако семантичку блискост између Тешићеве песме и текста Јеванђеља по Матеју, који песник прерађује, нарочито, у првих пет стихова између рефрена, док у других пет стихова коментарише узрок читаве књиге – Исусово страдање. И на тај начин, у узајамности међуодноса два текста, плус цитат, се успоставља процес метакомуникације, који се у читаоцима наставља.

У оваквој архитектури песме битно је измењен статус читалаца. Наиме, разлика је у томе што у устаљеној књижевној комуникацији по формули: пи-

204 Јеванђеље по Матеју, глава 27, 46.

сац – текст – читалац, овај последњи индукован или самостално разграђава рецепцију до секундарне конверзације, док у метакомуникацији по формули: писац – текст1 – читалац – текст2 (метатекст), читалац не може бити пасиван. Налази се између Тешићеве песме коју тренутно чита и новозаветног текста који је раније читао. Бива субјектом, јер тек „у читаочевој свести настаје књижевно дело”²⁰⁵. Штавише, он се јавља као други писац, преводилац, својеврстан трансфер, али и критичар. Значи, поред комуникације коју жели да успостави писац са читаоцем, нужно постоји, тачније очекује се и повратна комуникација читаоца са писцем кроз текст²⁰⁶, па и метатекст.

Библијски цитати у књизи *Седмица* су бројни и лоцирани између знакова навода, али њихова посебност је не само препознатљивост и уочљивост, већ и семантичка потврда песникових коментара. Такав је значај имао и већ поменути цитат „седам чаша гнева” из истог циклуса преузет из *Откривења светог Јована богослова* из главе 16, 1. Истоветну функцију има и помињање „жучи и оцата” везане за сам чин Христовог распећа.

Седмица је сва проткана густом мрежом цитата и реминисценција као својеврсна подлога, и то не само библијског порекла, већ и из српске поезије, као и из античке митологије, који, свако носећи обележје свог времена и значај своје вечите симболике, сви заједно чине необичну семантичку, из више гласова, пропевану микстуру. Александар Јовановић²⁰⁷ је у предговору Тешићеве књиге *Седмица* педантно навео порекло сабратских цитата. Поема *Среда* садржи и стихове Дучића и Ракића; *Четвртак* Његошеву синтагму „небесне равнине”; *Петак* читаве стихове Ивана В. Илића и Вељка Петровића. У *Суботи* су стихови

205 Зоран Константиновић, *Увод у упоредно проучавање књижевности*, СКЗ, Београд, 1984, стр. 60.

206 Тиодор Росић, *О песничком тексту*, БИГЗ, Београд, 1989, стр. 39.

207 Александар Јовановић, *Стварање песме као стварање света*, у предговор, у књизи, Милосав Тешић, *Седмица*, СКЗ, Београд, 1999, стр. X.

Диса, Његоша и Бранка Радичевића, док су у *Недељи* уврштени стихови Васка Попе, Војислава Илића и Момчила Настасијевића. Заиста, својеврсни преплет времена и значаја.

Али, овакви и слични паралелни метапоетски токови у формирању песме за песника нису сврха сама себи, већ су, проистекли из природе песме, из мотива и садржаја песме, нужни, изнуђени, самим тим и оправдани. По песниковом признању у поменутом разговору са Александром Јовановићем, све његове метапоетске интервенције, као коментар и/или супростављени лик у огледалу самог садржаја, су одраз брига и страха за ток и судбину песме, испеване са одстојања које је неодстојање²⁰⁸.

Тешићев метар

Дужина Тешићевих стихова варира, не само из књиге у књигу, него и из циклуса у циклус. У књизи *Купиново* су песме од три, пет, осам, десет, једанаест (читав сонетни венац – *Туч и тег уз Магистрал*), тринаест слогова, као и од дистиха четири плус осам или пет плус осам.

Када је песник преузимао бајаличке, бројаничке и разбрајаличке формуле онда је био нужан кратак стих. Обично од три, четири или пет слогова. Довољан је само једна терцина тросложног сонета *Кроз шипраг*:

Трипут клан,
вунен брав
већ одран

да се докаже песникова упућеност на гонеталице и ритуални фолклор из домена усменог стваралаштва.

Насупрот кратким стиховима у Тешићевом певању проживели су и необично дужи стихови, као

208 Милосав Тешић, Исто, стр. 212-213.

што су то стихови од дванаест, тринаест, четрнаест и петнаест слогова. Чешћи су четранестерци, заступљени, углавном, у *Кључу од куће*, док су најдужи Тешићеви стихови у *Малој служби* књиге песама *Седмица*.

Најчешћи Тешићев метар јесте стих од осам, десет и једанаест слогова, зависно од потреба звука и смисла песме. Необично је да је песник Тешић у канонизованим облицима примењивао метричку строгост. Тако на примеру једанаестерца којим су писали од Војислава Илића и Милана Ракића до Ивана В. Лалића, иако Тешић повремено допушта одступања од правила и крши метричке норме у свом јамбу (нпр. „празна стопа” на крају једанаестерца под условом да је претходно јако време, на осмом слогу, остварено кратким акцентом, као и дуг акценат на осмом слогу пре завршне „празне стопе”)²⁰⁹, ипак његови јампски једанаестерци у погледу слабих слогова одликују се крајњом правилношћу²¹⁰, на пример *Прохор Рачанин: Липа рачанска* из циклуса *Круг рачански, Дунавом*:

У цркви липе липов бог се светли,
а дружба пчела, пеиљежно, у срху,
имање тече. (Збожен, крцат стрепњи,
са срца круним молитвицу крхку.)
По пелуд-царству стадо пасе, гуди –
што службу чини просјаку и луди.

У цркви липе липов бог се светли,
а саће јуна као квасац буја,
и попак жеже, и жубори гуја.
Тек сјајак лален (анђео ли, цвет ли?),
кроз свето руно (блажен, душо, лан ти),
у сабор-коло с пропланка упламти.

У цркви липе липов бог се светли.

209 Леон Којен, *Метар и традиција*, у зборнику, *Милосав Тешић, песник*, Народна библиотека Краљево, 1998, стр. 131.

210 Леон Којен, *Исто*, стр. 130.

У Тешићевом једанаестерцу у *Кругу рачанском, Дунавом*, тврди Леон Којен, акценат се ниједном не помера на слабо време, што суштински одређује његов ритам и чина га самосвојним у поређењу с ритмом стихова постромантичара уопште.

Али, посебност и Тешићевог метра јесте његова условљеност и повезаност са традицијом. Наиме, приметио је Којен, да песник Милосав Тешић успоставља далеко дубљу спојивост са традицијом враћајући се њеним метрима²¹¹, које је у стању да призове и дозове из памћења или, на пример, из епских, лирских и иних умотворина, сагласно свом хабитусу. Није то увек и искључиво задатак ритма, риме и структуре песме.

211 Леон Којен, Исто, стр. 139.

БЕЛЕШКА О АУТОРУ

У Александар Б. Лаковић је рођен 1955. године у Пећи. Дипломирао је на Медицинском факултету у Приштини (1980) и специјализирао интерну медицину на Медицинском факултету у Београду (1988).

Објавио је следеће књиге песама:

Ноћи (1992), *Заседа* (1994), *Повратак у Хиландар* (1996. и 1998), *Дрво слепог гаврана, библиофилско издање са академским сликаром Виданом Папићем* (1997), *Док нам кров прокишњава* (1999) и *Ко да нам врати лица уснут изгубљена, изабране песме* (2004),

и књиге есеја :

Од тотема до сродника: Митолошки свет Словена у савременој српској књижевности (2000), *Токови ван токова: Аутентични песнички поступци у савременој српској поезији* (2004),

књигу путописа и цртежа:

Хиландарски путокази, са академским вајаром Зораном Илићем Брадом (2002).

Приредио антологију песама о Хиландару:

Хододарје (2004).

Књига стихова *Повратак у Хиландар* је преведена на енглески језик и објављена под насловом *Return to Chilandar (Serbian Literary Company, Toronto, Canada, 1998)*.

Живи и ради у Крагујевцу.

САДРЖАЈ

Уводно слово	5
Сарајлијино „силноречје”	13
Кодер у потрази за речима које су оно што означавају	32
„Изниклице” Лазе Костића	53
Винаверови звучни мостови	94
Настасијевић из „Неизречја у реч”	114
Акустичне и игриве асоцијације из Благојевићеве заоставштине	115
„Пралипов” језик Васка Попе	137
Марковићеви прапоклици и одјечи	167
Еуфонична и игрива понављања у поезији Алека Вукадиновића	195
Тешићево опесмотворење прошлости	219
Белешка о аутору	242

Александар Б. Лаковић
ЈЕЗИКОТВОРЦИ
Прво издање
2006.

Уредник рецензент
Ненад Шапоња

Рецензенти
Сава Дамјанов
Ненад Шапоња

Лектор и коректор
Вучина Шћекић

Припрема за штампу
Саша Пешић

Пласман
Књижара АГОРА
тел. 023-40-738

Издавач
АГОРА

Зрењанин, Коче Коларова 12 А
e-mail: agora@ptt.yu; www.agora-books.co.yu

За издавача

Драгослава Живков Шапоња

Штампа
Сквер, Крагујевац

Издавач захваљује СО Крагујевац за помоћ у реализацији ове књиге.

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

821.163.41-14.09

821.163.41.95

ЛАКОВИЋ Александар

Језикотворци: Гонгоризам у српској поезији/ Александар
Лаковић. – 1. изд. – Зрењанин: Агора, 2006 (Нови Сад ;
МБМ-плас). – 242 стр. ; 20 см – (Библиотека Огледало ; књ.5)

Тираж 300. – Белешка о аутору стр. 242.

ISBN 86-84599-48-9

а) Српска књижевност - 19-21.в.

COBISS.SR-ID 216528135

