

ПЕСНИШТВО И КЊИЖЕВНА МИСАО
МИОДРАГА ПАВЛОВИЋА

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
УЧИТЕЉСКИ ФАКУЛТЕТ, БЕОГРАД

НАУКА О КЊИЖЕВНОСТИ

Поетичка исцраживања, књ. 12

Уредник
ЈОВАН ДЕЛИЋ

РЕЦЕНЗЕНТИ

проф. др Петар Пијановић
проф. др Горан Максимовић

ПЕСНИШТВО И
КЊИЖЕВНА МИСАО
МИОДРАГА ПАВЛОВИЋА

ЗБОРНИК РАДОВА

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
УЧИТЕЉСКИ ФАКУЛТЕТ, БЕОГРАД

Београд 2010.

Овај зборник резултат је рада на пројекту *Поетика српске поезије групе ђоловине XX века*. Штампање књиге помогло је Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије.

САДРЖАЈ

Песникова реч 9

Утемељивач модерног пјевања и мишљења
– уводна ријеч 11

I

Радован Вучковић

Поетичко-критичке новине
Миодрага Павловића 19

Јован Делић

Уз поезију Миодрага Павловића 47

Александар Пејров

Хронотоп у поезији Миодрага Павловића
(1952–1962)..... 61

Тихомир Брајовић

Миодраг Павловић и модерна
песничка самосвест 111

II

Милан Рагуловић

Културолошко-филозофске идеје
Миодрага Павловића 135

Александар Јерков

Природа, култура и апокалипса
у песништву Миодрага Павловића 161

Владимир Вукашиновић

Theologia poetica Миодрага Павловића..... 217

Ранко Појовић

Обредни говор у поезији
Миодрага Павловића 245

Марија Пејровић

Антрополошки поглед на рани развитак
религије у поезији Миодрага Павловића 261

III

Светлана Шешковић Димиријевић

Принцип циклизације у песничкој
књизи *87 њесама*..... 299

Бојан Чолак

Хипостазе лирског субјекта у „Шумама
проклетства“ Миодрага Павловића 325

Сања Паријовић

Специфичности формализације раних
песама Миодрага Павловића 353

Марко М. Рагуловић

Пародијски одзвони сећања 367

Слађана Јаћимовић

Ходогарја Миодрага Павловића 397

Горан Радоњић

Павловићеве приче о крају и искони 419

Бојана Стојановић-Паниновић

Поетичке и семантичке специфичности
збирке *Улазак у Кремону* Миодрага
Павловића 433

Злаша Коцић

Симболика *Међустејеника*
Миодрага Павловића 449

IV

Драјан Хамовић

Павловићева књига српског песништва
(*Анџолоџија српској њесништва* као
потпора поетичког програма М. Павловића) ... 465

Станко Кржић

Концепт континуитета у *Анџолоџији српској*
њесништва Миодрага Павловића 483

Александар Милановић

Језичка патина у поезији
Миодрага Павловића 507

Персига Лазаревић ги Ђакомо

Код цркве Св. Марка: Миодрага Павловића
песнички доживљај Италије 527

V

Милеџа Аћимовић Ивков

Размеђа смисла (поетско-медитативна проза
Миодрага Павловића) 551

Ђорђе Десџић

Павловићев есеј о Змају 565

Именски регистар

(Бојан Чолак, Марко М. Радуловић) 587

ПЕСНИКОВА РЕЧ

Драги и поштовани Јоване Делићу,

За мене је од неоспорног значаја скуп који сте одржали средином децембра 2009. и посветили га извесним аспектима мог књижевног дела. Изгледа да је Ваше настојање имало одјека, и мени је то, разуме се, важно. Лепо је тако нешто доживети, макар и у годинама високе зрелости. Не могу да се упустим у допуњавање онога што је све било део тадашњег песничког замаху. И мени та времена изгледају друкчије готово сваки пут када о њима мислим. Шта је ту било „модерно“ и где је био „модернизам“ и како смо ми, тадашњи песници, сами себе видели и називали, готово да је питање само куриозно. Важна је поезија, њено трајање и обнављање, и њено оглашавање у појединим периодима наше културне прошлости. Мислим да се у том периоду о коме је била реч урадило подоста. Учињено је доста да се наша културна и литерарна свест поново дефинише. Заслуге оних који су тој обнови допринели нису могле бити правично дефинисане. Нити су све песничке драгоцености заиста живе у нашој данашњој културној свести. Тако је и у другим срединама. Доста је културног, односно песничког блага остало расејано поред главног пута нашег културног делања и напредовања. Ваша делатност на Универзитету и у Институту постиже да заборав и занемарљивост наших вредности буде увек мања. Заиста сте доброделатељи о којима песници понекад или почесто сањају. Дакле, хвала вам

ко зна у чије све име! Нове песме ће бити испеване и њима ће оно што као наша песма већ постоји бити допевано, и забрујати још једном.

Вама много добрих жеља

Ваш

Миодраг Павловић

Београд,

17. децембра 2009.

УТЕМЕЉИВАЧ МОДЕРНОГ ПЈЕВАЊА И МИШЉЕЊА

– *уводна ријеч* –

Ми немамо данас живога пјесника који је у тој мјери оличење српског модерног пјесништва друге половине 20. и почетка 21. стољећа као што је то Миодраг Павловић. Од педесетих година прошлога вијека он је не само један од двојице пјесника-превратника, већ је утемељивач модерног пјесништва и мишљења о поезији, па је и данас оличење модерне пјесничке самосвијести. Са својих четрдесет пјесничких књига – од *87 њесама* па до збирке *Пишао сам свейлоси* – и двадесетак књига есеја, Миодраг Павловић је остварио један од најзамашнијих пјесничких и есејистичких опуса које имамо. Тај опус тешко је сагледив и обухватљив, и сваки разговор о њему осуђен је на редуccionизам.

Превођен на све европске и на неколико оријенталних језика, Павловић је један од наших пјесника најприсутнијих у свијету. И сам повремено преводилац свјетске лирике и страствен читалац књижевне, философске, антрополошке и теолошке литературе на великим свјетским језицима, Павловић је готово шест деценија једна од најживљих и критички најодмјеренијих наших спона са свијетом, у оба смјера.

Пјесник Љубомир Симовић, аутор два вјероватно најбоља есеја о Павловићевом пјесништву, скренуо нам је пажњу на огромне ширине простора и дубине времена у Павловићевој поезији:

„Географски, Павловићеве песме, полазећи од Србије и Балкана, покривају цео европски континент, захватајући и западне обале Азије. Временски, те песме, полазећи од наших дана, допиру и у библијска времена и залазе дубоко у грчки свет. У неким песмама песник ће посетити насеље богова, у неким ће се спустити чак у лимб.“

Данас нам се простор и вријеме овога пјесништва чине ширим и дубљим: просторне границе обухватају чак и Кину, а временске – од неолита па до наших дана. По вертикали, Павловићева машта креће се од лимба, кроз разна подземља, склоништа, пећине и јаруге, па до станишта различних богова у разним временима и религијама, и слутње раја. Тешко је и у свјетским размјерама наћи пјесника оваквих просторних и временских распона, а још теже проникнути у њихов смисао и дати им коректно критичко тумачење. Павловићева поезија може се разумјети као једно безмјерно хододарје.

Ти огромни просторни и временски распони у Павловићевом пјесништву свједоче о великој радозналости и о чежњи овога пјесника за универзалношћу; за откривањем и пјесничким моделовањем људске природе од преисторије до сада. По томе тешко да у нас има сроднога пјесника, а слично интересовање показивао је, од прозних писаца, Борислав Пекић. Као да пјесник провјерава моћ поезије да испише „есеј о човеку“. А то – *Есеј*

о човеку – наслов је једне Павловићеве пјесничке књиге. Отуда та, условно речено, „антрополошка“ и „археолошка“ димензија Павловићевог пјевања; отуда истовремено интересовање за човјека као историјско биће и као припадника људске врсте. За пјесника је једнако загонетка и једнако изазов припадник винчанске културе или Лепенског Вира као и наш савременик. Зато је Павловић пјесник крупних и потоњих питања о људском идентитету, о односу према смрти, о Богу и драматичном односу човјек–Бог, о овом и оном свијету, о храму, о жртви, о вјери као људској потреби, о лудим и мудрим дјевицама, о љубави, еросу, зачећу и рађању, о страдању, о историји и људском злу, о ријечи, језику и култури, о поезији као одбрани од зла и способности језика, односно поезије да све склапа у цјелину, да изрази и сажме различите видове људског знања и искуства. Зато је Павловић нужно мисаони пјесник.

Миодрага Павловића бројни тумачи називају пјесником културе, и он то и јесте, али то никако не значи да је његова поезија лишена чулног и ирационалног. Довољно је само присјетити се наслова из првога дијела збирке *87 њесама*, па се увјерити у пјесникову усмјереност на ирационално, чулно и сензуално: „Шума проклетства“, „Љубави“, „Призори“. Ако томе додамо и осјећање страха и угрожености као посљедицу ратних траума и ратно-политичких опасности и жаришта послије Другог свјетског рата, онда није чудо што су Павловића доводили у близину егзистенцијалистички инспирисаних пјесника и мислилаца, барем у његовој ра-

ној фази. Српски пјесници су страх, језу и дрхтање у граничним ситуацијама доживјели и осјетили на својој кожи, па их тек потом литераризовали. Миодраг Павловић није, дакле, само пјесник културе, а и онда када је то највише, његова поезија препуна је чулних сензација. Када пјева о најсветијим бићима – о Богородици, односно Благовестима, или о Христу – фасцинирају управо чулне слике у његовим стиховима. Поезија није исто што и теологија чак и када богослови; поготову није исто што и догматика. Павловић је упозоравао да у његовој библиотеци нема књига из догматике. Зато сматрамо важним да подвучемо недогматичност, односно антидогматичност како Павловићеве пјесничке слике тако и његове мисли о поезији.

Ми немамо данас пјесника, а тешко да смо га икада имали, који је водио живљи, интензивнији, креативнији и компетентнији дијалог са српском пјесничком традицијом, и као есејиста и као антологичар, од Миодрага Павловића. Један је поглед на ту традицију до, а сасвим други од Миодрага Павловића и његове *Анџолоџије српској њесништџва*. Сасвим је другачији статус нашег средњовјековног пјесништва од те *Анџолоџије*; сасвим је другачији поглед на наше усмено пјесништво послџје Павловићевих огледа и *Анџолоџије лирске народне џоезије*. Стојећи данас пред пјесничким и есејистичким опусом Миодрага Павловића, ми стојимо пред цјелокупном српском пјесничком традицијом све да то и нећемо.

Више пута је речено да је Миодраг Павловић пјесник великих промјена. Упркос томе, његове

књиге слажу се у промишљено грађен опус. Ко год је имао у рукама три књиге поезије Павловићевих *Сабраних дела* (Просвета, 2000): *Искон*, *Извор* и *Исход*, могао се увјерити у пјесникову бригу за цјелину опуса и за довођење у међусобну везу појединих пјесничких књига у тој цјелини.

Миодраг Павловић је вишеструко захтјеван пјесник: и ширином, и разноврсношћу опуса, и недореченим слутњама, и загонетношћу, и тајном. Немамо илузија да ћемо на овом научном скупу његово дјело истумачити и расвијетлити, нити то пјесник од нас очекује. И сам изузетно осјетљив читалац и изузетан тумач поезије, у једном недавном аутопоетичком запису вели: „Довољно је песнике донекле разумети. И тумачити их до неке границе разумевања. Зар би сам песник желео нешто више? Херменеутичари су показали да не треба бежати од песника које не можемо разумети до краја.“

Овдје смо зато што не бјезимо.

Београд, 2009.

Уредник зборника

Јован Делић

I

Радован Вучковић

ПОЕТИЧКО-КРИТИЧКЕ НОВИНЕ
МИОДРАГА ПАВЛОВИЋА

Кључне речи: поезија, критика, неоавангарда, традиција, мит, легенда, град, природа, романтизам, класицизам, модерна, народна поезија, средњовековна поезија, антика.

I

Миодраг Павловић је у подједнакој мери песник и есејиста. Он је есејистички анализатор у дужим песмама, али и песник у најбољим деловима есеја. Песничка и есејистичка делатност теку код њега паралелно и међусобно се укрштају и допуњују. Писање песама објашњава се на индиректан начин у есејима који су објављивани после тога. Већина есеја из књиге *Рокови поезије* могу се тумачити, поготово они теоријског карактера, као дискурзивна допуна две ране збирке стихова (*87 песама* и *Стиуб сећања*). Доцнији рад на *Антологији српској песничкој од 13. до 20. века*, као и писање есеја о новијим песницима, текао је паралелно с настајањем Павловићевих збирки песама с краја педесетих и током шездесетих година (*Окшаве*, *Млеко искони* и *Велика Скиција*).

Подједнако је Павловић истраживао и кад је писао песме и кад је писао есеје. Трагао је, у поезији, за новим темама и облицима, за могућностима да мења једанпут усвојени песнички модел; кад

је писао о песницима, анализирао је њихово дело попут књижевног историчара и критичара: приказивао га најчешће у целини или појединостима које су откривале целокупан песнички лик. Можда у српској поезији и нема песника који је у тој мери био и истраживач, као Миодраг Павловић. Има се утисак да му је рад у критици и есејистици омогућавао да, и поред обиља стихова које је написао, и песничких тема које је обрадио, буде увек нов и да се представи новином теме, мотива и израза у поезији, и новином исказа о појединим песницима или песничким творевинама.

Како је успевао да то постигне?

Омогућила му је тако нешто ширина и отвореност поетичко-критичких идеја, као и знање које му је дозвољавало да прихвати различите песничке поступке, и да не допусти да се његова мисао и имагинација укотве само у једном систему или једносмерно обликованој поетици. Његово мишљење у поезији и есејистичкој критици условљено је делом и искуством у неком временском тренутку. А то значи да је исторично и динамично, а не системско и статично. Можда је најупадљивија особина Павловићевог мишљења разумевање историје и свест о пропадљивости, а тиме и историчности, свих човечких напора и резултата који се успевају очувати тек у малом броју примерака, легенди и митова.

Павловић је свој песнички рад почео двема књигама стихова (*87 њесама и Сџуб сећања*). Са збиркама Васка Попе (*Кора и Нейочин-џоље*) те две књиге означиле су увод у нешто што се данас зове неоавангардом, која се морала ослањати на аван-

гарду двадесетих и тридесетих година прошлога века. Нова авангарда је то и чинила на начин из кога се јасно видело да она уважава претходна достигнућа, али да ипак жели почети нешто ново, но не жучљиво, деструктивно и радикално у односу на све постојеће. Није било ни скупних наступа, нити програма који би пројектовали нови лирски стил. Једноставно, двојица песника написали су збирке стихова које су се разликовале од типског певања тога времена, а и од авангардне поезије претходне епохе. Није у њима било претераности било које врсте, нити експлицитног заговарања новог песничког језика и нове деструктивне сликовитости. Оба песника, а сваки на свој начин, рационално и одмерено створила су песме које су одударале од ранијег певања и доносиле новине неуобичајене за то време.

Миодраг Павловић је, захваљујући познавању модерне енглеске лирике, уводио у српску поезију нову реторичност која се заснивала на ритмичком низању апстракцијских слика и на песничком подсећању на драму субјекта у разореном послератном градском амбијенту. У филозофском смислу, његова песничка рефлексивност била је подударна са шире схваћеном егзистенцијалистичком филозофијом. Отуда и оскудност боја и пустош градског поднебља у тадашњим Павловићевим песмама, и осећање испражњености и мртвила света. Разуме се, две збирке су се међусобно знатно разликовале. Прва је била формално хетерогенија (састављена је из три циклуса: „Слободни стихови“, „У прози“, „Риме“), а друга је уводила облик поема снажног

рецитативног ритма („Одбрана нашег града“, „Опело песнику погинулом од бомбардовања“) и понекад (у другој песми) драмске елементе. Заједничко им је уважавање урбане садашњости у коју се укључује и непосредна прошлост, или чак и тадашња актуелна ратна збивања („Орфеј у Кореји“). По тој особености Павловићева рана поезија наслањала се на надреализам и оне међуратне покрете који су оспоравали потребу да се песнички залази у пределе који су изван онога *ovde и сага*. Међутим, две-три године после објављивања друге збирке Павловић је написао три есеја из којих се могао наслутити став другачији од онога исказаног у прве две књиге поезије. Реч је о есејима „О критици“ (1955), „О књижевној традицији“ (1956) и „Пред лицем природе“ (1956).

У есеју о критици Павловић већ у првој реченици указује на пролазност књижевних творевина, и тиме признаје историчност свега постојећег: „Сенка једног мача виси над трошним телом Литературе; то је сенка пролазности, која рашчишћава путеве векова закрчене наносима књига.“¹ Остаће после бродолома, који су стални у историји, ретке вредности, а остало ће нестати у забораву и у понорима прошлости. Прва ће се, према Павловићу, у тој смртоносној косидби времена изгубити дела критике и критичара, па њихова функција и не може да буде друга него да успостављају тренутни поредак вредности и обављају другоразредну улогу посредника између писца и читаоца.

1 М. Павловић, „О критици“, *Рокови поезије*, Београд 1958, 43.

У есеју „О књижевној традицији“ Павловић ће се заложити за нов однос према традицији, другојачији од онога који би могао заступати заговорник авангарде, али и супротан од једнога традиционалисте. У првом пасусу овог есеја Павловић је указао на ограничења усредсређености песника само на садашњост: „Наша је психолошка и објективна нужност да издвојимо садашњост као самосталан исечак времена, а покушамо ли то, видимо да издвајање не може бити нимало радикално: безбројне везе нас вежу за књижевну прошлост.“² У даљем развијању мисли о традицији Павловић супротставља радикалне новаторе и искључиве традиционалисте. Указује на дијалектичност појма традиције, с којим се песник неизбежно суочава, поготово у другој етапи свога писања. На основу тога закључује: „Чудна психолошка двосмерност опседа оне који пишу: кад сматрају да се могу и морају одвојити од традиције, осетиће да су крвљу и мишљу везани за њу, а кад хоће да јој се повинују и да претерају у поштовању, виде колико су они, њихов живот и мисао нешто друго, одвојено од свега што им је претходило.“³

Такве мисли о традицији могао је формулисати тада песник који је пре тога био заговорник садашњости неvezане за прошлост. Накнадно размишљање привело га је сазнању да то није добро и да треба окренути лист и погледати шта је то заправо традиција, чему се од ње може научити песник садашњице и како је може искористити за своје потребе. Може ли је уградити у своје дело, макар

2 *Нав. дело*, 5.

3 *Исто*, 10.

њен један облик, па да оно на тај начин стекне трајност коју му садашњост не може гарантовати. Исто тако, како се традиција, посебно песничка, може истражити кад и не почива на чврстим темељима, као што је то наша, која је била прекинута дугим историјским мировањем. Традиција, као поетички проблем, поставља се и као питање будуће критичке праксе и валоризације.

Павловићеве песме из прве две збирке поезије у истој мери у којој опевају садашњост, и оно што се у њој збива, неизбежно имају град као тему и градске пејзаже и видике као оквир и симбол хаотичног битисања човекове свести разорене најновијим историјским катастрофама и бесперспективношћу живота. У трећем есеју, „Пред лицем природе“, Павловић испитује могућност превазилажења искључиво урбане и стварања модерне пасторалне поезије, која би значила негацију истрошене конвенционалне идилистичке и натурастичке лирике прошлости, прожете интимизмом и сентиментализмом. С осећањем човека из града који се изненада нашао у храму природе, „на зборишту исконских облика“, песник је дошао до спознаје да се природи треба поново вратити, јер „иза привремено дигнутих кулиса у човековој унутрашњости, које кад-тад издаду, стоји једна ведро, снажна природа, слична оној која га дочекује тамо кад изађе из градских зидина“. Због тога се песник мора „обратити природном пејзажу који ће услед богатства својих видова моћи да буде на нов начин протумачен садржајима који ће у њега бити пројектовани“.⁴

4 Исто, 29.

Мисли уграђене у три есеја суштински су одредиле Павловићеву поезију и есејистику од краја педесетих до краја шездесетих година, па делом и доцније. Насупрот авангарди, па и неоавангарди којој је пре тога припадао и у чијим су естетичким и поетичким оквирима настајале његове прве књиге поезије, Павловић је стекао сазнања да не постоји вечна садашњост, нити трајност онога што се у њој ствара, да време брише све створено, поготово тумачења поезије у критици, да иза сваке епохе остају гробља духовних творевина, а мали број их се спасао од бродолома. Преживело се слаже у оно што би се могло назвати традицијом коју треба стално оживљавати и обнављати. Исто тако, изненада му се открило да је недовољно, чак и погубно, истрајавати само на теми града, градског живота, и опевати сензације које такав сив и сув пејзаж изазива – то уништава унутрашњу флору душевног живота.

Мисли из ова три есеја могле би се схватити као пролегомена за следеће три Павловићеве песничке збирке, као и за критичко-есејистички рад после тога, у целини. Разлика између прве две збирке Павловићеве поезије и следеће три најбоље се може повући и објаснити ако се узме у обзир оно што је написао у три есеја. Упадљиво је, наиме, већ на први поглед, да се песник у *Окшавама* (1957), у *Млеку искони* (1963) и у *Великој Скиџији* (1969) ослања на вредности које су универзалне трајности, као што су мит, легенда и природа, које нису изложене неизбежној пропадљивости актуелног. Види се из тих нових књига да је песник успео да се избави из сивог и оскудног града и да се нађе у приро-

ди, где се освежава дахом искона и језиком богате архаизоване старине.

Већ прва збирка која се појавила после помену-те две, изненађује насловом: *Окшаве*. Наслов говори да се песник разноликих и хетерогених песничких облика у раној поезији, одлучио за једну јединствену форму у којој ће преовладавати строфе од осам стихова: октаве. Уз то, та форма, иако честа и у доцнијем песништву, карактеристична је за класичну поезију, односно, у српској књижевности, за лирику предбранковског периода. Песник се повратио уназад да би из прошлог, или уз ослонац на прошлост, обновио свој песнички репертоар, а то значи и форму, и тако био творац једне песничке и поетичке новине. Уз то, обратио се природи, онако како је прокламовао у есеју „Пред лицем природе“. У пејзажима и сликама природе песник се растерећивао пустоши садашњости и апстракције, напајајући се природним појавама и процесима. Настојао је да у бујној и многострукој природи нађе смисао живота и певања, и могућности аутентичног живљења изван садашњости и отуђене градске цивилизације. Песников интелект опијао се нередом природних сила, тражио „путеве искона“, увиђајући како „светлост као мед цури“ и „да се живи од облака и млека“. Већ наслови појединих песама у тој збирци говоре какве је то пределе природе бирао песник и у којој су га мери они могли инспирисати да запева на нов и другачији начин него у раној лирици: „Бечићи“, „Локрум“, „Улцињ“, „Иза мора“, „Доручак на трави“, „У шуми“, „Идила“, „Тањири што лете“. Били су то, дакле, делом и предели југа, где се природа испољава на најраскошнији начин.

У следећој збирци *Млеко искони* песник је пошао даље у дивинизацији природе и природног начина живљења који се најсавршеније манифестовао у старој Грчкој. *Млеко искони* је збирка у којој се Павловић обратио античкој хеленској традицији, митовима и личностима старе Грчке, које су постале јунаци његових песничких визија (Одисеј, Пиндар, Агамемнон, Орест, Андромаха, Афродита). Павловић је у том присном песничком опхођењу с античким грчким јунацима и митовима имао претходника у поезији Анице Савић-Ребац, о којој је у то време написао есеј. Међутим, Павловић је древну традицију спојио, у себи, са снажном натуралистичком имагинацијом и жељом за обновом језика на врелу природног и прошлог, па је, у време кад се појавила, збирка *Млеко искони* морала деловати новаторски и откривалачки. Грчки јунаци оживели су у песничким сликама појединих песама као што су „Рађање Афродите“, „Орест на Акропољу“, „Одисеј говори“, „Пиндар у шетњи“, „Говори песник без образине“, „Персефона“, „Коринтски монолог“. А њихово оживљавање праћено је живошћу и богатством слика необичне свежине и упечатљивости. Ту „алге висе по чокотима облака“, „на трпези су кришке сунца провидне и хладне“, „беле се богиње по острвима као запаљене ватре“, а тло је „топло и брсно за љубав“. Збирка *Млеко искони* може се узети као даље настојање песниково да оствари синтезу, оживљујући један облик давне културне традиције, између натурастичко-конкретног и митско-легендарног. У следећој књизи, *Велика Скиџија*, и шест година доцније, песник ће на нов начин и уз активирање друге традиције, другачије природе и симболике легенде и историје, учинити ово исто.

У *Великој Скиџији* Павловић је потпуно променио амбијент у коме се одиграва драма његових митско-легендарних јунака и простора на коме они живе. Сада је то поднебље песникове земље и драма њених историјских актера чије је дело прешло у легенду, односно приказана је, песнички, Велика Скитија балканска од времена досељавања Словена и средњег века, где се све креће у сеобама, борбама, прогонима, па се и у овој књизи појављују појединци као оличења историјске судбине у неком временском тренутку. Јављају се исечци из словенске и средњовековне историје, јунаци косовске драме, цео балканско-словенски свет који живи у историји, легенди и миту. Поделом књиге на три дела Павловић је наглашавао, посебно, улогу мита, легенде и историје у сваком њеном одсечку. Наслови појединих песама у *Великој Скиџији* говоре о основном тужбаличко-епитафском карактеру песама, и о трагичности живота на просторима давне прошлости: „Епитаф словенског прापесника“, „Богумилска песма“, „Дух се руга Цариграду“, „Путник“, „Зов“, „Посечени кнез се сећа“.

Посебно је занимљив део Павловићевих песама у *Великој Скиџији* у којима оживљава неке аспекте косовске легенде; он то чини на нов и другачији начин него што су јој приступали у прошлости. Он не жели да је демистификује на начин Црњанског у „Видовданским песамама“ (да обесмисли мит који је доцније створен у политичке и идеолошке сврхе), већ истиче драму човекове појединачне егзистенције кад се нађе у положају да се определи између обичног смртног живота и виших небеских циљева.

Павловићев кнез Лазар, јунак те некадашње историјске драме која је прешла у легенду, у песми „Говор уочи битке“ грчевито се хвата, осећајући језу смрти, за земљу, а раздвајање од ње осећа као насиље, небо као проклетство („Са земљом ме растају, узвишености у љуте скутове сам изгнан“). За њега је пресудна битка „нерад“ у који је морао повести војнике да „сред мириса траве девичанске у огледалу ханцара открију болне рубове меса“ („Говор на бојном пољу“). Храброст за таквог земљи окренутог и резигнираног кнеза није врлина, јер „остаде мој врат као суви пањ у пољу“. Не видимо сјај војске која је спремна да умре „за крст часни и слободу златну“, већ гледамо гомилу војника која се у подруму напила „потоцима своје сопствене крви“, са резигнираним осећањем да је „битка још јуче свршена“ („Кнежева вечера“).

Пишући песме у *Великој Скиџији* Павловић је настојао да изгради и нову песничку структуру која ће да говори језиком и стихом прошлог, приближеном средњовековној поезији и народној епској лирици. Карактеристичне су за тај нови песнички стил инверзије усклађене са меланхоличном резигнацијом актера историјске драме. У песми „Слепи краљ у изгнанству“ осећа се драма засужњеног који се обраћа „госпама мирисавим“, „царству невидљивом“, „вратима замандаљеним“, и који каже: „Из васељенске ти престонице пишем. Стојим на прозору, ја царев гост.“ Павловић је, да би дочарао прошло, увео и лексику која истиче моћ чулности и драж историјске ароме, бирајући речи и склопове живог и материјалског зрачења, противног некадашњој

спекулативној реторици. Тако је створио дело које има централно место у његовом песничком опусу.

II

Неколике године пре тога Павловић је објавио и своје најзначајније дело тумачења и представљања поезије. То је *Анџолоџија српског њесништџва од 13. до 20. века* (1964). *Анџолоџија* је настајала паралелно с радом на песмама у поменуте три збирке, па је логично да се њоме могу објаснити и промене које су се дешавале у њима, у односу на рану лирику. Ипак, кључ за тумачење тих промена даје збирка есеја *Рокови њоезије* (1958). Не само поменута три већ и остали есеји теоријског карактера у тој књизи („Белешке о лирици“, „Велики и мали облици“, „Уметник пред машином“, „Кривица поезије“, „О читању поезије“, „Језик и поезија“, „Структура песме“) сведоче у којој мери је песник заокупљен проблемом песништва и његове природе и суштинне. Или, ако се погледа ближе, есеји сажимају песничково искуство из дотадашњег бављења поезијом и назначавају пут којим ће оно наставити да се стиче у будућности. Исто тако, стварају теоријску подлогу и рашчишћавају историјски простор за будуће тумачење песничког стварања и стваралаца који су његови носиоци.

После те књиге нови посао могао је да почне: практично остваривати замисли из тих есеја. Прва је садржана у првом есеју у књизи *Рокови њоезије*, „О књижевној традицији“. Природно је било да песник сагледа шта то значи песничка традиција његовог

народа, која је, услед историјских непогода, искидана и тешко одредљива. Павловић се тако подузео посла да сачини антологију српског песништва од 13. до 20. века, што нико пре њега није учинио. Двојица његових претходника у томе послу (Богдан Поповић и Зоран Мишић) нису се усудили да оду у прошлост даље од средине 19. века. Богдан Поповић је то и нагласио у наслову: *Анџолоџија новије српске лирике*, а Зоран Мишић није, назвавши своје антологичарско дело *Анџолоџија српске поезије*, а почевши је са Његошем. Обојица су изнели строге критерије на основу којих су одабрали антологијске песме. Богдан Поповић се аподиктички заложује за три начела на основу којих је бирао песме за *Анџолоџију*: да песма мора бити јасна, да мора имати емоције и бити цела лепа. Мишић је ограничења за избор антологијских песама извео из претходних читања српске поезије и опредељења да наглашава оно чега у њој нема. Посебно је указао на негативна својства српске лирике, која су га одбијала од појединих песама и песника: рационализам, празна реторика, патетика. И, супротно Поповићу, одлучио се за представљање оригиналних песничких личности, а не савршених песама.

Миодраг Павловић, следећи отвореност своје песничке и критичке мисли, није посебно истицао критеријуме на основу којих је бирао песме за своју антологију. Он се једноставно, држећи се мисли изнетих у помињаним есејима, упутио у прошлост настојећи да у њој пронађе зрна песничког духа и форми које су се сачувале од бродолома пролазности, желећи да на тај начин успостави линију

српске песничке традиције која се тешко назирала, и требало је откривати у наслагама писаних докумената сачуваних од заборава и уништења. Послу састављања антологије Павловић је пришао истраживачки: требало је проналаске из далеке прошлости одвојити од других наслага, очистити од наноса времена и представити оно што је најбоље. О томе како је то чинио, Павловић приповеда у делу предговора насловљеном „Старо српско песништво“. Извесну историјску хронологију у антологичарском тумачењу српске поезије, па тиме и историчност њеног постојања, задржава Павловић до краја. После „Старог српског песништва“ долазе „класицисти“ (ознака сугерише да није било класицизма већ појединаца класичара), „романтизам“, „Војислав Илић“, „Од Дучића до Бојића“, „Нова кретања“. Данашњи антологичар који би овом послу приступио на такав начин, увео би периодизацијске појмове и за доцније периоде, али је заслуга Павловићева што их је сугерисао именима песника или синтагмом „Нова кретања“, довољно неодређеном да би могла обележити поезију неког временског периода.

Посебан сегмент у предговору *Антологији* Павловић је посветио песничкој традицији, надовезујући се непосредно на уводни есеј из *Рокова поезије*. Павловић је та ранија размишљања о традицији проширио и продубио захваљујући и обављеном послу антологичара. Још јасније се сада определио за историјско поимање књижевности, па тиме и поезије, убеђен, попут Езре Паунда, да је у традицији „лепота коју чувамо, а не систем окова

који нас спутава.“⁵ Такав став у односу на традицију, као и отвореност према различитим вредностима у разним епохама, омогућили су Павловићу да створи трајније антологичарско дело, које не изражава само појединачни укус, нити је спутано антологичарским догмама, као антологије његових претходника, већ за дуже време репрезентује укупну вредност српског песништва, сагледаног у континуитету и променама. Истовремено, постављена тако, као истраживачки пројекат, *Анџолоџија* је Павловићу отварала перспективу за даље изучавање песништва, које је он и наставио, и написао, у току неколико следећих деценија, нешто што би се могло назвати песничком историјом српске поезије, састављеном од портрета песника или интерпретација дела, са местимичним освртима на опште теме неког временског периода.

Тај посао почео је Павловић и знатно пре него што је објавио *Анџолоџију српског песништва* – есејом о поезији Васка Попе под насловом „Од камена до света“ (1958). Уследио је потом есеј о Владиславу Петковићу Дису, „Дис или песничка имагинација“, а оба су се наша међу корицама *Рокова поезије*. Оба је потом пренео у књигу *Осам песника*, додавши им још шест нових портрета: Јована Дучића, Душана Срезојевића, Милутина Бојића, Анице Савић-Ребац, Момчила Настасијевића и Радомира Продановића. Књига *Осам песника* појавила се исте године кад и *Анџолоџија српског песништва* и није тешко било закључити да су обе

5 М. Павловић, „Предговор“, *Анџолоџија српског песништва* (13 – 20. век), Београд 1978, LXXV.

рађене паралелно, да су у портретима песника 20. века прошириване опаске о њиховим делима из предговора *Анџолоџији*.⁶ У раду на тим портретима Павловић је демонстрирао свој на песнички начин схваћени поредбени метод, а уједно и показао како у делу сваког песника успешно проналази оно што је важно и ново у његовом стварању па, захваљујући томе, даје оцену која се умногоме показала као тачна. То се посебно може видети на примеру Јована Дучића и Момчила Настасијевића, чије је портрете вајао с истом усредсређеношћу као пре тога портрете Владислава Петковића Диса и Васка Попе.

Тумачећи, на пример, Дучићеву поезију у континуитету (изоставља ране стихове и прву збирку), Павловић ју је разматрао у контексту песништва европског парнаса и симболизма, у првом реду француских и немачких песника с краја 19. и почетка 20. века. Тај метод, не строго научни већ слободно песнички, примениће Павловић и при истраживању песничког дела осталих стваралаца – рецимо при интерпретацији Момчила Настасијевића, и то не толико његових песничких колико драмских дела. Уз Вагнера, који је често помињан тим поводом, истаћи ће Мориса Метерлинка и његове симболистичке драме које, као и Настасијевићеве, имају лирску структуру и симболичне ликове и радњу.

Важније од поредбеног метода јесте Павловићево прецењивање Дучићеве и Настасијевићеве поезије. Павловић ће бити први који ће одлучно нагла-

6 О томе сам писао у приказу *Осам песника 1965. године* – Р. Вучковић, „Миодраг Павловић“, *Проблеми, њисци и дела*, III, Сарајево 1979, 417–423.

сити вредност позних песама Дучићевих; сврстаће га међу најизразитије симболистичке песнике, и то фактуром стиха и флуидношћу мелодије. Рећи ће да је Дучић „већину својих најбољих песама ипак написао у метрима којима се служила наша романтичарска поезија: у осмерцу, деветерцу и седмерцу, па и десетерцу“.⁷ Данас је Павловићев суд о Дучићу опште прихваћен и готово нема тога ко би га порекао. Исто тако, Павловићева тврдња да је Момчило Настасијевић највећи српски песник између два рата умногоме се узима као тачна. Настасијевићева вредност произлази, према Павловићу, из самосвојности његовог талента: „Настасијевић је ученик симболиста, али он је сувише припадао себи, оригиналности свога талента и својих проналазака да бисмо га сврстали под наслове песничких школа. Он је више зачетник него довршилац извесних струјања у нашој поезији.“⁸

Павловић се није зауставио само на томе да сачини портрете осам српских песника 20. века, већ је, крајем шездесетих и у првој половини седамдесетих година, наставио да ради нове, и то оних писаца које је у предговору *Анџолоџији српској њесништва* означио као важне међаше у развоју српске књижевности. Следећи смерове своје отворене поетике – да се бави песницима и поезијом без обзира колико му били блиски и далеки, подједнако оним класицистичког и оним романтичарског типа – Павловић их је тумачио у разуђеним есејима или је пак одабирао неко од њихових дела, интерпрети-

7 М. Павловић, „Јован Дучић“, *Осам њесника*, Београд 1964, 27.

8 Исто, 168.

рао га у целини или указивао на оно што је његова највећа вредност.

Судећи према назнакама година на крају, први међу новим есејима био је онај о Јовану Јовановићу Змају. Павловић је Змајеву поезију поставио као проблем у предговору *Анџолоџији српског јесништва*. Истичући посебне вредности Ђулића увелака указао је на скретање његовог романтичарског лиризма према наивној попевци. У есеју из 1968. године Павловић је зато разматрао све аспекте Змајеве поезије, да би подвукао оно што је у њој најбоље и најтрајније, а шта је ефемерно и пролазно. На крају је закључио: „Али није случајно ни то што је Змај, остајући на платформи своје људске, свакодневне, реалне личности, успео да као песник до краја свог живота говори са неодољивом људском блискошћу и уверљивошћу.“⁹

Лазу Костића, четири године после, Павловић је сагледавао из перспективе његовог главног песничког дела, поеме „Santa Maria della Salute“. Као и кад је тумачио најбоље Дисове песме („Нирвана“, „Тамница“, „Можда спава“), Павловић је и овде демонстрирао своје изузетне аналитичке способности, приказујући версификацијске, музичке и мотивске особености Костићеве поеме, али и слабости претходних анализа и оцена њене вредности. Исто тако, Павловић је Костићеву песму анализирао у контексту европских поетичких идеја, али и домаће културно-историјске средине, па и његових властитих дела, посебно драмских. На тај начин по-

9 М. Павловић, „Поезија Јована Јовановића Змаја“, *Есеји о српским јесницима*, Београд 2000, 101.

казао је вредности појединачног остварења а истовремено сачинио и портрет песника.

Међу романтичарима није могао да заобиђе ни Бранка Радичевића – да у његовом песничком делу обележи оно што је сматрао највреднијим. То је истакао већ у наслову краћег есеја „Ерос и сатира Бранка Радичевића“. Павловић сматра да је Радичевић у својим песмама „отворенији, разузданији него највећи део женских песама из Вукових збирки“,¹⁰ и да је поричући романтичарски идеал ушао у сатиру.

Онако како је песнике, у предговору *Анџолоџије*, раздвојио на класицисте и романтичаре, Павловић их је сада тако и тумачио, с тим што се прво обратио романтичарима а после тога анализирао двојицу стваралаца (Стерију и Његоша) за чија дела, макар нека, може да се каже да су класицистичка. С посебним еланом тумачио је поезију Јована Стерије Поповића, за коју је веровао да „није била само поучна, реторска и моралистичка, него и заиста мислећа: она је отварала проблеме, стављала историјске истине у питање и бавила се тада актуелном европском историјом“.¹¹ Исто тако, после Пера Слијепчевића ретко да је било таквих анализа Његошеве *Луче микроkozма* каква је Павловићева. Онако како је интерпретирао Костићеву „*Santa Maria della Salute*“, отварајући укупан песников стваралачки космос, тако је анализом *Луче микроkozма* Павловић, при крају есеја, бацио светло на сва три главна Његошева дела и видео их као једну

10 Исто, 71.

11 Исто, 41.

целину у збиру различитости: „Свако дело Његошево је друкчије, свака громада ова три пева стоји у једном друкчијем духовном простору. Од *Луче* и њених биљурних небеса, корачао је песник степен по степен ближе земљи. *Горски вијенац* су висови хероике, идеализације племенског и историјског идентитета, јак доживљај лепоте заједнице којој припада. *Лажни цар* је прочитавање историје, релативизам вредности, хероика и њено налицје.“¹²

Још поводом прве две Павловићеве књиге поезије изречена је тврдња „да је његова концепција поезије и класична и класицистичка“.¹³ Могло би се додати да није таква само његова поетика већ су то и структура песме и природа песничког језика. Реторички песнички стил, инверзије, рецитативни драмски патос и медитирање у декоративним сликама, одлике су те поезије, као и јасан увид у ствари о којима пева. На крају, и у Павловићевом размишљању препознаје се укус за класично и класичарско, што потврђује његово тумачење и Његоша и Стерије. Али ако се погледају песници које је са симпатијама афирмисао и уздигао, јасно је да су то махом ствараоци романтичарске имагинације и наклоности према вредностима којима је био склон романтизам. На крају, симболизам је и израстао из једне врсте романтизма и, после трезвеног класицизма, окренуо се ирационалним сферама духа и свему ономе што је необично и склоњено у пределе душе. А песници новијег времена чију је вредност Павловић посебно истакао (Дучић, Дис, Настасије-

12 Исто, 34–35.

13 С. Велмар-Јанковић, „Предговор“, *87 њесама*, Београд 1963, 16.

вић, Попа), романтичари су по своме духу, имагинацији и по апотеозама скривеном душевном животу. На извориштима романтизма нападао се и Дучић у својим раним песмама, које је Павловић одбио да анализира а после се зачудио кад је видео да је тај песник највећи поетски домет досегнуо кад је пропевао кратким фолклорним стихом.

Тај парадокс да један песник класичар високо вреднује поезију романтичарске природе и духа доказује само колико је његово песничко стварање и критичко размишљање отворено за различите вредности, што му је омогућило да опева разноврсне реалности човековог живота и пределе духа, као и да схвати и тумачи стваралачке личности које би требало да буду изван круга његовог укуса, тиме и интереса. Један песник-есејиста тада је посебно привукао Павловићеву пажњу, иако је припадао новијем времену и никад се није третирао као врхунски стваралац. Био је то Станислав Винавер. Анализирајући његове песме у есеју „Звучна екумена Станислава Винавера“ (1972), Павловић је скренуо пажњу на разноликост његових песничких поступака и форми, и на различитости инспирација тога песника, у којима се види утицај романтичара али и говорна ритмика и реалистичка тема у књизи *Евројска ноћ*. У Винаверу је Павловић препознао самога себе и ширину, разноликост и отвореност властитог певања и песничког мишљења, на исти начин као што је у Војиславу Илићу, чију је песму „Овидије“ исцрпно анализирао,¹⁴ видео песника

14 М. Павловић, „Културно-историјска свест Војислава Илића“, у: В. Илић, *Поезија*, Сарајево 1975, 5–25.

који се одвојио од средњоевропског неоромантизма и од везе с народном поезијом, а прихватио сложеније неокласицистичке обрасце.

Крајем седамдесетих и осамдесетих година Павловић је почео да пише о средњовековној и народној поезији. Средњовековној поезији посветио је знатну пажњу већ у својој *Антилоџији српској њеснишћива* – чак педесетак страна, од укупно непуних триста, Павловић је посветио песницима средњега века. Ту су се нашла имена познатих писаца биографија, похвала, плачева, беседника, песникиња, која су нам била позната из историје тадашње књижевности, али су нам били слабо знани њихови песнички текстови које је Павловић први пут представио у континуитету и целовито. Сада је поново проговорио о некима од њих: о Данилу II, о Теодосијевом „Житију Петра Коришког“, о „Похвалном слову кнезу Лазару“, церемонијалном тексту писаном да се отпева и одигра у простору храма, пред бројном публиком, о „Слову љубави“ Стефана Лазаревића и о Кантакузину. Уз то, Павловић је написао и два есеја („Наша средњовековна поезија“ и „Византијска култура и српска фолклорна традиција“) у којима је говорио о средњовековном српском песништву и о начину његовог постојања у склопу других списа намењених посебној сврси, и о песницима који су у ширем текстовном оквиру „стварали и један одређен, веома поуздан темељ своје уметности, који се састојао из преплета историјских података и бурних емоција што су их често успињале до високих духовних увида“.¹⁵ Ви-

15 М. Павловић, „Наша средњовековна поезија“, *Опједи о народној и старој српској њезији*, Београд 2000, 198.

зантијска традиција у томе песништву спајала се са фолклором, тако да у њима „граница између фолклорне и писане књижевности као да нестаје“.¹⁶

Садашње Павловићево писање о средњовековној књижевности било је трећи покушај његове комуникације с тим песништвом. Први је био онај у *Анџолоџији српској њесништва*, други – увођење одређених сазнања о средњовековљу у властиту поезију, особито у песме *Велике Скиџије*, чији је духовни простор истоветан оном у српској средњовековној књижевности, па је било и логично да неки лексички и прозодијски елементи буду усвојени и преобликовани у новом песничком руху.

У *Великој Скиџији* препознатљиви су и трагови лирске и епске народне поезије, чак су теме косовског мита обновљене и оживљене у неким песмама *Велике Скиџије*. На нов начин проговорио је кнез Лазар у критичним тренуцима своје историјске драме, полемишући с улогом и опредељењем које му је народни песник наменио. Разумљиво је да се Павловић сада, и после толико година, вратио поново тумачењу песама косовског циклуса, откривајући нове појединости у њему, и нове песме које му својом садржином припадају. Зато је и есеј „Епско певање о косовском боју“ најрепрезентативнији међу Павловићевим текстовима о епским народним песмама. Даје Павловић у томе есеју тумачење мало познатих детаља у мање познатим верзијама песама. Поготово је занимљива песма у којој се говори о томе како је царицу Милицу обљубио Змај од Јастрепца. Наводи Павловић затим још две пе-

16 Исто, 201.

сме у којима се тематизује Косовски бој, а које су изван тога циклуса: „Марко Краљевић и орао“ и „Маргита девојка и Рајко војвода“.

Новост у Павловићевом писању о народној поезији представља компаративни приступ који укључује уже балкански простор и широка пространства различитих светских митологија. Таквим приступом Павловић се приближује оној истраживачкој линији народног наслеђа коју је још 1928. године утемељио руски истраживач Владимир Јаковљевич Проп књигом *Морфологија бајке*, која мотиве једног фолклорног жанра сагледава на широкој временској и интернационалној равни распрострања, метаморфоза, прелазака и обнављања. У таквој светлу Павловић види и песме косовског циклуса, па на крају може да закључи: „Косовски мит је један од ретких митских система у историји новије Европе који је успео. Митско надахнуће ушло је у еп и надахнуло га, еп је са својим митским елементима ушао у историју, именован је, допунио и довршио.“¹⁷

И остале епске песме које је Павловић интерпретирао („Урош и Мрњавчевићи“, „Песма о Страхинићу Бану“, „Зидање Скадра на Бојани“, „Зидање Раванице“, „Смрт Марка Краљевића“, „Женидба Милића Барјактара“, „Стари Вујадин“, „Обретеније главе кнеза Лазара“) погодне су за поредбено изучавање главних мотива садржаних у њима, што омогућава неочекивана и нова осветљења њихових садржаја. Тако, понашање Страхинића Бана Павловић доводи у везу и са *Илијагом*, где је такође реч

17 Исто, 165.

о отмици жене. Ситуација је утолико ближа у два дела што се одиграва уочи битке, па је самим тим стављена у колоплет моралних и емотивних дилема и одлука које утичу на драматичност епске наративне и изузетност јунаковог понашања. Поводом „Зидања Скадра на Бојани“ Павловићу се пружила прилика да укаже на бројне песничке текстове који разрађују овај мотив, поготово међу балканским народима, а корени су му још у библијском предању, па и даље. На сличан начин и мотив женидбе (песма „Женидба Милића Барјактара“), у коме предсказање најављује несрећу, има дугу традицију и корене. Али лепота наше епске песме произлази из конструкције приче која тече лагано, приближавајући се драмској кулминацији кад се предсказање обистини.

Интересовање за епску поезију и њено компаративно тумачење могло се очекивати од песника какав је Павловић, у чијој поезији елементи наративности и причалачке драматичности играју значајну улогу. Мање се то могло очекивати кад је реч о лирској поезији. Павловић није лиричар романтичарског порекла и код њега се није могла десити она врста саживљавања с лирским фолклором какву је он приметио у поезији Момчила Настасијевића и Васка Попе, а није зато што његова песма класицистичке структуре има призивак рефлексивне расправе развијених описа и ламентација које не прикривају, елиминацијама и затварањем, свој смисао. Због тога је Павловић, кад је приступио тумачењу неких песама које би се могле означити као лирске, одабрао песме лирско-епске

структуре и упадљиве наративности, чак и онда кад су кратке. Такве песме прикривају у себи одблесак мита и зато је при тумачењу погодна примена митских паралела у трагању за њиховим прамоделом („Женидба сјајнога месеца“, „Вилин чудесни град“, „Вила зида град“, „Јелен воду мућаше“, „Босиљак и роса“, „Браћа и сестре“, „Свечи благо деле“). Истовремено, у већину њих су као актери укључена небеска знамења, па је њихову интернационалну митску подлогу још лакше препознати, а песнику-есејисти то је била прилика да покаже познавање митологија старих народа и различитих космичких и митолошких теорија, а исто тако да размишља о симболици биљака и животиња које су актери сажетих прича.

Тумачећи, на пример, кратку песму „Јелен воду мућаше“ Павловић долази до закључка да су јелен и остала рогата бића симболи оплодилачке мушке снаге, и да се континуитет тога симбола протеже још од горњег палеолита, у Европи, преко Блиског истока, Египта, до његових спорадичних одраза у фолклору Балкана, за шта је пример поменута песма. У песми „Изједен овчар“ Павловић проналази језгро снажнога набоја који произлази из неких нејасноћа и недоречености: мртви јунак прича како му је мајка „срце вадила“, а „стрина јој лучем светлила“. Павловић се и овде ослања на своје богато познавање разних митова и обреда где се жртва изводи у име будуће плодности: жртвовани ће се, као и месец, „поново родити у обилном накоту свога стада“.

Есејистичком причом о народној поезији Павловић проширује и продубљује своје анализе песника и песама и тиме уобличава своју песничку визију, у којој се стварање и анализе створеног у прошлости преплићу и међусобно прожимају. Такво преплитање и прожимање омогућило му је да ствара увек различите форме песништва, а исто тако да га нов начин осветљава српске песнике и поезију од њеног почетка до новијег времена. *Ново* је Павловић почињао са две ране збирке песама, а кад је напустио неоавангардни пројекат порицања свега сем онога што је створено у садашњости, нашао је начина да на темељу сазнања о прошлости пише песме које су окренуте будућности, или да даје тумачења песника и песама утемељеним на познавању свега онога што је садржано у митовима и легендама прошлости. У томе је особеност и новина поезије и есејистике Миодрага Павловића.

Radovan Vučković

THE POETIC-CRITICAL INNOVATIONS
OF MIODRAG PAVLOVIĆ

Summary

Miodrag Pavlović's poetry and criticism are tightly interconnected. Having published his first two collections of poetry, Pavlović took a turn in his creation of poetry. He abandoned the viewpoint contained in them, namely, that only the present and the future should be valued, whereas

one should take an essentially negative attitude towards the past. He turned to traditional values. This was an innovation in his poetry, as well as the Serbian literature of that period, just as he had introduced innovations in his first two collections of poems. In this way, Pavlović proved that one can be an innovator in poetry even when one adopts values of the past. Pavlović provided a justification for this in his critical and essayistic texts, wherein he continuously dealt with Serbian poetry ranging from mediaeval and folk poetry to the most recent poetry. The ideas contained in those texts, as well as those that he expressed in the preface to *An Anthology of Serbian Poetry* from the 13th to the 20th Century, represent an innovation in Serbian literary criticism and values that must be respected.

Јован Делић

УЗ ПОЕТИКУ МИОДРАГА ПАВЛОВИЋА

Кључне речи: поетика, самосвијест, традиција, жудња за цјелином, осјећање историје, антологија, храм, простор, визија свијета, открочење, сатира, пародија.

Миодраг Павловић пјесник је изграђене и веома наглашене *поетичке самосвијести*, и у том погледу настављач оне линије у свјетском пјесништву што су је утемељили Е. А. По и Ш. Бодлер, мада му је по идејама и по схватању поезије најближи Т. С. Елиот. Управо је та висока поетичка самосвијест једно од битних обиљежја овога пјесника и по томе је он један од најзначајнијих и најостваренијих модерних пјесника 20. вијека. Од самих почетака свога стваралаштва Павловић је развијао и изграђивао своје теоријске погледе на поезију, а с тим у вези и на историју, философију, религију и културу уопште, односно на човјека и на једну веома широко схваћену антропологију. Двадесетак књига есеја, написаних о поезији и поводом ње, обавезује да се теоријска експлицитна поетика посебно и подробно испита, и да се доведе у везу са пјесничким стваралаштвом Миодрага Павловића, односно да се утврди степен сагласности између експлицитне, имплицитне поетике и поезије саме. Такав подухват захтијевао би много енергије и стрпљивога истраживања и цио низ студија. За ову прилику одлучили смо се да извучемо неколико кључних ријечи Павловићеве

поетике и да их коментаришемо тако што ћемо те кључне ријечи довести у везу с одговарајућим Павловићевим пјесничким остварењима, посебно с онима која сматрамо аутопоетичким.

Прво ћемо се позабавити пјесниковом *жудњом за цјеловишошћу / цјелином* и његовим *схваћањем традиције*.

Пјесма „Кантакузин“, позната и по наслову „Кантакузин, песник“, објављена је у збирци *Књига старословна* (1989), а пјесник Љубомир Симовић ставио ју је на почетак, као уводну пјесму, у избору из Павловићеве поезије под насловом *Безазленства* (1989), подвлачећи тиме њен изузетан аутопоетички значај. Она тај значај несумњиво и има.

Прво, пјесма имплицира Павловићев сложен и дубок однос према *традицији*, у овом случају византијској, што значи и српско-византијској. За разлику од авангардних пјесника, који су традицију по правилу оспоравали, па чак и рушили, Павловић је, попут Елиота, његовао према њој жив однос избора, и са њом водио креативан дијалог. Традиција је, барем за Елиота и њему блиске духове, постала једна од кључних категорија модерниста, а са њом и – за Павловића толико карактеристично – *осјећање историје*. Традиција, наиме, није све оно што нам претходи, што је прије нас написано и објављено, већ оно што је *жива прошлост*, што бирамо као живе вриједности из традиције, и што за нас као вриједност нешто значи. Избором из традиције пјесник традицију наново обликује и успоставља нов систем вриједности, односно нов вредносни поредак. Павловић је својом *Антиоло-*

тијом српској њесништва (1964) такав нов поредак успоставио, укључивши у антологијски избор, први пут, и средњовјековно пјесништво. При том је то средњовјековно пјесништво, односно српско-византијска традиција, постало за самога Павловића поетички извор и темељ, један од најчвршћих ослонаца. Али овај избор Павловић није чинио само на теоријској равни или као антологичар, већ и као пјесник. Бројне су византијске теме у његовом пјесништву, бројни лирски јунаци, а међу њима је и Димитрије Кантакузин, пјесник.

Пјесник Кантакузин је старац који „седи / на врху брда / за столом“. Са врха тога узвишења он гледа и послушкује свијет „и приклања се земљи“. Пјесма, дакле, приказује пјесника на његовом крају, пред смрт, у часу када му „Госпа прилази столу“. Звучним сензацијама – жубором грчких мора и звоном словенског говора – сугерисано је присуство Словена, па и Срба, у византијском свијету и у Кантакузиновом слуху.

У другом дијелу пјесме сазнајемо да стари Димитрије Кантакузин „прво о вечном дану / онда о ноћи снева / и приклања се земљи“. У посљедњим часовима овоземаљског живота Кантакузин је усмјерен према вјечности и према оностраном. Пошто се „приклонио земљи“, Госпа га узима у наручје и подиже. Госпа би овдје могла бити персонификација смрти, али је вјероватније да је то Богородица која прима и узноси упокојенога пјесника, утолико прије што фигура Богородице у Павловићевом пјесништву има значајно, чак повлашћено мјесто.

У трећем дијелу пјесме је поента, изречена Госпиним гласом, чиме се још више испољава оно што је већ истакнуто самом позицијом и функцијом у пјесми. Са старим пјесником у наручју Госпа слови:

васељена није страшна
ни огромна
кад је цела.

Исказ је у знаку парадокса: тек кад је нешто цијело, оно није страшно нити огромно, иако је Васељена огромна, а вјероватно и страшна.

Пјесник Кантакузин остварио је идеал цјеловитости Васељене; он сам оличење је тога идеала, а у тежњи за обухватањем и исказивањем цјеловитости свијета Кантакузин је Павловићев двојник, узор и претеча.

По томе идеалу цјелине и цјеловитости Павловић је у полемичком односу с добрим, рекли бисмо највећим дијелом модерне лирике. Модерна лирика је најчешће у знаку фрагментарности, у знаку раздробљеног виђења свијета чију је цјелину тешко успоставити. Павловић тежи да цјелину успостави и да фрагментарност превлада. У том погледу њему је ближи средњовјековни пјесник у чијој души се Васељена огледнула.

Чежња за цјелином нарасла је у „глад за Цјелином“, а ова у естетски *идеал храма*. Идеална књига пјесама била би као затворени, *храмовни ипросџор*, да – као и храм – приказује цјелину слике свијета,

Васељену у малом. Ова идеја своју поетску реализацију добила је у поеми *Кшиштофов сан*.

Тежњом за цјелином слике свијета можда би се могла објаснити и Павловићева огромна растојања у простору и времену, о којима је више пута било ријечи. Свијет је један и ваља га и у поезији објединити.

Храм је Божја кућа на земљи, израђена човјковом руком; Васељена у малом настала из потребе за сусретом са Богом на земљи. Пјесник који има идеал пјесничке књиге као храма зацијело вјерује у сусрет са Богом у тој књизи; гради своју књигу као Божју кућу, као мјесто сусрета Бога и човјека.

Ово није први пут да оспоравамо идеју Хуга Фридриха да је модерна лирика – лирика празног идеалитета. Није таква ни Елиотова поезија, ни Клоделова, ни Пјера Жана Жува, ни Блокова, ни Десанке Максимовић, ни Миодрага Павловића, ни Ивана В. Лалића, ни Милована Данојлића, ни Љубомира Симовића, ни Матије Бећковића, ни Рајка П. Нога, ни Милосава Тешића. Пјесма „Кантакузин, песник“ то потврђује. Поновићемо опет: могу бити и људи шупљи, и земља пуста, али то не значи да Бога нема нити да нема човјекове потребе за њим. То само значи да живимо у духовно опустошеном свијету. Поезија Миодрага Павловића је својим добрим дијелом духовна, спиритуална, никако није поезија празног идеалитета. Празног идеалитета је данашњи „општи живот“. Драма *човјек–Бој* може се код Павловића пратити већ од збирке *Млеко искони* и трајаће до посљедњег његовог слова. Ова тема

морала би бити предмет једног засебног и детаљног истраживања.

Из оваквог односа према традицији, прије свега – према српско-византијској традицији, долази до *иновације неких средњовјековних њјесничких жанрова* у Павловићевом пјесништву, прије свих *молишве* и *џлача*. О томе такође није довољно писано и ми ту тему засад само отварамо.

Збирка *Млеко искони* вишеструко је значајна за развој Миодрага Павловића и његове поетике, не само по отварању теме „грчког чуда“ и драме односа *човјек–Бој*. То је прва Павловићева пјесничка књига која открива његово интересовање за *историју* као старо и неисцрпно поље књижевне инспирације. Тога је било и у претходним књигама, али тамо је историја више извор доживљаја, извор егзистенцијалне језе, страхова од тек преживљеног рата и суочења с новим ратним опасностима. Али историја у поезији никада није само историја, а поготово није историографија. С *Млеком искони* историјско, метафизичко и антрополошко у Павловићевој пјесми пулсирају паралелно. Историјско је истовремено и дио човјекове космичке драме; у историји се испољава и људска природа и слути судбина врсте. Право питање које пјесник себи поставља, замишљен пред историјом, јесте: Куда иде човјек? Над чим је био запитан човјек једне тако високо развијене културе и цивилизације каква је била Стара Грчка, и како су се та култура и цивилизација урушиле? Шта наслеђујемо од тих наших предака на балканском и медитеранском тлу, гдје се формирала висока европска култура? Какви су

били ритуали, какви обреди тих људи? Какви храмови, какви естетски идеали? На та и таква питања одговара Миодраг Павловић поетски: вратиће се неолитском човјеку (*Певања на Виру*, 1977), а у визији српске средњовјековне историје (*Велика Скиџија*, 1969; *Нова Скиџија*, 1970) достићи ће можда највише домете свога пјесништва, као што ће осјетити потребу да поетски оживи своје доживљаје новије историје, ратова и дјетињства (*Песме о деџињсџиву и раџовима*, 1992) и да и у прози и у поезији искаже своју ужаснутост и горчину најновијим „бесовским вртлозима“. Што је дистанца према историјским догађајима и временима већа, то је доживљај историје емотивно, интелектуално, па и спиритуално стабилнији. Старија историја згуснула се у образце, у митске архетипове, па говори својом универзалношћу. Новија се још није емотивно слегла ни стабилизовала; она је дио непосредних доживљаја и успомена.

Историја готово да подразумијева ширину и цјеловитост слике и визије свијета и, по правилу, поезија обузета историјом у близини је епског. О томе је доста писано. И у том погледу преокрет је *Млеко искони* (1963). Ријеч је о цјеловитом лирском спјеву релативно чврсте унутарње кохезије, који нуди цјеловиту визију свијета. Али ријеч је и о промјени тона, па чак и лирског гласа. Тај глас се све више објективизује, било тако што се јавља у трећем лицу, било да је дошло до усмјерења на другога, на туђи говор, па се као говорно лице у *Млеку искони* јављају грчки јунаци и пјесници, а у *Великој Скиџији* јунаци и јунакиње српског средњег вијека. Пјеснички субјективни глас се повлачи. Пјесник се

осјећа као невидљиви режисер који подешава односе унутар спјева и на нивоу спјева, али његов глас не чујемо. Говоре Пиндар и Одисеј, словенски прапјесник, слијепи краљ у изгнанству, кнез Лазар и кнежева кћи везиља.

Павловићеви лирски спјегови настају као резултат циклизације пјесама, њиховог повезивања у надређену структуру која надраста циклусе и на нивоу књиге твори један нови лирско-епски жанр. Природа лирског сачувана је кондензованошћу и густином израза, обимом и структуром појединачних пјесама и лирским сижеом који никада не добија епски замах. Пјесме се, међутим, слажу у лирски спјев који својом ширином и цјеловитошћу нуди једну готово епску слику свијета, изводи на сцену низ лирских јунака који говоре својим гласовима, и дочарава судбину једног свијета, културе, цивилизације, народа. Инсистирамо на ријечи „судбина“ која је пратилац „епских творевина“.

Свакако најпознатија Павловићева аутопоетичка пјесма јесте „Научите пјесан“. Раздијелена је у два дијела: први има четрнаест, други седамнаест стихова. У првих девет стихова набрајају се зла која чекају човјека и кроз која човјек мора проћи:

Кроз каква друштва треба још проћи,
кроз какве људске видике,
кроз злоходнике, пауке-војнике,
кроз шуме пошасника,
кроз уши доушника,
треба још ићи уз раме дволичника,
с напасником облачити самуре,
с цариником завлачити руке у мошње,
гледати пандуре како бију по кичми!

Угрожено је све што је људско и што је вриједно; угрожена је човјекова личност и боголикост. То набрајање овоземаљских зала као начина живота сугерише нам стално присуство Апокалипсе. То потврђује наредних пет стихова из првог дијела пјесме:

Свуда се дигли борци против откровења
и јашу велике коње, вребају крв,
заседају праведнике и сваког ко се јави
између човека и бога, на брвну.
Куда ће они што се клоне звери?

„Борци против откровења“ који „јашу велике коње, вребају крв“ јесу јахачи Апокалипсе. На мети зла и пошаста су праведници и сви који су посредници „између човека и Бога, на брвну“; који су на божанској страни, уздигнути изнад кала гријеха, преступа и злочина. Први дио пјесме завршава се питањем којим се сугерише готово безизлаз оних „што се клоне звери“: реторско питање заправо значи да за њих излаза нема.

Други, за четири стиха дужи дио пјесме, међутим, нуди другачији одговор. Павловић је још од прве збирке склон апелима који се исказују императивом. Отуда је императив доминантан облик у другом дијелу пјесме: у седамнаест стихова налазимо чак деветнаест императива!

Одговор злу и „звери“ је љепота, пјесма. Зато је одбрана – научити пјесму! У томе је изричит петнаести стих којим почиње други дио пјесме, односно тематски преокрет:

Браните се! Научите песму!

Пјесма је, дакле, одбрана од јачача Апокалипсе, одбрана од звијери. И то пјесма у свим својим видовима, у свакој својој појавности и љепоти. Мотив пјесме као одбране од зла налази се у петнаестом и тридесет првом, завршном стиху другог дијела пјесме, на њеним најистакнутијим мјестима, с тим што је на почетку *пјесма*, а на крају стара ријеч *пјесан*:

научите пјесан, то је избављење.

У *пјесми* је одбрана, у *пјесну* – избављење. Пјесма се, судећи по 15. стиху, може и мора научити одбране ради. Апел да се пјесма учи упућен је свима: и онима који пјесму пишу, и онима који је читају и говоре, уз гусле или у храму, и онима који је пјевају и поју. Пјесму казују сви, гласно и у заносу; пјевају је уз гусле или поју у храму. Пјесма је и молитва, и служба Божја, а свако супротстављање „звери“ дио је службе Божје, у функцији спасења и избављења. Отуда разноврсни глаголи који означавају пјевање: *уђише кроз гусле у мраморно око / њевајше, орише се, појше, па славословише, жаморише, жуборише, роморише, ускликнише, ушројше, усхвалише, појевајше, коледајше*. Неколико глагола призива обред, а неки и пјевање у храму. Глаголи *појше, ускликнише* и *ушројше* упућују нас на „Светосавску химну“; глагол *усхвалише* на похвалу; *коледајше* на божићне обичаје и обреде.

Пјевање и појање треба да буде такво да енергија стреми навише, пут неба: „храму да пробије

теме“, да „покуља на сљеме“, да лобањи „отвори горњи вид“, онај тајни, унутарњи, усмјерен према небу и духовности. Сама Павловићева пјесма преображава се у обред, у литургијско славословље којим се успоставља звучна поетско-пјевачка вертикала с небом, из храма, из куће, из стана, из своје самоће, које у овој пјесми заправо и нема. Ово је пјесма општежитеља, зуј пчела у кошници; битка за спасење „усред овог рата који сећање брише“, усред Апокалипсе. Ово је пјесма одбране и пјесма избављења.

Апокалипса је једна од опсесивних Павловићевих тема. Иако није вјечна, она је дуговјечна и нека се не боји да ће закаснити онај који о њој жели да пише, сугерише нам иронично пјесник. О њој се пјева варирајући тему Патмоса, брда на којем је Свети Јован Богослов доживио Откровење; пјева се кроз готово све Павловићеве књиге, час иронично, а час готово патетично, јер се Апокалипса не појављује увијек као очевидно зло, као звер коју је лако препознати, нити је увијек персонификована у виду четири јахача. Каткад се у историји јави као „алкохолни вал“ који подиже „сав мутљаг снова / у наизглед разумној глави“, а чије су посљедице многа раздијељена обећања „од којих се нико не трезни“. Умјесто осјећања страха и угрожености, „веселост се жарила у свакој жили“; „једино добро беху метле / које снажно расту на свакој њиви“. Иронија прераста у *саиширу* и *полиитичку инвективу* на ситуацију у Србији после Другог свјетског рата („као да се над Србијом / до сада рат није збио“).

Управо тај моменат значајан је и драгоцјен у обрађивању мотива Апокалипсе – неочекивана иронија, смијех, сатира, политичка инвектива. Апокалипса се у Србију враћа и поткрај 20. вијека као социјално зло и међународно насиље. То пјесник Миодраг Павловић није могао прећутати нити је прећутао.

Вратимо се поеми „Апокалипса“ и времену послје Другог свјетског рата у Србији. Укидају се обреди; свето уступа мјесто профаном; уклоњени су Христос и распеће; нестају умјетничка дјела, иконе и злато са купола, и у колективизацији „све постаје наше наше наше“; „предузете су мере против метафизичког смрада / реч љубав је избрисана / као империјалистичка фасада / у моди је чистоћа / и траже се нове мустре / у односима човека и жене / лекари лече од тровања теологијом / и стражари чувају од те науке / сулуде и пусте“. Апокалипса, дакле, долази као усређитељски социјални пројекат, преобучена у лажну утопију.

Сатирично-пародијски поступак налазимо као доминантан у циклусу „Општи живот“. Пјесма „Simposium“ је пародија симпозијума и научних скупова: оно што би требало да буде духовна гозба постаје бесмислена и јалова „седница изванредница“, без логике и смисла, без резултата и духа.

Већ смо скретали пажњу на „Ново слогомерје“ Миодрага Павловића у збирци *Рајске изреке* (2007), а посебно на пјесму „Треба ми реч“. Од ријечи се тражи да посједује апсолутну моћ: да садржи „значања многа“ и да буде „реч свемогућа / међу другим речима“, да долази „из срца Јединога“, јасна

сама по себи, „позната од раније / и крепка као да је нова“; да буде пјесничком субјекту „склона“, да се опажа различитим чулима и да буде „испуњена мноштвом / укуса мириса и боја“, да је налик на оријентална јела, „да стане тамо / где су била откровења“ и да остане „са нама довека“, „послана / јасно је одакле / и од КОГА“. Та ријеч је, дакле, божанског поријекла. Ново слогомерје отворено је и за заумни језик; оно је тежња за светим језиком достојним слављења Господа. Оно би требало да омогући да се у поетски језик укључи и немушти говор, грактање гавранова, и заумни језик и његова привлачна привидна „несмисленост“. Као да Павловић послѣје 2000. чезне за апсолутном моћи ријечи, која би обухватила све: и смисао и несмисао, и јасно и нејасно, и немушто и артикулисано, и умно и заумно; која би била достојна да изрази разноврсност и свеобухватност Божјег дјела и људског живота. Пјесницима остаје да чезну и да трагају. Павловић је засад неуморан.

Jovan Delić

ALONGSIDE THE POETICS
OF MIODRAG PAVLOVIĆ

Summary

This paper calls into question Hugo Friedrich's idea that modern poetry, as a rule, is poetry of empty ideality. The author investigates Pavlović's attitude towards tradi-

tion and points out the innovations that he introduced into the mediaeval poetic genres, first of all, those of weeping and prayer. The ideal of the temple becomes the expression of yearning for a whole and the poet's poetic ideal. The author points to Pavlović's continued obsession with history and apocalypse, drawing attention to the neglected aspect of his satirical-parodic singing.

Александар Петров

ХРОНОТОПИ У ПОЕЗИЈИ МИОДРАГА ПАВЛОВИЋА (1952–1962)

Кључне речи: хронотопи (врата, соба, стуб, град, природа, подземни свет, подсвест, митопоетски, велики, мали, фолклорни), амбијентација, време (унутрашње, спољашње, отворено, затворено, циклично, биографско, кризно), сећање, историја, мит, митологеме (стварање света, крај света), митолошко мишљење, архетип, простор (отворен, затворен, двострук, реалан, измишљен), поезија (пасторална, левице, градска, љубавна), друга авангарда, концепт наде, орфејизам, говорни језик, *dramatis personae*, директан говор, дијалог, хумор.

Недавно су у зборнику Института за књижевност и уметност *Теорија. Естетика. Поетика* (Београд 2008, у част професора и научног саветника Милослава Шутића), објављена и два веома добра текста посвећена хронотопу: „Путовање, феномен временске дилатације и порекло хронотопа“ Бојана Јовића и „Хронотоп, седамдесет година касније“ Владимира Гвоздена, док на интернету може да се прочита такође озбиљна студија Дејана Ајдачића „Демонски хронотопи у усменој књижевности“, у којој аутор упозорава на важност проучавања хронотопа у усменој књижевности, а чему „није обраћана пуна пажња“ (Ајдачић 2004, 112–122). Сва три прилога пружају и увиде у одговарајућу научну литературу о хронотопу, на више језика.

Уверљиво делује Гвозденов закључак да је и данас „веома тешко да се хронотопска анализа (као заиста хронотопска а не тематско-мотивска) примени консеквентно, без дијалога с Бахтиновим ставовима, односно без јасног одређења према начину или начинима на који ћемо сам термин употребљавати“ (Гвозден 2008: 181). Јовићев рад је, поред кратког описа и анализе „новијих теорија хронотопа у науци“, показао, као и Ајдачићев о сродној теми, како се хронотопски приступ може успешно применити на „приповедне текстове“ из светске фолклорне традиције (Јовић 2008, 155).

Хронотопско проучавање поезије

Треба нагласити да су у науци о књижевности предмет хронотопских анализа били претежно приповедни текстови и да је и сам Бахтин до своје дефиниције, или дефиниција, хронотопа дошао након анализа дела романеског жанра. Поезија је углавном остајала ван видокруга овог можда најутицајнијег књижевног теоретичара 20. века. Зато је примена хронотопског приступа поезији још увек унеколико пионирски подухват и тумачење појединих песничких дела са тога становишта може да допринесе теоријској расправи о самом методу.

Путоказ ка тумачењу песничких дела, с нагласком на елементима времена и простора у њиховом јединству, можемо да откријемо и у анализи ликовних дела, пре свега у студијама о Павла Флоренског, Бахтину по много чему блиског савременика, о иконама, фрескама и сликама са сакралним

мотивима. Успех студија хронотопског типа савремене бугарске ликовне теоретичарке Клемене Антонове заснива се и на коришћењу ставова Бахтина и Флоренског. Бахтин је, даље, с разлогом указивао на хронотопичност самог језика, и упућивао у том погледу на радове Касирера.

Данас су за хронотопско тумачење поезије релевантне и студије руских семиотичара, нарочито „Простор и текст“ В. Н. Топорова (1983). Топоровљева студија садржи вероватно најцеловитију новију дефиницију хронотопа, поготово када је реч о миту али и, шире, тексту, односно свету митопоетског сазнања (навешћу касније шири одломак из Топоровљеве студије). Значајни су и радови Лотмана и Гаспарова, поготово када се односе на тумачење песничких дела, Блокове „Дванаесторице“, на пример. Блокова поема била је предмет једне од ретких анализа управо са становишта хронотопског метода, са термином хронотоп већ у наслову рада: „Ка историји стварања *Дванаесторице* и хронотоп текста“, чији је аутор Самуил Шварцбанд (вид. податке у литератури). У Шварцбандовој анализи у првом плану је, додуше, субјекат приповедања, који се у „Дванаесторици“ јавља у разним улогама (режисера, сниматеља, статисте, и неким другим).

Иако је рад Т. М. Максимове посвећен претежно Бодлеровој поезији у прози, а знатно мање *Цвећу зла* („Хронотоп града у 'Стиховима у прози' Ш. Бодлера“, 2008), њена студија значи, колико је мени познато, најдаљи помак у примени хронотопског метода у анализи песничког текста. Максимова је хронотоп града код Бодлера проучавала у контексту

његових естетичких и животних ставова, а појмове пространства и времена користила је онако како су они били детаљно разрађени у радовима руских књижевних теоретичара. Концепт самог хронотопа Максимова је, међутим, преузела од Бахтина, а показала је и како се Бахтинов хронотоп града укршта с његовом концепцијом биографског хронотопа. „Реч је о типу аутобиографског самосазнања човека или о 'животном' путу онога који тражи истинито познање. Оно се реализује час у реалном простору и 'отвореном' времену, час у простору измишљања и 'затвореног' времена“ (Максимова 2008, 1). Максимова такође упућује и на Лихачовљево схватање времена, које и ја, због циљева свог рада, желим да цитирам: „С једне стране време дела може да буде 'затворено' и завршава се само у границама сужеа, невезано за догађаје ван граница дела, као ни за време историје. С друге стране, време дела може да буде 'отворено', укључено у шири поток времена, који се развија на фону тачно одређене историјске епохе“ (Лихачов 1971, 238). У Бодлеровом хронотопу града, као и у хронотопу собе, Максимова је учила и анализирала оба типа простора и времена. За Бодлера је у хронотопском контексту била карактеристична песма у прози „Двострука соба“, нарочито као пример двоструког простора, реалног и измишљеног.

Хронотопи собе, града и подсвести у 87 њесама (1952)

Тип анализе веома сложених Бодлерових хронотопа може се применити и на анализу ништа мање сложених хронотопа собе и града у поезији Миодрага Павловића. Тиме се истовремено открива и мање уочена веза Бодлер – Павловић (за разлику од већ истицане везе с Елиотом), али и мени веома занимљива веза Павловића са Настасијевићем баш када је реч о хронотопу града (о чему ће бити речи у неком другом раду). Овакав тип хронотопске анализе може се применити и на поезију неких других Павловићевих претходника, рецимо надреалиста, али и песничких савременика, на пример код Јована Христића (веза Христићеве собе са Бодлеровом собом у литератури је већ уочена). Павловић је доиста хронотопичан песник у различитим фазама свог дуговеког песничког стваралаштва, или у разноврсним, а увек сложеним, рекао бих и тајновитим моделима свог песничког текста.

Уводна песма Павловићевих 87 њесама „Вихор“ вероватно је најпознатија песма Павловићеве прве књиге. Та песма, и неколико других, не само да су најавиле будућег великог песника него би захваљујући њима Павловић тај статус заслужио, не само у контексту српског песништва, и да током следећих деценија није написао још цео низ песама несумњиве оригиналности и вредности (а написао их је, вид. Петров 1967). Песма „Вихор“ је кратка, а својом минималистичком поетиком разликује се од песама чија сликовитост такође има корене у подсвести, као код надреалиста, само што се код

Павловића истовремено наслућује и кошмарна реалност тада тек завршеног Другог светског рата.

„Пробудим се / над креветом олуја // Падају зреле вишње / у благо // У чамцу / запомажу / рашчупане жене // Вихор / злурадих ноктију / дави мртаце // Ускоро / о томе / ништа се неће знати“ (сви цитати Павловићевих песама у овом раду дати су према: Павловић 1981).

У веома доброј анализи кратке приповетке једног украјинског писца, изведеној „с тачке гледишта лингвистике текста и теорије метатекстуалног хронотопа који се заснива на категоријалној ситуацији локализације“, Људмила Поповић износи овакво једно запажање: „Структурно најуспелија дела обично садрже тај почетни локализатор, почетну одредницу време-простора. Сетимо се Старог завета: *У њочетку створи Бој небо и земљу*, или Толстојеве 'Ане Карењине' *Все смешалось в доме Облонских*, где долази до израза основни хронотоп Толстоја, уочен од стране Бахтина, 'биографско време које протиче у унутрашњим просторима племићких кућа'“ (Поповић 1994, 15).

Почетни хронотопски локализатор среће се од првог стиха и прве строфе и у Павловићевој песми, а затим се јавља и хронотоп биографског, или аутобиографског времена, само што у „Вихору“ и раним Павловићевим кратким песмама време није, по Бахтину, развијеног толстојевског типа него, такође према Бахтину, типа магновења, какав се среће код Достојевског. У том Павловићевом магновењу, које бих могао да упоредим и с епифанијом, али негативног типа, јављају се сли-

ке из два типа реалности: спољашње, с елементима историјског времена, и унутрашње реалности, временски затвореног типа, с кореном, да поновим опет, дубоко у подсвести. Прве две слике имају историјске конотације: вишње нема ко да бере јер су власници воћњака мртви, вероватно побијени, а слика жена у чамцу као да упућује на јасеновачки пејзаж из геноцидног времена Другог светског рата. Из те спољашње, упркос крајње шокантним сликама ипак препознатљиве историјске реалности, хронотопични пут води ка унутрашњој реалности песничког субјекта, затвореној у себе, али у узрочно-последичном односу с оном претходном. Овакав Павловићев хронотоп собе доиста је изузетан и значајан, не само за превратну шесту деценију српског песништва 20. века.

Оригиналан и комплексан хронотоп собе може да се запази и у неким другим песмама прве Павловићеве књиге, из којих наводим још неколико изванредних строфа:

„Реквијем / у сивом парку / под затвореним небом // Жене су пошле за мртвим телом / смрт је остала у празној соби / и спустила завесу“ („Реквијем“);

„Непозната сенка / стиснутих зуба / стоји пред вратима // Осуђени / да цветамо / на зидовима // Попац у прозору / нашао пут / до звезда и натраг“ („Ноћ“).

А ево и примера градског хронотопа из строгог урбаног центра, хронотопа гробља, и једног од првих хронотопа природе у Павловићевој поезији:

„Шума проклетства / застава сумрака / долазе судбине / на спавање // Збирке лешева / пливају под земљом / заборављена имена / клијају камењем // Изгубљени дани / развејана сунца / ко мртви облаци / даве се у реци // Векови разговарају телефоном / једино лаж / полаже право на повратак“ („Шума проклетства“);

„Нека ми руке / тону у звуке / на великом видику // Богови су то / који певају / на голим гранама // Залази земља / спуштају се борови / крај мојих ногу...“ („На Калемегдану“).

Бахтин је, као што је познато, правио разлику између великих и малих хронотопа, истичући да они већи садрже у себи мање (соба / град), а између једних и других успоставља се дијалогски однос. Овакво Бахтиново схватање хронотопа може да се назове полифонијским, јер се и полифонијски роман гради посредством већег броја хронотопа. Хронотопи су за Бахтина били и романескни ликови, па сходно томе и лик другостепеног аутора када је присутан у роману, а најчешће јесте, на различите начине. Како је и лик човека у књижевности према Бахтину хронотоп, предложио бих још један, у односу на хронотоп човека мањи, али за модерну поезију суштински – хронотоп подсвести. Овај хронотоп присутан је на очигледан начин у Павловићевој првој књизи, а у битној је вези са хронотопима собе и града, а и са хронотопом лирског субјекта.

Поезија 87 *исама* свакако је авангардног типа, тако да Павловића можемо да сврстамо у песнике друге српске, али и друге европске и светске авангарде, оне која је маха узела после Другог светског

рата. Подсетио бих да сам у неким текстовима правио разлику између модернизма, као ширег појма, и авангарде, као ужег (Петров 1980). У српској поезији постојала су два раздобља модернизма: у другој и трећој деценији прошлог века прво, и у шестој, седмој и донекле у осмој деценији друго (између њих налази се период социјално ангажоване књижевности, у четвртој и петој деценији). С не мање разлога може да се говори о првој и другој авангарди, а термин *группа авангарда* почиње све чешће да се среће у радовима посвећеним руској поезији педесетих, шездесетих и седамдесетих година (наравно, у совјетској култури непризнатој, незваничној, „подземној“ поезији; Харџијев 1997).

Хронотопи стуба, сећања, врата, собе и града у *Сшубу сећања* (1953)

Хронотопи собе и града су, уз хронотопе стуба и сећања, присутни и у другој Павловићевој књизи *Сшуб сећања*, што се назначује већ генитивном метафором у наслову. Знамо да је и у давним временима стуб био симбол градске цивилизације (код старих Египћана помиње се „град стубова“ или „град обелиска“, вид. Рак 2005), али симболика стуба везује се и за симболику врата (три стуба, два вертикална и један хоризонтални). И у једном и у другом случају реч је о концепту простора. Стуб као елемент врата често се у древним цивилизацијама налазио на граници између два света, дечјег света и света одраслих (када су с вратима били повезани ритуали иницијације), као и између света

живих и света мртвих. Стуб се такође везивао и за концепт времена, служио је заправо као знак негације пролазности и прослављања вечног памћења (тријумфална капија као симбол незаборав), па се зато симболика стуба и доводи у везу са симболиком дрвета живота. У контексту оваквих тумачења стуб у наслову друге Павловићеве књиге може да се протумачи као хронотоп, и то онај који у себе сабира неколико овде поменутих концепата. На такав у суштини хронотопски карактер стуба у наслову указао је својевремено, у приказу Павловићеве књиге, и Зоран Мишић, истакавши да „саградити стуб сећања“ поред осталог значи и „доградити временске и просторно-динамичке координате, које су у првој књизи недостајале“ (Мишић 1963, 146).

А концепт врата, нарочито у модерном урбаном окружењу, може да има карактер динамичнији него концепт стуба, дакле да непосредно укључује у себе елемент времена. На концепту врата може да се заснива не само опозиција отворени – затворени простор него и опозиције мировање – покрет, застој – напредак, па чак и живот – смрт.

У хронотопу сећања, другом члану генитивне метафоре у наслову књиге, више је истакнут концепт времена, независно од модела или философије времена који се имају у виду (да ли се време схвата као линија или круг), нарочито у уметничкој интерпретацији времена (сећање као средство и као резултат трагања за изгубљеним временом). Наслов *стуб сећања* не искључује време као фактор сазнавања и доживљавања света него, напротив, таквим насловом означава смисао човековог постојања у времену, и упућује на елемент вечног у времену.

Хронотоп сећања био је битан и за Бодлера – Сартр је с разлогом свет француског симболистичког песника назвао „васељеном сећања“ (Сартр 2004, 126). И Максимова је сећању код Бодлера посветила значајну пажњу и довела га у везу с песниковом интерпретацијом времена у *Стиховима у прози*. Навешћу поново један одломак из њеног рада, пре свега због могућности поређења с Павловићевом поезијом. „...Време се интерпретира широко код Бодлера: оно је и секунда, тренутак, који су нераскидиво повезани са брзим темпом живота, реалним светом (хронотопом града), притиском негативне енергије, а заједно с њим претвара се у вечност и стиче бескрајна пространства, слива се са бесконачношћу када се Бодлер обраћа сећању... Сећање је унутрашњи хронотоп, помоћу којег се стварају посебне хронотопне творевине. Сећањем се обезбеђује излазак ван граница реалног хронотопа, ограниченог оквирима реалног града, улазак у унутрашњи свет – унутрашњи хронотоп, који се јавља унутар реалног градског хронотопа, који се усклађује са кретањем унутра и иде од времена реалног ка унутрашњем, ка вечности“ (Максимова 2008, 4).

Код Павловића се на путу од прве ка другој књизи прати супротан смер, од унутрашњег хронотопа ка спољашњем, од магновења ка развијеном времену, а истовремено од монолога ка дијалогу. Сећањем се песник, дакле, враћа у реални свет, у отворено време, из затворене собе на улицу, из аутокомуникације (Ја – Ја) на комуникацију с другим (Ја – Ти, Ја – Ви), од индивидуалног ка ко-

лективном. Језик и прве и друге књиге високо је хронотопичан, сасвим у знаку песнику савременог историјског тренутка и града као симбола његовог животног простора. Напоменућу и да тај спољашњи свет није статичан него динамичан, сав у променама од друштвено старог ка друштвено новом поретку. Такав динамичан смер кретања од старог (света) ка новом нарочито је видљив у поеми „Кола пролазе старим градом“, у којој „нарогушене метле“ имају „историјске размере“, али не само у њој.

Ништа мање није динамична слика света у „Одбрани нашег града“ и када је реч о хронотопу собе и хронотопу града, а с њим повезаним и хронотопом улице. Сва три хронотопа спаја концепт љубави, који такође има временске и просторне елементе, када се у градске улице или у женско тело пројектује временска перспектива прошлости, садашњости или будућности, као у стиховима:

„...волео сам те изнад једне улице / увек исте странпутице, / она је била дубоко под нашим загрљајем, / улица, сети се, за коју смо заборавили да је дијагонала између спратова предака и потомака /.../ Кога то волим, драга? /.../ твој лепи лик, или сенку будуће сенке, / твоје очи, прозоре настављања, / беле прсте, / ил' попречне улице у квадратима понављања, / тај врат ил' стопало сина на рамену, / твој глас који каже да је ноћ / и да је свеједно да ли ћемо ићи кући / или умрети или остати овде, / јер плодови и даље расту, расту, и расту“.

Слика улице као „дијагонале између спратова предака и потомака“, као и девојачког рамена са

стопалом сина који тек треба или може да се роди, спадају у ризницу хронотопских слика модерне српске поезије.

Љубавници су, не силом прилика, смештени у спољашњу историјску реалност. Они се чак ни у својој соби не осећају сами – „још једном не-сами у нашој соби“ – и спољашње историјско време поистовећују са својим личним, унутрашњим временом. Ако се „Одбрана нашег града“ упореди са, на пример, Кавафијевом песмом „Прозори“ (1903), видеће се колико је Павловићево схватање простора и времена спољашњег а не унутрашњег карактера, као и да је оно вредносно позитивног, а не негативног карактера. Кавафију је ближа идеја да у мрачној соби, без обзира што је у њој доживео осећај неслободе, остане иза затворених прозора, које не може ни да нађе, јер слути да, када би их нашао и отворио, светлост би била „нова тиранија“.

„Одбрана нашег града“, поред тога што је на разним плановима, а посебно на језичком (лексиком, синтаксом, дијалогским говором) наглашено урбана поема, јесте и ванредна љубавна, а у том контексту и доиста модерна песма. Подсећа она, бар када је градски језик у питању, и на Елиотову „Љубавну песму Алфреда Ц. Пруфрока“ (1915). На то је добро указао Зоран Мишић у предговору својој антологији југословенске поезије на француском језику (1959): „Миодраг Павловић отпочео је хитрим фантазмагоричним скицама једног света у дезинтеграцији (*87 њесама*) и окушао се затим, по угледу на енглеске савремене песнике, у дискурзивној интелектуалистичкој лирици (*Сшуб сећања*),

да би, у својој последњој збирци *Окшаве*, кренуо у природу, трагом прадревних колективних митова. Његов језик, брижљиво некомуникативан и цинично отворен у исти мах, оштро се одваја од традиционалног романтичарског проликсизма“ (Мишић 1963, 187).

Историја је доиста присутна и у језику којим љубавници говоре, а Павловић је урбани сленг, карактеристичан за ту епоху, учинио песнички веома функционалним (ништа мање него Давичо, на пример). Када је реч о урбаној поезији 20. века, као и на прелазу између два столећа, коју је Радмила Лазић својом антологијом недавно поново актуализовала (*Звезде су леје али немам кад да их њледам. Антиологија српске урбане поезије*, Београд 2009), треба истаћи да та поезија у Павловићу има свог изузетног песника. Он је не само градски него и специфично београдски песник. Концепт града у овој Павловићевој поеми веома је прецизно конкретизован као град Београд, и то Београд бурних година после Другог светског рата, дакле историјски Београд у својим динамичним променама и стално отворен „новим погледима“, као у овим стиховима.

„Суштина је у неком сутерену / где се људи свлаче заборавивши да законе прозор / или на тавану где се веш суши на промаји, / у тролејбусу чија сирена буди заспале јастуке, / суштина, тј. фриволност то су дрогерије, / Гранап, Навип, Центропром и Комграп, / то су Три шешира, Три јелена и Четири грозда, / то је пекара, добардан и ништа после тога. / Фриволност, то су и ова два пива и

чачкалице / и све ове џунгле на асфалу до смисла живота, / ако нисмо спремни да волимо. / – Зар сумњаш да те волим? / – То нисам рекао. / Ипак, ако волиш мене, мораш волети окно / на које се наслањам кад наслоним лакат, / низове окана које ће подупрети нове погледе, / мораш волети зидове са патуљастим гласовима / из друге собе, зидове, закон наше заједнице...“

Ови стихови сведоче и колико је „Одбрана нашег града“ прелаз из једног типа поезије у други. Први тип била је поезија карактеристична за прве године после Другог светског рата, стварана у име вере, или бар наде у мирнодопски процват људског, а и југословенског друштва после ратних страха и разарања, с неизбежним елементима високе реторике. Другачијег, умногоне супротног типа била је модерна поезија која се и у српску књижевност вратила почетком педесетих година, али у новом или бар обновљеном виду у односу на модерну поезију прве половине 20. века. Разлоге за веру и наду у смисао човековог постојања српска модерна поезија после Другог светског углавном је престајала да тражи и открива у савременој историји – готово да би могло да се каже: поготово не у њој, јер под сумњом је био и смисао времена у којем човек обитава. И у простору који је песнике окружавао они су се осећали унеколико заточени, чак и када тај простор није био само градски и земаљски него и космички. Осећања и идеје оптимистичног типа заменило је трагично осећање живота и поимање света, а концепте као што су нада и вера концепти зебње, страха, несигурности, замора, нелагодности,

неверице. Рајске слике обећане историје уступиле су место откровењима унутрашњег пакла, када је индивидуално *ја* потиснуло колективно *ми*, егзистенцијална тематика друштвену, али се и историјска слика света приказала у свом кошмарном, малдороровском виду, када су је песници сагледали без догматских диоптрија.

Концепт наде, и то као израз позитивног односа према конкретном историјском времену, нетипичан за *87 њесама*, веома је присутан у *Сџубу сећања*. Концепт наде се у Павловићевој другој књизи јавља на два начина, у непосредном смислу или посредно, сложено и иновативно, повезан рецимо с концептом врата, и то у изузетно динамичној, дакле, као што сам већ истицао, хронотопској варијанти. Ево и примера за поменута два поступка:

1. „Ја имам наду за овај град / ја имам велику наду / ја имам град / ја имам јутро свакога јутра / али јутро моје наде тек долази. // Не јутро наде него јутро остварења / не јутро које долази но које траје врло дуго / не које долази него које само себи мења лик...“

2. „Чујем љуљање стаклених спратова / тргове гонгова, долазак отворених врата... // ... // Јер имам наде // Не само за грч времена / не само за спратове пирамида / не само за сјај доласка и гонг велике наде / за талас свитања и луку двојника / него и за отворена врата / за глад отварања / за овај град“.

Стиховима овог другог примера Павловић се донекле приближио песницима европске и светске левице (мада не без елемената пародије, Петров 1967), као и свим песницима претходног века који

су подржавали принцип промене у историји, и на прогресу заснивали своју наду у смисао човековог постојања у историји. Када се Павловићева поема читала у времену када је била објављена, могао се стећи утисак да он подржава револуционарне социјалистичке промене које су се тада одигравале (таквом читању није могао сасвим да одоли ни Зоран Мишић), ако ни због чега другог оно већ због тога што се и у Павловићевој поезији јавила тада веома присутна и званично устоличена идеја прогреса. Та је идеја у другој Павловићевој књизи била понегде повезана с конкретном друштвеном акцијом, као, на пример, у поеми „Кола пролазе старим светом“, с метафором ђубретарских метли „историјских размера“ (која може да се тумачи и као прихватање марксистичке тезе о потреби чишћења „старог света“, штавише његовог изbacивања на ђубриште историје). У „Одбрани нашег града“, међутим, идеја промене, па и прогреса, ослобођена је било какве конкретне друштвене садржине – представљена је претежно концептом отворених врата. Павловићу је и у раном периоду његовог стваралаштва страна била намера да поезију користи као средство за друштвене промене и да на било који начин промовише такву њену улогу. Његов динамички концепт / хронотоп врата као постојане жудње за отварањем, као неутажене „глади отварања“, зато и јесте оригиналан у односу на европску поезију левице 20. века. Идеал отворених врата и жудња за отварањем били су у директној супротности и с ондашњом званичном комунистичком идеологијом, не само у совјетској него и у југословенској „ревизионистичкој“ варијанти и пракси

(као што је у доба објављивања друге Павловићеве књиге показао Ђиласов „случај“, мада га није пропратио случај Павловића или Попе, а ни Давича, сличан, рецимо, Манделштамовом, па чак ни онама без фаталног исхода какви су случајеви Ахматове и Зошченка, а касније Пастернака и Бродског).

Окшаве (1957): хронотопи природе и подсвести

Најбољи увод за читање *Окшава* представља Павловићев чланак „Пред лицем природе“ (1956), писан приближно у исто време када је песник за штампу припремао своју трећу песничку књигу. У тој књизи хронотоп града, владајући у претходним песничким збиркама, сучељава се са хронотопом природе. За *Окшаве* је, међутим, много важнији однос хронотопа унутрашњег простора, или подсвести, према хронотопу природе.

Бахтин је одлике хронотопа природе описао у вези са тзв. раблеовским хронотопом, који је представио и као фолклорни хронотоп. „Ово време је дубоко просторно и конкретно. Оно није одвојено од земље и природе. Оно је потпуно напоље, као и цео живот човеков. Земљораднички живот човека и живот природе (Земље) мере се истим величинама, истим догађајима, имају исте интервале, неодвојиве једне од других, дани су у једном (недељивом) чину рада и сазнања“ (Бахтин 1975, 357).

Павловића не занима тај радни и сазнајни аспект односа човека и природе, него онај који је уочио код другог ренесансног писца, Петрарке,

који је потпуно неутилитаран. Навешћу неколико Павловићевих теза о природи као за лирског песника „обећаној земљи“ (Павловић 1958, 23). У „огромном свету“ природе, „који није ни у каквој узрочној вези са њим“, песник, ипак, „дубоко у себи наслућује нешто што је у стању да се поклопи са неочекиваним облицима пред које је скромно стао“ (Исто). „На том зборишту исконских облика поспатрач налази целу своју унутрашњост објављену, приступачну чулима; ниједан део те исте природе не остаје заувек ван њега, све налази пут у дубину заједничког дрхтања“ (Исто).

Павловић као песник града није, међутим, могао да у истом контексту не помене и град, који је у „једном тренутку изгледао као идеалан модел човечјег подсвесног живота“ (Исто, 27). Павловић је навео и разлоге зашто су се песници пре више од једног века „дефинитивно преселили у град“, као и зашто поједини од њих нису могли да остану у њему. Песници су се у граду „окренули у себе више него икад раније“, а како је „живот у граду подстицао силажење у пејзаже подсвести и тамо, по некој чудној неминовности, нашли су опет хаос који својим облицима и устројством умногоне подсећа баш на живот и атмосферу великог града“ (Исто).

Природа је, међутим, песнику могла да отвори неке нове перспективе, и то „онда када песник пробије прву опну своје подсвести, пуну случајних успомена из личног живота“, и кад „са личних симбола у којима се резимира један живот, пређе на колективне симболе који сажимају судбину друштва и врсте, тада песник осећа да се за своје

слике, на чијој ће општости и сталности настојати, мора обратити природном пејзажу који ће услед богатства својих видова моћи да буде на нов начин протумачен садржајима који ће у њега бити пројектовани“ (Исто, 29). Тим добро заснованим и протумаченим разлозима Павловић је очигледно понудио и објашњење свог изласка из „градских зидина“ и интересовање за пасторалну поезију. Песнику друге српске авангарде „ведра, жива, снажна природа“ отварала је, средином педесетих година, нову перспективу „не само пасторале, него и поезије уопште“ (Исто).

У неким Павловићевим реченицама као да се препознају начелне Бахтинове тезе (у то време недоступне готово свима у Русији, а некимоли у свету) о неопходности да се време материјализује у простору како би се, удружени, потпуније отеловили и напунили крвљу. Павловић не помиње време него динамичке концепте мисли и, нарочито, подсвести. Када песник „рефлексивног жанра“, као и песник подсвесног, осети „потребу за неким конкретним оквиром“, када његов доживљај потражи „свој телесни облик, своју крв и месо, он ће свој дом наћи у вечитости дрвећа, у слободној, некорисној извајаности камења, у слепом таласовом стваралаштву воде...“ (Исто).

Најважније тезе Павловићевог размишљања пред лицем природе оваплотиле су се у његовој трећој књизи. Појава такве књиге морала је и појединим поштоваоцима његове поезије изгледати као не мали искорак из песникове раније поетике. Ко је могао да очекује да ће се за пасторалну поезију

заинтересовати нико други до песник који је, у тим преломним педесетим, себе описао као „присталицу безобзирног експеримента у поезији“ (Исто 93)? Али ретки критичари тог времена, као Зоран Мишић, разумели су добро и исто тако позитивно оценили потребу модерног песника да у природи потражи „могућности да се један спољни, чулни приказ и једна душевна напетост, један емотивни рељеф, једно другом придруже до подударана“ (Исто, 28). Павловић је и у *Окшавама* остао песник пројекција веома сложеног човековог унутрашњег простора (након Гулага, Аушвица и Хирошима) у конкретни спољашњи простор, само што је то био простор природе а не града. Павловићев хронотоп природе остао је исто онако чврсто отеловљен и зато подстицајно „некомуникативан“, само што је на сазнајном плану био обогаћен и архетипским слојем. Однос „унутрашњег“ и „спољашњег“ и у *Окшавама* је двосмеран. Природа продире у унутрашњи песников свет, као кроз површину огледала, да би се поново појавила преобликована под утицајем подсвести. Исто тако се и песников унутрашњи свет пројектује у свет природе и приказује отеловљен у њеним вечним сликама. У томе је била *тајна* (као и у песми „Тајна“) Павловићеве поезије стваране пред лицем природе и у плодној односу са њом. Битну улогу у томе односу игра језик, који и јесте својеврсно огледало постављено наред тог двосмерног пута. У песми „Јутро“ Павловић даје сугестивну слику односа унутрашњег и спољашњег света и језика/говора у стварању хронотопа природе.

„Говором обрнем дан у ноћ и лице зацрним млеку, / урокљивост расте у мени ко дневна снага сунца, – / зато ћутањем треба поздравити редован банкет јутра, / о птице! Будимо ћуталице на празној сцени срца / и као летеће биљке чекајмо једно немо сутра. / Стискајмо сада зубе, гњечимо речи, варајмо реку, / но залуд; на капији облака, у епилогу града, / подлећи ћемо најзад говору који нема краја ни склада“.

У есеју „Пред лицем природе“ Павловић је од песника поменуо само Петрарку и истакао значај ренесансе за будући развој културе и поезије. Али Петрарка је имао учитеље међу античким и римским уметницима, као и ученике, а неки од њих су Павловићу такође били, или могли да буду блиски колико и Петрарка, велики песник не само љубави него и природе. Павловићеве тезе изложене у есеју о односу модерног песника и природе, као и оне које су из њих касније проистекле, подстичу и на испитивање његове сродности са песничком и теоријском праксом песника Плејаде. Они су обновили пасторалну књижевност (пасторала, идила, еклога, буколичке врсте), а Жоашен ди Беле аутор је и данас цењене песме о Одисејевом повратку. Пјер Ронсар и Ди Беле су, посредством грчких, латинских и италијанских узора, били први који су намеравали, и у тој намери успели, да француској поезији обезбеде светски статус. На сличном послу се, пола миленијума касније, ангажовао и Павловић, као песник, есејиста и антологичар, а његов напор је, упркос познатим отежавајућим околностима, такође дао знатне резултате.

Читање *Окшава* и на плану поетских мотива, слика и симбола такође оправдава поређење с песницима Плејаде. Павловићева изванредна песма „Доручак у трави“ подсећа на – за песнике Плејаде карактеристичан – мотив гозбе у природи, а заједнички им је наравно и лик пастира (Павловићева „Пастир у граду). Ронсара и Павловића зближује и концепт/хронотоп шуме. Шума је један од битних Павловићевих мањих хронотопа у *Окшавама*, а неке Ронсарове развијене слике инспирисане су шумом, као што је изванредан опис тајних пламена у његовој познатој „Елегији“. Павловићево виђење шуме није мање импресивно од Ронсаровог, мада различито с обзиром и на сва поетска открића током векова који их раздвајају („...Вода мисли у мени и темељ хростова подрива, / интимно зелено нечујно ниче у торњу-зеници / која бубри и боли и модри од намера птица; / ја трпим и тајно из дрвета гледам: уморна су ткива / и грању посустаје грло, у осетљивој пшеници чула / спрема се жетва реченица неизрецивог смисла“).

Код песника Плејаде присутан је и концепт собе, као интелектуални концепт супротстављен њиховом хедонистичком доживљају природе. Хронотоп собе срећемо и у *Окшавама* („Зид се прикупи и збије кад спадне роса мрака / и сред пустоши собне кроз поре паркета зазелени зора“, „Иза мора“), удружен понекад с хронотопом прозора, и с прозором повезаним с хронотопом природе: „Прозор мој гледа право у прамац леда / који по ноћи диже своја висока једра / и вуче бесвестан град по уском поларном кругу“. Многе од Павловићевих слика

наглашено су визуелног типа и јављају се директно у склопу с концептом погледа/гледања (тај концепт је и у наслову такође ванредне песме „Поглед“). Присутне су и слике аудитивног типа, као у на архетипима заснованој песми „Вечерњи хор“ („Долазе свадбени коњи кроз блудни логор врба“) или у „Ноктурну I“ („Чујеш ли како чопор земљине кости рска / и прилази све ближе низ оглодане видике; / кртице провалију шире, / сужава се обухват крика, / згурана сазвежђа у мочвари шуште као трска“), у којој се јављају и слике с чулом мириса („Ево и ноћна гозба с небеса мирише“; „Усред задаха глади остани тамо где си“).

Концепт *двојника* и *групо* такође је заједнички и поезији Плејаде и *Окшавама*, а један је од битних концепата у поезији многих класичних и модерних песника. Песници Плејаде конкретизовали су другог, и звали га именом, било да је реч о митском лику, древном песнику или њиховим савременицима. У *Окшавама* су то архетипови, блиски оној познатој Јунговој дефиницији архетипа као најдревније и најуниверзалније представе и слике у човековом колективно несвесном. Такве слике се у *Окшавама* јављају и по вертикали и по хоризонтали, као у ових неколико примера из различитих песама:

„Миришем ваздух обале и нешто невидљиво
тече / из побочних чворова таме, туђе ме успомене
сколе / као да су моје и као да сам сасвим друго
дете / које памти све вечне слике“; „Зидари мра-
ка ми нуде / међу стаблима собе, и мати владарка
чека / да чује имам ли гласа да одговорим дивљој

жени / која питањем пресреће странце, претвара их у грдобе, / или пушта дубоко у поднебље мајке и наручје млека“ („Тајна“); „Кад умор дође да отежали свет замени химером, / остајем будан на стражи, у црном руну, пастира снова, / над њом што спава ко бели град крај реке“ („Доручак на трави“); „Док полусневам мој стари тигар излази на обалу мора / и ставља ми на раме своју главу мокру и белу / да поделимо сневе док нас тражи сенка орла“ („Идила“); „Видимо у претераној светлости многа лица / без имена, јер немамо знања из ангеологије, / она нас мотре оком грабљивих птица, / а пећински глас нам говори све строжије“ („Трубе“).

Хронотоп града присутан је и у *Окшавама*, као што показује слика људи збијених „у заједничку вилицу што се зове град“ („Тањери што лете“). Павловић је, међутим, изгубио ону „наду за овај град“ из друге своје књиге. Била је то нада у спасење и смисао који може да се оствари у конкретној друштвеној и историјској стварности. Будућност, која се Павловићу приказује посредством хронотопа савременог града, у трећој књизи нема више онај силни емотивни набој јер „кроз пупољак се назире будућег насеља хладна перспектива“ („Доручак у трави“).

Велики хронотоп песме „Орфеј у Кореји“

О једној песми из *Сшуба сећања*, „Орфеј у Кореји“ (1951), није још било речи, а она заслужује посебну пажњу као, уз архетипске слике *Окшава*, претходница *Млека искони*. Павловићев Орфеј на-

говестио је и појаву Орфеја у поезији два истакнута песника „треће“ српске послератне генерације, И. В. Лалића и Бранка Миљковића, а и не само код њих (вид. Петров 1963). Орфејева сенка могла је да се наслутити и у поезији њихових великих претходника Диса и Настасијевића (Исто).

Када је о орфејској теми у српском песништву друге половине 20. века реч, улога Павловића могла би да се упореди с Рилкеовом у првој половини века. Рилкеовом Орфеју из 1907. претходи, додуше, Брјусовљев Орфеј из 1901, али је Рилке касније, *Сонетима Орфеју* (1922), постао најутицајнији орфејиста у модерном светском контексту. Орфеј, с Еуридиком или без ње, као и она у главној улози, надахнули су значајне светске песнике и песникиње прошлога века, много више него претходних, да обнављају њихове ликове (Брјусов, Рилке, Валери, Ходасевич, Тракл, Цветајева, Манделштам, Х. Д., Жув, Кокто, Маргарет Етвуд, Рицо, Денис Левертов, Марк Стренд, Бродски...). Еуридикин неповратни, а затим и Орфејев привремени силазак у пакао, подстакли су, бар неке од песника, да истовремено сиђу и у подсвесни свет својих бића. „Подземни свет грчког мита може да се сагледа као сама подсвест, као складиште свега оног што није дозвољено у Аполоновом сунчевом пределу, у дневној свести“ (Косман 2001, XIX). Еуридика Цветајевљеве, у којој се препознаје песникињино Ја, жуди за „спокојем несећања“ на горњи реални свет. Еуридики, „видовитој за оно унутра“, као и Цветајевој уосталом, привлачнији је адски „пространи крој бесмртности“ од „велике лажи“ земаљске. „Јер у сабласној

кући / Овој – привиђење си *ѿи*, стваран, а јава – /
Ја, мртва...“ („Еуридика – Орфеју“, 1923).

И Лалић и Миљковић обратили су се миту „не да би препевали оно што је познато, већ да би путем општих и познатих симбола исказали своје виђење човека, свој доживљај света и немире који их опседају“ (Петров 1963, 36–37). Лалић је задржао општу слику уласка у подземни свет, из којег његов Орфеј излази „уплашен, грозно обогашен“ („Песма о Еуридики“). Циклус „Орфеј на палуби“ састоји се од три песме (према *Изабраним и новим ѿесмама* из 1969), а две нуде изванредне хронотопске слике подземног света: „густа обезвремењена тама“, „полеђина трајања“, „врата забрањеног повратка“, „песак мртвог времена“ („Песма о Еуридики“); „она страна радозналости“, „хлеб смрти“, „црвени зидови тишине“, руже „што ничу меснато на унутрашњој месечини“ („Песма за мртве“). Љубав овог Орфеја готово да је изгорела на угљену „црвеног страха“, а стање страха било је оно егзистенцијално стање човека који је преживео Аушвиц и Хирошиму, мада на те паклене симболе спољашњег и реалног света нема алузија у Лалићевој песми (вид. Исто, 35–36). Миљковић је у свом виђењу Орфеја умногоме одступио од мита: „Његов Орфеј носи смрт у својој глави, пакао у својој крви“; „Он је спавач суочен с понорима и дубинама у себи и по своме каменом сну хода као по пределима подземља“ (Исто, 37–38). Миљковићева митска маска прозирнија је од Лалићеве, што је и очекивано: он није опседнут Еуридиком и осећањима љубави него својим паклом, у којем „црвене птице певају у моме месу“,

и „црне птице облећу око моје главе“ („Триптихон за Еуридику“). Љубав је овом Орфеју остала ускраћена и неприступачна. И у Лалићевом и у Миљковићевом хронотопу подземног света време је заустављено, „обезвремењено“, да цитирам поново Лалића, једновремено или ванвремено као код Дантеа (према Бахтину), а простор је из фантастичне иконографије подсвесног, нарочито код Миљковића („дно слепог предела где ме нема, / језовити где су призори“, где „ноћ ће покрасти сазвежђе суза / које ће у оку ми зрити“). Свет Миљковићевог Орфеја унеколико подсећа на Павловићев свет из прве књиге, где су се укрстиле кошмарне визије унутрашњег и спољашњег простора, мада лирски субјекат раних Павловићевих песама не носи маску митског лика.

Павловићеви хронотопи, као и овде поменути Лалићеви и Миљковићеви из песама о Орфеју, изванредна су илустрација једне од Бахтинових теза о хронотопу: „Време се овде згушњава, сажима, постаје уметнички видљивим; а простор се интензивира, упија се у покрете времена, сижеа историје. Знаци времена се откривају у простору, а простор се осмишљава и мери временом“ (Бахтин 1975, 235).

Павловић је Орфеја у *Сшубу сећања*, као и своје лирско Ја у низу песама те књиге, увео у хронотоп њему тада савременог реалног света: „Овде сам ја, Орфеј, у корејској земљи“ („Орфеј у Кореји“). Лирски субјекат као митска *dramatis personae* јавља се још у првом стиху Павловићеве песме, и такав тип лика, с митском или историјском мас-

ком, обележиће Павловићеву поезију шездесетих година. Утицај енглеских песника на Павловића, поред Елиота, Одна и могућно Тенисона и Браунинга (аутора песме „Еуридика Орфеју, 1864, поред осталих), обелодањује се и у увођењу *dramatis personae* у поезију, али је Павловићев митски певач био јединствен и остао незаменљив у изузетној галерији „нових Орфеја“ (синтагма Бродског у песми „Орфеј и Артемида“, 1964).

За разлику од простора собе, улице и града, у „Одбрани нашег града“ простор којим Павловићев Орфеј „тражи пут у подземље“ велики је простор једне државе, географски веома прецизно означене – Кореје. У песми је назначено кретање тог „свирача осуђеног без смрти“, она дакле садржи одређени наратив, од тренутка када почиње трагање за путем ка жени у свету мртвих до препознавања места где се налази њен гроб („Еуридик, ту си, јер светлост зуре као авет, / откос гвоздених цеви на твоје гробу“). Орфеј на крају схвата да га је цео тај пут „из јаме у јаму, ивицом пустоши Кореје“ водио ка месту „пред капијом сенки“ где Еуридики може да се последњи пут обрати, са горњег света, поруком да је трагање завршено: „Ево ме, силазим драга к теби доле“.

Сем што је овај простор великих размера (па зато и време којим може да се измери не може да буде кратко), њега карактерише и вертикала (горе–доле) која је, по Бахтину, карактеристична за средњовековни роман и средњовековну концепцију света. Само, средњовековно представљање такве вертикале било је у складу са хришћанским вред-

носним системом („горе“ позитивно, „доле“ негативно), док доњи свет у овој Павловићевој песми има неке елементе позитивног који су одсутни из горњег света. Тај елемент позитивног битан је за овог и сваког Орфеја – јер реч је о његовој песми. У овој песми је и горњи свет – свет мртвих („Где су живи? Ко води непрекидан рат / међ птицама без кљуна и мртвих и развејаног града“), па отуда нема „ни живог створа око лире“. Управо у вези с лиром време садашње се по први пут мења у време будуће, а садашње се описује као мртво време: „Да л ће моју лиру неко наћи када пође / за мртвом годином низ ветар опела? / Да л ће детета прст за песмом да пође / и да дозове усев и животиње и плодишта бела?“ С друге стране, Еуридика у доњем свету мртвих „чезнући у мемли / за песмом овом, растрже погребни skut“.

Након оваквих стихова поставља се и питање да ли овај Орфеј силази ка мртвој драгој да би је вратио у горњи свет или да јој се придружи и крај ње остане. Да ли Павловићева песма може да се прикључи значајном кругу песама с мотивом Орфејеве смрти, с том разликом што би то била смрт коју свирач сам бира, а не убиство, како је описано у миту?

Простор ове песме наглашено је хронотопичан због оне мере времена коју је, као битну за хронотоп у књижевности, истицао Бахтин. Питање је, само, о каквом је времену реч. Бахтин је сматрао да се у хронотопу увек представља реално време историје, али на различите начине. У Дантеовој *Комедији* време јесте ванвремено, али је „сваки лик

испуњен историјском потенцијом и зато целим бићем тежи да учествује у историјском догађају у временско-историјском хронотопу“ (Бахтин 1975, 308). Код Павловића је управо обрнут случај: време је историјско упркос томе што је тренутно „мртво“, а лик је митски и незаинтересован за историју. Бахтин упућује и на друге врсте времена: на чудесно у бајци, авантуристичко у витешком роману, карневалско код Раблеа, затим циклично, есхатолошко, епско, биографско (код Толстоја), а у вези са Достојевским спомиње и карневалско, и мистично, и „кризно време“. „У унутрашњем пространству на које су навикли, људи живе биографским животом у биографском времену: рађају се, доживе детињство и рану младост, ступају у брак, рађају децу, старе, умиру. И преко тог биографског времена Достојевски такође 'прескаче'. На прагу и на тргу могућно је само кризно време, у којем се тренутак изједначава са годинама, десетинама година, чак и с 'милијардом година' (као у 'Сну смешног човека')“ (Бахтин, *Дела*, т. 3, 198). Такво је и „време робије, и време игре – то су, и поред великих разлика, једнаки типови времена, налик на време 'последњих тренутака сазнања' пре смртне казне или самоубиства, налик уопште на време кризе“ (Исто, 201). „Све је то – време на прагу, а не биографско време, које се доживљује у далеким унутрашњим просторима“ (Исто). Павловић у „Орфеју у Кореји“ такође прави временске „прескоке“, згушњава и сажима време у тренутак на прагу, пред Орфејев силазак у подземни свет. Зато се време у овој Павловићевој песми најтачније може назвати кризним временом, поготово што је историја већ постала

„мртва година“. Павловићев хронотоп с великим простором корејске пустоши и кризним временом може се без двоумљења сврстати у Бахтинове „велике хронотопе“. У таквим хронотопима личне судбине уздижу се до нивоа историјске судбине човечанства.

Митопоетски хронотоп *Млека искони* (1962)

Наслов четврте Павловићеве књиге не само што је вишезначан него је својом генитивном метафором – *Млеко искони* – на линији онога што је Бахтин истицао као највећу вредност хронотопа. „Хронотоп као превасходно материјализација времена у простору јавља се као центар ликовне конкретизације, као оваплоћење за цео роман. Сви апстрактни елементи романа – философска и социјална уопштавања, идеје, анализе узрока и последица итд. теже ка хронотопу, у хронотопу се отеловљују и пуне крвљу“ (Бахтин 1975, 399). Све ово може да се примени и на песничко дело, као што сам настојао да покажем у претходним анализама. „Млеко“ у наслову Павловићеве четврте књиге игра и ту ликовну улогу – концепту искони даје тело и крв.

За Павловићеву четврту књигу карактеристично је присуство једног новог, митопоетског хронотопа, и то баш онаквог какав је описао Топоров у већ помињаној студији „Простор и текст“: „У митопоетском хронотопу време се згушњава и постаје просторна форма (оно се 'спацијализује' и као да се тиме изводи напоље, одлаже, екстензивира), добија

нову ('четврту') димензију. Простор се, напротив, 'инфицира' унутрашње-интензивним одликама времена ('темпорализација' простора), укључује се у временско кретање, постаје неотклоњиво укореењим у развојно време мита, у сиже (тј. текст). Све што може да се догађа или може да се догоди у свету митопоетског сазнања не само да се одређује хронотопом него је и хронотопично по својој суштини, по својим изворима" (Топоров 1983, 231). „Следи зато да простор (или – тачније – просторно-временски континуум) не само да је нераскидиво везан с временом, с којим се налази у односу узајамног утицаја и дефинисања, него и са стварносним пуњењем (првотворац, богови, људи, животиње, растиње, елементи сакралне топографије, сакрализоване и митизоване објекте из сфере културе итд.), тј. са свим оним што овако или онако 'организује' простор, скупља га, спаја, укореењује у један центар (језик простора, сажет до тачке...)“ (Исто, 233).

Топоровљев опис митопоетског хронотопа изгледа као опис оног хронотопа који је Павловић градио својом четвртом књигом, а наставио петом и неким потоњим књигама. Хронотоп митопоетског типа Павловић је испунио не својим унутрашњим светом него (баш као да му је Топоров претходио својим текстом, а није) митским ликовима и ликовима античког света, киповима, сенима, чак и животињама („Збор паса у Кнососу“).

И *Млеко искони* корисно је читати у контексту Павловићеве експлицитне поетике коју је он, пишући о неким битним песничким темама, излагао

у својим есејима и критикама педесетих година, сакупљеним затим у књигу *Рокови њоезије* (1958). Своје тезе о миту Павловић је обелоданио и образложио у текстовима о Јејтсу, сабраним у књизи под насловом *О њоезији В. Б. Јејтса*.

За предмет овог рада важно је Павловићево тумачење Јејтсовог односа, а и односа песника уопште, према спољашњем времену и историји. „У својој визионарској теорији историје Јејтс је на бази једног свог дубоког искуства устврдио да је циклус развоја једне цивилизације у многоне сличан, аналоган кружном одмотавању историје личности...“ (Павловић 1958, 205). Могућно да је Павловић управо у оваквом Јејтсовом поређењу историје цивилизација са историјом личности добио подстрек да у својим песмама с митским мотивима предност да митским и историјским ликовима, и да из њихове перспективе обликује митологеме као што су стварање и крај света, ратови, битке, лутања светом, породичне драме, отимања и убиства супружника и родитеља, и њима сличне.

Павловић у то време не прихвата, ипак, Јејтсову теорију историјских циклуса, као ни хришћанско линеарно схватање времена, нити „еволуционистички менталитет“ модерне европске цивилизације, мада му је блиска „свест о историчности свих појава“ (Исто, 205). Историчност Павловићу, за разлику од овог мислиоца и песника 19. века, није извор оптимизма него она има, као и за мислиоце и песнике његовог доба, „песимистичан призвук“ (Исто, 206). Оно што је најзанимљивије у Павловићевом тумачењу ирског песника јесте изношење

властитих аутопоетичких ставова: „Нас тренутно занима могућност да песник доживи историју у целини, не у појединим манифестацијама, као један реалан, важан лични доживљај“ (Исто).

Није поетички мање важно ни Павловићево истицање реалног, актуалног временског тренутка. „Кад се у једној песми употребе симболи чији индекс смисла је већ унапред одређен, било традиционалним или личним симболичким системом, они на извештан начин морају бити ритуално актуални, као да се први пут употребљавају, морају имати укус свежине и дејство неочекиваног. Реално, временско надахнуће има задатак да га асимилује и преобрази...“ (Исто, 200).

И ту Павловић уводи појам „амбијентације“, који је унеколико аналоган појму хронотопа, и то у време када је хронотоп ван употребе у тумачењима књижевних дела. Јејтсова интелектуална подлога „митизовања“ захтевала је, према Павловићу, „да се симболички инциденти догађају већином у одређеним историјским амбијентима“, а један је од тих „ерудитних амбијената, паралелом везаних за савременост“ – Византија („Бизантија“, пише Павловић – Исто, 201). Мада је увиђао да „конкретна амбијентација, ма колико битно различита од оне евазивне, романтичарске, ипак може много да смета нашем модерном читалачком менталитету“ (Исто, 201), Павловић се није сложио с негативним односом неких критичара према Јејтсовом песничком једрењу у Византију. Павловић је две Јејтсове песме у којима се помиње Византија оценио као „сјајне“, иако је напоменуо да „оно што фигури-

ра као историјска позадина, заиста то умногоме није“ (Исто). Јејтсову нечињеничку интерпретацију византијске историје Павловић је оценио и као одређену, мада „несвесну предност“, „јер верујући да описује прилике на бизантијском двору, он је стварао имагинарну земљу, једно метафорско поднебље у коме чак и историјски симболи дају утицај непосредних интуитивних открићења што диже укупну вредност и особеност ових песама“ (Исто, 202). „Иста потреба за конкретном амбијентацијом учинила је изгледа да Јејтс и чисто психолошке симболе распореди у систем поетске космогоније“ (Исто). Павловић ће се у својим књигама историје придржавати последније него Јејтс, с тим што ће настојати да између мита и историје успостави двосмеран однос: историзоваће мит и митологизоваће историју.

Термин *амбијенти*, како га користи Павловић, са предикативом историјски или без њега, изгледа ми веома битан јер у свом семантичком „скупу“ садржи оба елемента, као и хронотоп: простор и време. „*Амбијенти* – од латинског *ambiens* (који обилази, који опкољава), околина, средина, животни простор; скуп услова у којима неки организам живи или неки човек делује“ (Клајн, Шипка 2006, 103). За увођење термина амбијентације, и то средином прошлог века, Павловић као есејиста заслужује признање, поготову што га је применио и као песник. Јер и Павловић, попут Јејтса, изабране митологеме смешта у „одређене историјске амбијенте“ (Исто, 201), односно настоји да их „амбијентира“.

Могло се, дакле, претпоставити да ће Павловићев поступак амбијентације мита, о којем је писао у време које је претходило појави *Млека искони*, бити сличан његовом поступку амбијентације савремене историје у простору града, неког предела или земље, у ранијим књигама. Хронотопи града и природе јављају се доиста у *Млеку искони*, као и у *Великој Скиџији*. Привлачи пажњу, с гледишта поетике наслова, да наслов *Млеко искони* садржи концепт времена, а наслов *Велика Скиџија* концепт простора. Скитија такође има и своју историјску димензију, поред оне метапоетске којом ју је обогатио Павловић. Велика Скитија помиње се још код Херодота, касније код Руса (Великая Скифия) и на Западу (Scythia Magna). А, не само узгред речено, удруживањем ова два наслова по својој поетици веома блиских књига, такође би се добио хронотоп, и то је један од разлога који ме наводе на мисао да би хронотопе у овим Павловићевим књигама требало посматрати у јединственој целини (а та целина могла би да се прошири и неким другим књигама – *Новом Скиџијом* и *Ходогарјима* сасвим сигурно).

Митско време, као што је не једном истицано у литератури о митовима, нема почетка ни краја али су митологеме почетка и краја света битне за митове. Ове митологеме Павловић смешта у хронотопе града и природе. У уводној песми *Млека искони*, „Обичан човек о стварању света“, од хронотопа града јавља се само – капија, мањи хронотоп у односу на град. Капија измиче лирском субјекту („стално је измицала преда мнош“, а појава хро-

нотопи капије у измицању подсећа на хронотоп врата у покрету отварања, у *Стиубу сећања*, само у битно различитом смислу. Наду у смисао историје смењује сумња, бар када је човек у питању. Врата нису затворена али ни доступна човеку. А иза те капије која измиче није само град него и природа, па чак и космос, чиме се посредно успоставља паралела град – природа – космос, коју ће Павловић наставити да развија у песмама које следе. У овој уводној песми, међутим, обичан човек уместо да се нађе на тргу на којем се расправља о стварању света („Не, нисам ја створио свет, / правдао се неки дебелко, / ево мог првенца што ходи уз цвеће, / њега сам начинио, / нека се он сад лати стварања“), усамљен присуствује слици стварања. Колико пред лирским субјектом толико се и у њему отвара слика космоса, земље и човека у настајању: „Чула су се отварања на разним странама, / једно преко мора, друго на облаку, / треће се ваљало на земљи, / нисам их све пребројао / ... / Они који ништа не памте / дошли су на поновно стварање света, и мајку своју сам најзад видео / како тоне у блатњавој магли, и своју слику на њеном боку / за трен: / под шибама ветра густим као корење / лобања полуотворена, / и шаренило набрекло у подножју мозга“.

Друга песма наставља тему прве тако да један други лирски субјект, такође обичан човек, „стражар пред Атином“, креће на игало да и он чује беседу, овога пута о лепоти. Беседа се такође претвара у слике у којима се митологема стварања („Који је данас дан стварања света“) укршта с митологемом привидног краја света, односно потопа. Пред очима

стражара, који бди на градској капији, а град је у овој песми добио своје име, Атина, догађају се чудне промене („ко све то мења“): град се преображава у природу, а природа у град и дом. „На исту гозбу воде улице мора и града. // На трпези су кришке сунца провидне и хладне“. Сусрет природе и града мора да се заврши као и сусрет града и уздрхтале земље, или града и морске стихије, тријумфом природе. „Столица на којој седим пропада у песку / под теретом града на мојој шапи. / Чувам га као мало воде на длану / са мало речи, / да га предам неком још немуштијем, сутра. // А човека све више воле / у дубини мора“.

У првим песмама *Млека искони*, а оне су парадигматичне и за целу књигу, Павловић користи директан говор својих митских ликова да би уобличио ток њихове митолошке свести. Митолошку свест одликује цикличко поимање времена а такво схватање присутно је у првим двама песмама („дошли смо на поновно стварање света“; „да га предам неком још немуштијем, сутра“), а нарочито јасно у трећој, „Ратници причају“: „Град се високо дизао, / наши се штитови искривили; / хлеба су нам и воде дали, / те убили обноћ као просјак. / Разуме се, сутра смо поново дошли / и затрубили под зидинама. / Стварно смо били јунаци“. Овакви стихови су илустративни за митолошку свест у којој се време „не замишља линеарно, него је затворено у понављању, свака епизода циклуса схвата се као много пута поновљена у прошлости и која ће се бескрајно понављати у будућности“ (Лотман 1973, 86).

Знаци оваквог митолошког мишљења препознају се и у песми „Агамемнон се јавља“. Цар и вођа ахајске војске у Тројанском рату, кога су по повратку кући убили супруга и њен љубавник, машта у подземном свету како би било да се понове догађаји у којима би он могао поново да учествује: „Један још дан нека ми даду / и један мач, / и нећу пожалити своје заклање. / Каква би горе сеча била, да не причам. / На крају сео бих на престо / и крај себе крунисао лавицу. // Њена ме капија очекује“ („Агамнеон се јавља“).

Мелетински је у преношењу на природне објекте „људских особина, духовности, разума, људских осећања, чак и спољашње антропоморфности и, супротно томе, додавање митолошким прецима црта природних објеката, нарочито животиња“ (Мелетински 1990, 634), такође видео знаке митског мишљења. Такву персонализацију природе препознајемо у речима Агамемноновог сина Ореста, после повратка у дом убијених родитеља (оца је убила мајка, а он мајку). „Нек дођу овамо: море, / шиљато сунце, небеско саће празнине / сви на брдо да казне кривца“ („Орест на Акропољу“). У песми „Збор паса у Кнососу“ митологема рата поверена је исказу паса, а судбину удеса свега постојећег на земаљској лопти описују камени кипови. „Није ни нама лако трајати. / Из бездане лобање камена / прешли смо у дрхтаве мреже вида; / твар се у нама укршта, пржи бол. // Из ноћи у ноћ камени рудници / зову нас ко вуци да се вратимо натраг / у чопор тврдине“.

Митском цикличком времену у *Млеку искони* одговара и кружна (прстенаста) композиција књиге. У првој песми јавља се хронотоп капије, у последњој истоветан хронотоп двери. „Шта хоће ова долина / која насеље не прима? / Ту не клија ни дрво ни трава, / земља је до кости изгребана / и ватри су скресане жлезде. / Је ли то смотра пустоши, / или на нествореном отворене двери“ („На путу за Делфе“). И у овом хронотопу апокалиптички описане природе укрштају се, као и у уводним песмама, хронотопи природе и града, стварања и краја света, који и није крај јер се „отвореним дверима“ наговештава нови почетак: „Зар ће лепоте нови век / из утробе ништавила да се роди, / или то ћилиме тајно простиру / доласку иних племена?“ Овим завршним стиховима баца се нова светлост и на мрачна предвиђања исказана у песмама које су претходиле овој последњој у књизи. Причу о пропасти света („Причам како је пропао свет“, „Говори син Деукалиона и Пире“) Павловић је поверио сину Деукалиона и Пире, јединим праведницима међу људима, којима је Зевс поштедео животе за време потопа. У тој причи Елину се не приказује његово потомство и потомство његових синова (он је праотац Грка, они су понели његово име), него само слике потопа и пустоши после краја света, а пре његовог поновног стварања. „Не сећам се шта је после било, / не знам шта се догађало док сам био човек, / ако смо се могли тако назвати, зажарени на хриди: / нисмо имали ни смрти ни потомства, / пламен је прешао преко нас више пута. / Уста ме још увек пеку, / чекам да се и она скамене“.

Митологему доласка новог леденог доба, које ће преживети једино камени кипови, Павловић је уклопио и у Пиндарову причу, једине историјске личности у друштву митских ликова (Одисеј, Калипсо, Кирка, поред већ поменутих, као и неколико ликова без имена). „Нећу више да будем песник, погребени су јунаци / и такмичења обустављена. / Храмови су јутрос неми и смањени, / пазим да их лактом не оборим. // ... // Ми нисмо издржали своју крв. Нисмо. / Развратили смо живот. / У кавезима леда стајаће кипови / као цвеће у башти: / наша једина нада / да се сачува облик човека. // Пре тога реците мени, последњем, / шта су о нама богови зборили“ („Пиндар у шетњи“). Пиндар, „најгрчкији од свих грчких песника“, па зато и, према мишљењу М. Л. Гаспарова, сабеседник одсутнији у новој европској култури од Хомера и Софокла (Гаспаров 1980, 5), говори о крају света из перспективе свога доба и своје цивилизације. Српски песник, присутан у *Млеку искони* као творац књиге, релативизује овако обликовану митологему хронотопом отворених врата, у последњој песми. Он причу о пропасти света приказује у ширем контексту – као смену цивилизација. Нову цивилизацију ће, после античке, на простору Велике Скитије стварати Хелени и Византинци, а и она „ина племена“ чији се долазак наговештава хронотопом „отворених двери“.

Поезија, мит, архетипови, хронотоп у Млеку искони

Павловић је, као и Јејтс, заинтересован за смену и судбину цивилизација у митској и историјској перспективи. Јејтс је Павловићу близак и због свог поетичког односа према миту и обликовању митологема, али само до одређене границе. Пишући о Јејтсу Павловић је указао на начине како да се при коришћењу митских мотива не жртвује „драгоцени ритуални интензитет“. Ирски песник успевао је да га сачува елиминацијом свих „примеса објашњавања, у страху да ће оне загадити поезију баналношћу, и смерао да тиме појача снагу голе слике, њену самосталну изразитост, која на тај начин повећава обим своје зоне асоцијација“ (Павловић 1958, 194). Овакав приступ миту следили су, поред Јејтса, и многи други модерни песници, а и српски међу њима (уз већ помињане и Васко Попа). Павловић је издвојио и три елемента којима модеран песник може да, и за модерног читаоца, очува ритуални интензитет неког вековима коришћеног митског мотива. Први је „највише у језику“, а Јејтс је био „претеча оног конверзационог, лежерног стила који је касније тријумфовао у Елиоту и Одну“, „да улични жаргон буде пуштен у поезију не само својом лексичком свежином, него и ритмичком дрскошћу“ (Исто, 207). „Други могући вид актуализације мита је његова драматизација“; „По природном реду после овог следи још једна класична консеквенца коју је Јејтс успешно остварио: дотерао је мит до дувара комике“, дакле, „хумор је честа и еминентна особина његових песама“ (Исто, 208).

Сва ова три елемента блиска су и Павловићу као песнику *Млека искони* (а и *Велике Скиџије*). Павловић је, међутим, тражио и налазио поступке који су га водили даље од Јејтсових песничких поступака. Јејтсу као „песнику визија“ Павловић је замерао што у својој ранијој фази није „избегао највећу опасност интелектуалне поезије – убеђеност“ (Исто, 198), која песму чини „равном, без заплета, без унутрашње дијалектичке тензије“. А друга примедба била је – неостварен однос према подсвести (на чија врата „целог живота је он куцао“, али му се она нису никада отворила; Исто, 199). „Да је Јетс према подсвести имао однос какав већина модерних песника има, проблем напетости за њега не би могао постојати у том виду; подсвест је увек драматична, крвожедни ратови који у њој никад не престају, били би му неисцрпни извор поетских синтеза“ (Исто). Али Павловић није некритичан ни према односу модерних песника према подсвести, па Јејтсу чак и у том контексту не ускраћује признања: „Старао се да наслеђене митове што потпуније разуме, протумачи и прилагоди одређеном лирском тренутку, да их оптерети са што више личних примеса и боја. Нама, који смо навикли на интуитивну, неодговорну симболику тренутне инспирације, што влада у првој половини овог века, може ово да изгледа као промашај или неуспех. Али остварења говоре о супротном, мада је и сам Јејтс понекад био незадовољан радом своје маште“ (Исто, 197).

Читањем *Млека искони* упознаје се и рад Павловићеве маште, у нечему, поново да нагласим,

сродан Јејтсовом, али и различит. Попут Јејтса, и Павловић користи елементе говорног језика, драматизације (песме дијалогског типа) и хумора. Али поезију *Млека искони* одликује и присуство слика које диктира подсвест, само у контролисаном виду, док су сасвим одбачене објашњавајуће информације. И за Павловићеве књиге с метапоетским хронотопом може да се каже оно што је он написао поводом Јејтсове поезије, да је „видљив песнички облик уствари једно шифровано тело, у лирско рухо одевени коштани удови једне интелектуалне преокупације“ (Исто, 193).

Уз поменута три елемента (говорни језик, драматизација, хумор), Павловићу је и митолошко мишљење служило, као четврти елемент, у песничком обликовању митова. А као пети елемент могла би да се означи Павловићева тежња да он и као аутор следи нека начела митског мишљења. Као пример митског мишљења може да се наведе сагледавање историје посредством личних историја, као и да се од митских и историјских ликова/личности стварају архетипови (на то је, као на још једну одлику мита, указивао Мирча Елијаде). Архетипови код Павловића нису само ликови него и све оно што је користио у стварању хронотопа природе, на пример (сунце, звезде, вода, камен, ватра, ваздух, биље, људи, животиње). Тезе различитих студија о миту могле би да се сведу на Бартов став: „Све може да буде мит“ (Барт 1996, 234).

Могло би исто тако да се закључи: у миту све је хронотоп. Да је митолошко мишљење хронотопично следи из запажања Олге Михајловне Фрејденберг

– да су у миту „ствар, простор, време схваћени нерашчлањено и конкретно“ (Фрејденберг 1978, 182). Фрејденберг, додуше, ту не помиње хронотопе, али као да баш њих описује у наведеним речима.

А хронотоп у поезији? Хронотоп у поезији нема ону сижејну улогу какву има у прози, не јавља се, дакле, као организациони центар догађаја, у њему се не сплићу и не расплићу сижејни чворови, нити се у њему време просторно конкретизује и оликовљује у тло на којем се одигравају збивања, у чему је Бахтин видео њихово основно значење у романима (Бахтин 1975, Закључци 391–404). Али када Бахтин истиче да и мотиви, књижевни ликови, укључујући и лик аутора, могу у начелу да буду хронотопи; када пише, позивајући се на Касирера, да је и језик уметничког дела хронотопичан, а посебно унутрашња форма речи, он хронотопу у жанровској сфери романа и приповетке отвара врата ка сфери поезије. И у поезији мотиви, митологеме, концепти (о концептима вид. Лихачов 1993; Степанов 1997; Петров 2008), посебно простора и времена, могу да се отелове у хронотопе (врата, стуба, собе, града, већег географског простора, природе, подземног света, подсвести), па зато изгледа оправдано, а може да буде и иновативно, тумачење мањих и већих песничких целина (песама, циклуса, књига) с хронотопског становишта. Песничке књиге Миодрага Павловића из прве деценије његовог стваралаштва, посебно зато што је реч о врсном песнику који је истовремено и тумач поезије првога реда, чији есеји обилују и аутопоетичким ставовима – представљају за такав приступ изазов којем је тешко одолети.

Литература

- Ајдачић, Дејан, „Демонски хронотопи у усменој књижевности“, *Прилози проучавању фолклора балканских Словена*, Београд 2004; http://kapija.narod.ru/Authors/Ajdacic/ajd01_hronotopi.htm
- Барт, Ролан, *Мифологији*, Москва 1996.
- Бахтин, М. М. „Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике“, у: Бахтин М. М., *Вопросы литературы и эстетики*, Москва 1975.
- Бахтин, М. М, *Собрание сочинений* в 8 тт, т. 3.
- Гаспаров, Б. М., „Поэма А. Блока 'Двенадцать' и некоторые проблемы карнавализации в искусстве начала XX века“, у: *Slavica Hierosolymitana, vol. 1*, Jerusalem 1977.
- Гаспаров, М. Л. (прир.), Пиндар, *Вакхилид*. „Оды. Фрагменты“, Москва 1980.
- Гвозден, Владимир, „Хронотоп, седамдесет година касније“, *Теорија. Естетика. Поетика*, Београд 2008.
- Kossman, Nina (editor), *Gods and Mortals, Modern Poems on Classical Myths*, New York 2001.
- Јовић, Бојан, „Путовање, феномен временске дилатације и порекло хронотопа“, *Теорија. Естетика. Поетика*, Београд 2008.
- Клајн, Иван и Шипка, Милан, *Велики речник страних речи и израза*, Нови Сад 2006.
- Лихачев, Д. С., *Поэтика древнерусской литературы*, Ленинград 1971.
- Лихачев, Д. С., *Концептосфера русского языка*, Москва 1993.
- Лотман, Ю. М., „О мифологическом коде сюжетных текстов“, *Сборник статей по вторичным моделирующим системам*, Тарту 1973.

- Максимова, Т. М., „Хронотоп города в 'Стихотворениях в прозе' Ш. Бодлера“, *Вестник ИГЭУ*, Вып. 1, 2008.
- Мелетинский, Е. М., *Мифологический словарь*, Москва 1990.
- Мишић, Зоран, *Реч и време*, I, II, Београд 1963.
- Павловић, Миодраг, „Песник пред лицом природе“, *Рокови поезије*, Београд 1958.
- Павловић, Миодраг, „О поезији В. Б. Јетса“, *Рокови поезије*, Београд 1958.
- Павловић, Миодраг, *Поезија I*, Изабрана дела, Београд 1981.
- Петров, Александар, *Разговори с поезијом*, Нови Сад 1963.
- Петров, Александар, „Од пародије до апокалипсе“, *Савременик*, 10, 1967.
- Петров, Александар, *Српски модернизам*, Београд 1981.
- Петров, Александар, *Канон*, Београд 2008.
- Поповић, Људмила, „Поетски и метатекстуални хронотоп у новели В. Стефаника 'Пут'“, *Зборник Матице српске за славистику*, 46–47, 1994.
- Рак, И. В., *Мифы Древнего Египта*, Екатеринбург 2005.
- Сартр, Жан-Пол, *Бодлер*, Москва 2004.
- Степанов Ю. С., *Концепты – константы в культуре*, Москва 1997.
- Топоров, В. Н., „Пространство и текст“, *Семантика и структура*, Москва 1983.
- Флоренский, П. А., *Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях*, Москва 1993.

- Фрейденберг, О. М., *Миф и литература древности*, Москва 1978.
- Харджиев, Н. И., *К истории русского авангарда (The Russian avant-garde)*, Stockholm 1976.
- Элиаде, Мирче, *Мифы. Сновидения. Мистерии*, Киев 1996.
- Шварцбанд, Самуил, „К истории создания 'Двенадцати' и хронотоп текста“, *Toronto Slavic Quarterly*, University of Toronto · Academic Electronic
- Journal in Slavic Studies, www.utoronto.ca/tsq/17/schwarzband17.shtml.

Aleksandar Petrov

CHRONOTOPES IN THE POETRY OF MIODRAG PAVLOVIĆ (1952–1962)

Summary

Michael Bakhtin based his theory of chronotopes on the research of the novel and the majority of subsequent studies of chronotopes have focused on narrative genres. Our study highlights rare examples of chronotope analyses in poetic works and is dedicated to the interpretation of Miodrag Pavlović's poetry in this framework. The first four books of Miodrag Pavlović, published between 1952 and 1962, feature a diversity of temporal and spatial concepts united in chronotopes, facilitating the possibility of considering the issue of chronotopes in poetry from various perspectives. In poetry the chronotope does not play the same role as in narrative genres: it is not the organizational center of narration, it does not control the weaving

and unweaving of narrative nodes, it does not involve spatial concretization of time and its embodiment in spaces in which events evolve, all of which were defined by Bakhtin as aspects of the fundamental function of the chronotope in the novel. However, when Bakhtin underlined that motifs, literary characters, including the character of the author could, in principle, become chronotopes, and when he wrote, citing Cassirer, that the language of a work of art, especially the inner form of words, is chronotopical, Bakhtin was actually opening the door to the transfer of chronotope analysis from narrative genres to the realm of poetry. In poetry, motifs, mythologemes, concepts, especially of space and time, could be embodied in chronotopes (such as a door, pillar, room, city, a vast geographical space, nature, the underground world, the subconscious). Therefore, the interpretation of smaller and bigger poetic units (poems, cycles, books of poems) in terms of chronotopes seems both justified and innovative.

Тихомир Брајовић

МИОДРАГ ПАВЛОВИЋ И МОДЕРНА ПЕСНИЧКА САМОСВЕСТ

Кључне речи: модерност, песничка самосвест, аутомиметичност, догађај у језику, антислика, лирика другог степена, интегрализам, анонимизација.

Да ли је, заиста и без задршке, могуће говорити о песничкој самосвести?

Да ли је, дакле, дозвољено сувисло размишљати и расправљати о саморасуђивању, о једној врсти трезвеног, разумног самосагледавања и саморазумевања у области којом пословично владају надахнуће, фантазија, интуиција, емоције и афекти – све оно што, једном речју, долази из ирационалног? Или је то ипак могуће, чак неопходно у бављењу модерном, односно савременом поезијом, која је – као што неретко примећују проучаваоци – великим делом обележена баш упливом рационалних момената, а то значи појмовно-логичких моћи и средстава?¹

1 „Где год се укаже какав нови емоционални регистар... где год се наместо конвенционално цвркутаве или плачевне романтике помоли сензибилност модерног човека“, упозорава, тако, Зоран Мишић почетком педесетих година прошлог века, ова нова осећајност је „неминовно импрегнирана мисаоним и етичким преокупацијама“, додајући да „мисао се одиста може убројати међу најсмелије, највидовитије провалнике у неоткривена подручја поетског сазнања; њеним посредством долази се каткад и до најдубљих ирационалних открића“. – Нав. према:

Тешко је у српској књижевности друге половине прошлог столећа пронаћи аутора који би за разма-трање ове проблематике био подеснији од Миодрага Павловића. Павловић је, наиме, у тој мери важан и разноврстан песник, а у исти мах суверен и плодан тумач песништва, да се не чини претераним или нетачним ако се каже да по том дослуху креатив-не и интерпретативне предузетности нема правог пандана. Писац *87 њесама, Сџуба сећања, Поеџике модерној* и целог низа других утицајних остварења, стога у извесном смислу представља својеврсну ели-отовску фигуру послератног српског песништва која је, рекло би се, свој ауторски печат и утиснула зах-ваљујући способности да ствара релевантну поезију и да о поезији релевантно мисли, у исти мах.

Сумаран увид у Павловићев стваралачки опус открива, међутим, занимљиву несразмеру између песникових критичко-есејистичких увида у битне одлике модерног и традиционалног песништва и, с друге стране, његове поезије која тематизује положај песника и песништва у савременом свету, односно проблеме стварања и певања, те природу сопственог или туђег песничког израза и језика, другим речима: све оне аспекте који су у новије време и у новијим теоријама песништва најчешће означавани терми-нима *ауџојоеџичносџи, ауџорефлексивносџи, ауџоре-ференцијалносџи* или пак *меџалиричносџи*.

Ако ваља судити према томе, писац *Окџава* и *Рокова џоезије* је, за разлику од транспарентно-сти и експлицитности своје дискурзивне праксе, у песничкој пракси све време био склон имплицит-

Зоран Мишић, *Криџика џесничкој искусџива*, Београд 1996, 135 и 136.

нијем, мање транспарентном изражавању свести о сопственом песништву, али и о песништву уопште. То, чини се, важи упркос запажању о нешто приметнијем уделу ауторефлексивних и металирских чинилаца у збиркама Павловићеве песничке зрелости. Песнику „Одбране нашег града“ и других познатих песама никада није био сасвим близак онај манир који, примерице, у целости носи Миљковићев аутопоетички циклус „Критика поезије“ или, рецимо, ауторефлексивни низ Раичковићевих песама под насловом „Стихови“.

Знатно упутнијим и овде се, као и у много чему другом, показује поређење с Васком Попом, Павловићевим песничким исписником. Поновно читање *87 њесама* (1952) и *Коре* (1953), дебитантских и истодобно преломних збирки ових песника и српског (нео)модернизма с почетка друге половине 20. века, упућује заправо на *крајњу иманенцију њесничке (само)свесџи* као једно од одлучујућих формативних обележја ове, у извесном смислу превратничке поезије. Рани Павловић и рани – истина, и доцнији, зрели – Попа не нуде, другачије казано, своју поетику, и схватање песништва у целини, као реторски транспарентно певање, већ као изражајно „кодирано“ представљање које почива на општемодернистичком концепту тзв. *goiaђaja у језику* (Ereignis in Sprache, event in language).² Суштина овога поимања садржана је у претпо-

2 Видети: Andreas Jäger, „Self-Referentiality in Twentieth-Century Poetry: Some Critical Approaches“, у: Detlev Gohrbandt / Bruno von Lutz (eds.), *Self-Referentiality in 20th Century British and American Poetry*, Frankfurt am Main / Berlin / Bern / New York / Paris / Wien 1996, p. 11.

ставци својеврсног *йоеџолошкој ауџомимезиса*, што значи да одабрани поетички концепт у извесном смислу имитује, односно подражава самог себе у сасвим нарочитом, стилско-језички конкретизованом и имплиците самоисказујућем виду. „Поезија није језик, него је стварање у језику, према томе по дефиницији она је нешто вешто и вештачко и ново“, умесно подсећа Павловић у кратком огледу „Говорни језик у песништву“, објашњавајући да „заодевањем у говорну и природну дикцију она хоће да буде заводљивија, да прикрије удео вештине у себи, да замагли границе којима саму себе мора да окружи“.³

Несумњиво се наслањајући на предратне, модерничко-авангардне поетике, поменути *ауџомимеџички концевџи доџађаја у језику* као експериментисања с поетским језиком отпорним на конвенције, у првим књигама Миодрага Павловића и Васка Попе тако добија карактеристичан, подразумевано антитетичан облик, готово у једнакој мери опозитан актуелним еснафским и ванеснафским схватањима, својственим идеолошкој и културној клими прве поратне декаде. Наспрам у основи традиционалистичког израза, соцреалистичких стереотипа и патоса изградње „новог света“ и „новог човека“, ова поезија нуди заиста заводљиву „говорну и природну дикцију“, односно анти-патетични свет „малих“ ствари и депатетизованих представа, доведених у зачудне и несвакидашње корелације. *87 йесама и Сџуб сеђања*, односно *Кора и Нейочин-йолџе* доносе, стога, у равни „слике света“ – мада

3 Нав. према: *Poetika modernog*, Beograd 1978, 86–87.

и не само ње – једно особито виђење које Павловић, у есеју „Модерност и песништво“, именује данас већ заборављеним термином *антислика*. „Антислика је критика прихваћене уметности једног друштва“, вели он, намећући да „антислика критикује психолошку, политичку, вредносну фасаду једног друштва“, што ће рећи да приказује „оно што је супротно текућој митологији једног друштва, што оспорава... навикнуте облике осећања... па и устаљене идеале“,⁴ али прецизирајући при том да „антислика критикује и свој сопствени уметнички медијум“, иако сама „чиста критика изражајног медијума није антислика“.⁵

Ако из ове перспективе поново бацимо поглед на неке од најпознатијих стихова из прве збирке Миодрага Павловића, уочићемо да се они могу читати и разумевати као истовремена критика самог „изражајног медијума“ и „друштвене фасаде“ на коју се једним делом односе. Реч је пре свега о често цитираној песми без наслова, која је у каснијим издањима и изборима добила назив „Лопови“:

Нескромне су
и без срца ове речи

Пушење непущача

Пси лају и досађују се
лопови иду преко моста

4 *Dnevnik pene*, Београд 1972, 10.

5 Исто, 11.

Пси не лају и размишљају
лопови се купају у кади

како препознати лопова
кад је сваком у руци бич

Лајати слепо
и подивљати
О пси

Нек ме не зову да се кајем

Тишина облачи белу хаљину
ствари ми прилазе близу
и гледају се

Тишина, која на завршетку песме, у лепој слици, „облачи белу хаљину“, може се разумети као суспензија комуникативно и практично „говорљивог“, тј. уобичајено и инертно схваћеног дејства језика, а зарад отварања могућности да „ствари... гледају се“ међусобно, у некој врсти категоријално-појмовне огољености, до које и долази захваљујући овом поетском „утишавању“ распознатљиве лингвистичке функционалности. Семантички „сигнали“ поменуте суспензије дати су при томе већ на самом почетку, у реторској „тврдњи“ да „Нескромне су / и без срца ове речи“, која се заиста може доживети као својеврсна „антислика“ што настаје из прикривеног револта песничке самосвести пред императивом скромности и срчаности као политички коректним изразом свеприсутног етоса егалитарности и трудољубивости у периоду непосредно по завршетку Другог светског рата. Двоструко – то ће

рећи: језички и идеолошки – „кодирана“, антите-
тичност овог песничког концепта остварена је пак
у преосталим песничким сликама, које у исти мах
опонирају формалној и прагматској логици кази-
вања, ономе што иначе знамо о стварима и оно-
ме што о њима „знамо“, тј. мислимо под утицајем
актуелних прилика. Када, дакле, транспарентно
лирско Ја песме каже да су „ове речи // Пушење
непушача“, онда нас оно такорећи непосредно уво-
ди у ову двоструко кодирану контра-логику, која
потом бива развијена у мали поетски „сиже“, изве-
ден „парадигматски“ и „синтагматски“, тј. као опо-
вргавање „знања“ о појмовима „за себе“ („пси лају
и досађују се“ – „пси не лају и размишљају“; „лопо-
ви иду преко моста“ – „лопови се купају у кади“) и
„знања“ о њиховим узајамним релацијама („пси
не лају и размишљају / лопови се купају у кади“).
На врхунцу тог антитетичног *догађања у језику*, у
стиховима „како препознати лопова / кад је сваком
у руци бич“, појављује се, најпосле, и опција сас-
вим прагматски схваћеног семантичког, односно
смисаоног преврата. Она, наиме, дозвољава да,
захваљујући сугерисаном логичком поопштавању
(„...кад је *сваком*...“), у неку руку скровито, а ипак
приметно зачудна слика лопова с бичем у руци пре-
расте у могућу антислику целокупне „политичке и
вредносне фасаде једног друштва“ што у лику по-
седника „бича“, тј. репресивне силе, заправо скрива
тек ноторне крадљивце моћи, којима се пак може
одупрети само симболично, у „повратном“ семан-
тичко-појмовном дејству већ инаугурисаног језич-
ког догађања („Лајати слепо / и подивљати / О пси
// Нек ме не зову да се кајем“).

Последице оваквог опредељења видљиве су и другде. „Доста је ситног шљунка на општој стази / одрецимо се корака који по навици гази“, готово програмски поручује песник у још једној песми без наслова, позивајући не на задату и дириговану, већ другачију, бескомпромисну искреност: „Будимо искрени као облак кад носи лед / боље искрена жуч но срачунат безбојан мед / певајмо не знајући да ли ће одјека бити / крикнимо не знајући да л крик треба бити“. И овде, наравно, ваља приметити да се неизвесни „одјек“, који је у средишту наведених стихова, у једнакој мери односи на могућу социјалну и поетичку рецепцију. Захваљујући промени епохално-историјских околности, која је у други план потиснула идеолошке „одјеке“ приказане песничке контралогике, ова друга је за данашњег читаоца можда у неку руку и претежнија.

Горе описаним пројектовањем „парадигматског“ на „синтагматски“ план израза и његовог значења у репрезентативном песништву српског (нео)модернизма остварује се, наиме, управо оно померање од традицијски схваћеног „предмета“ према стилу и(ли) начину певања које је не тако ретко било означавано као последица *нарасћајуће самосвешти модерној њесништва* уопште.⁶ Посматране у томе светлу, и многе песме из прве Павловићеве, односно Попине збирке могу се разумети као у извесном смислу криптографске творевине ове нарастајуће самосвести. Постоји, примерице, низ сличности између Павловићевог циклуса „Љубави“

6 Видети: *Self-Referentiality in 20th Century British and American Poetry*, 12.

и Попиног циклуса „Далеко у нама“, јер и један и други конвенционалну лирско-еротску тематику третирају на неконвенционалан начин, упошљавањем зачудне модернистичке поетске синтаксе и употребом одговарајућих модернистичких *имаџинаџива*,⁷ тј. сликовитих исказа.

Али поменуте сличности могу се пронаћи и другачијим самеравањем; довољно је такорећи насумично посегнути за песмама из ових књига па се суочити с њима. „Нерад / сива улица / над обешеном кичмом // Ветар / порок смејања / пред страшним // Месец је прогледао / на моје очи / и згазио мачку // Врхови топола / кидају се / и беже на облаке“, пева Павловић у, рекло би се, типској песми из циклуса „Призори“, остварујући карактеристичном интерференцијом прилошких деикси („над“; „пред“; „на“) и збуњујућих просторно-физичких, односно апстрактно-појмовних корелација („сива улица / над обешеном кичмом“; „порок смејања / пред страшним“; „Месец је прогледао... / и згазио мачку“; „Врхови топола... / беже на облаке“) непоновљив доживљај зачудности и ексклузивности који читалачки непогрешиво повезујемо с модернистичком сликом света. Идентична песничка техника употребљена је, чини се, и у Попиним стиховима, у којима „Шуште зелене рукавице / На гранама дрвореда // Вече нас под пазухом носи / путем који не оставља траг // Киша пада на колена

7 Појмом *имаџинаџива*, као могуће алтернативе устаљеном термину „песничка слика“, детаљно смо се бавили у студији *Теорија песничке слике*, Београд 2000, посебно у поглављима „Имагинатив и константив“ и „Поетска слика и песничка слика“, 180–212.

/ Пред прозорима одбеглим // Дворишта излазе из капија / И дуго гледају за нама“ („Далеко у нама“, 4). Дистинктиван моменат при томе овде можда представља тек Попина поетска деривација идиомских фраза и конструкција („пасти на колена“; „не оставити траг“), која ће у наредним збиркама и циклусима („Игре“, „Врати ми моје крпиче“ итд.) постати нека врста „заштитног знака“ овог песника.

Читане упоредо, *Кора* и *87 њесама* откривају, међутим, и знатно уочљивије разлике, које се можда понајбоље разазнају бацањем погледа на композицију и склоп двеју збирки. „Опседнута ведрина“, „Предел“, „Списак“, „Далеко у нама“ – то су наслови Попиних циклуса. Код Павловића је друга чије. Пада у очи да су песме из његове прве збирке разврстане пре свега по „техничим“ карактеристикама („Слободни стихови“, „У прози“, „Риме“), а тек потом, на нешто „нижем“ нивоу, и тематски („Шума проклетства“, „Љубави“, „Призори“). И као што Попини наслови упућују на симболично двојство „материје“ и „егзистенције“, Павловићеви, занатски самоупућујући и систематизовани наслови заправо, чини се, јасно назначавају склоност према транспарентније израженом саморазумевању. „Овај песник никад [се] не изражава дискурзивним начином, никад формулисаном мишљу“, ⁸ категоричан је Павловић у свом одличном есеју о Попи под називом „Од камена до света“, у којем уочава постојану антидискурзивну црту аутора славног песничког осмокњижја. Сâм Попа говорио је

⁸ Нав. према: Миодраг Павловић, *Рокови њоезије*, Београд 1958, 178.

пак о песниковој „мутавости“, образлажући став да је „спољни вид песничког обреда, једини којег си ти свестан“, па зато „ти не умеш да одговориш како си своју песму написао“, јер „твоја улога у стварању песме улога је посредника“,⁹ а то ће рећи *медијума*. Индиректно, али довољно распознатљиво, ово разумевање, рекло би се, евоцира традицијско схватање песничког надахнућа као оне способности или моћи којом не управља песников разум и која у крајњој линији не потиче од њега самога.

Становиште песника *Сшуба сећања* није такво. Мада и сâм тврди да „песник не може анализирати своју поезију“, Миодраг Павловић, наиме, ипак мисли да „он се може исповедати“.¹⁰ Ово схватање почива пак на уверењу да „данашњи задатак песника није само писање добре и модерне поезије. Кроз модерну поезију истражи се дефиниција модерне субјективности [подв. Т. Б.]“.¹¹ Износећи, четврт века доцније, уверење да „модерност педесетих година није била пре свега теоријска“,¹² а то значи начелна и спекулативна, већ конкретно и креативно испољавана и „испробавана“, аутор међашњих *87 њесама* у исти мах казује и то да „модерности пребда да је повишена стваралачка свесћ [подв. Т. Б.]“, интензиван однос према времену, дубоко слободан однос према сопственој уметности“.¹³

9 Нав. према: Васко Попа, *Сабране њесме*, Вршац 1997, 564–565.

10 *Dnevnik pene*, 19.

11 *Poetika modernog*, 34.

12 Исто, 40.

13 Исто, 40.

Овде је важно запазити да је Павловићево поимање модерности и односа стваралачке свести према њој дистинговано у скоро тродеценијском распону. „Задатак песника“, по тумачењу писца *Поетишке модернои*, није тек „писање добре поезије“, као некада, већ се кроз то писање истовремено „тражи... дефиниција модерне субјективности“, ни мање ни више, дакле, него оно што несумњиво има начелне и теоријске реперкусије, па стога, логично, и „модерност треба да буде повишена стваралачка свест“, тј. изоштрана способност (само)разумевања и креативног (само)артикулисања. Успостављање *стваралачке свести* као инструмента ове зреле модернистичке теорезе непосредно је скопчано с инстанцом *песничке самосвести*, будући да сама стваралачка свест, поновимо, треба да има „дубоко слободан однос према сопственој уметности“. За Миодрага Павловића, при томе, „одговор на питање: како изгледа модерна стваралачка свест није један. На различитим местима он ће морати да изгледа различито“.¹⁴

Управо у различитости и унутрашњој диверсификацији, која води обухватности и разноликости, испољава се, рекло би се, тражени „слободан однос према сопственој уметности“ у песништву Миодрага Павловића, након прве књиге. Зрење песничке самосвести, другим речима, овде подразумева изражајно, тематско, али у извесном смислу и медијумско и дисциплинарно ширење, односно усложњавање, наспрам инсистирања на стилској и уопште представљачкој монолитности као обратној могућности, примерно представљеној у пое-

14 Исто, 34.

зији Васка Попе. Тако је, примера ради, приметно да је песникова пријемчивост за разноврсност модуса (слободни и везани стих, песма у прози), из *87 њесама*, у *Сћубу сећања* допуњена испробавањем (псеудо)драмских потенцијала певања с „персоналним“ и „хорским“ партијама („Опело“, „Одлазак проклетих“), али и залажењем у дифузно подручје сугестије узајамног дејства вербалног и невербалног изражавања, у поетској фантазији под називом „Песма и пантомима“. Служећи се и даље метафункционалним насловљавањем, које сасвим транспарентно скреће пажњу на занатски аспект самог певања („Први циклус“, „Други циклус“), аутор *Сћуба сећања* у овом, завршном делу своје друге по реду збирке, читаоцу већ заправо сугерише искорак из концепта *догађања у језику*, на којем је почивала поетика његове дебитантске књиге, у поље културно симболичног догађања у којем вербално и невербално, тј. телесно-гестуално, назначавaju нове обресе или провизорне границе песничке самосвести у наслућивању тзв. високог модернизма као оног вида плуралног поимања уметничке праксе који тражи излаз из обруча почетно модернистичке опсесије у неку руку повлашћеном метафизиком језика и говора.

Софистикована евокација ритуално-обредних симбола и комплекса најочевиднији је израз те нове самоозначитељске праксе стваралачке свести. „Макар и у најмањој мери поезија мора да носи неки древан траг своје уметности, неки очаравајући знак свог порекла и трајања“, пише Павловић у *Поетици модерној*, додајући да она „треба да понуди и нову игру, игру речима, игру гледањем и

говором“, те стога „можемо препоручивати поезију која ће да увежбава и примењује сва нова сазнања о струкурама разних језика и о генеративним основама језика уопште [подв. Т. Б.]“.¹⁵ За разлику од Васка Попе, који се и сам, почев од *Усравне земље* (1972), окренуо националном културноисторијском наслеђу, креативно га „асимилијући“ у свој распознатљив и у основи монолитан песнички поступак језички генерисаног „догађања“, Миодраг Павловић тражио је, другим речима, начине да превлада изворно модернистичко „одсуство комплетне и кохерентне слике света, ослањање на фрагменте искуства“,¹⁶ и то прихватањем тековина свих оних могућности разумевања индивидуалног и колективног постојања у узајамном садејству, што се јавља као „последница једне нове свести о човеку, за коју дугујемо модерном развоју антропологије (...) стварање нових прилаза, интегрално људских, дубоко самосазнајних“.¹⁷

На неки начин, ово опредељење наговештено је још у *Роковима поезије*, Павловићевој првој есејистичкој књизи, која истиче императив „наћи пут ка... новој зрелости која ће чувајући освојено, не враћајући се уназад, на примитивније стадијуме свести и поетских средстава, даћи једну визију интегралној свести [подв. Т. Б.]“,¹⁸ зато што, у основи ипак дубоко модернистичко, ово „дистанцирање песника према предмету не значи поновно враћање

15 Исто, 35.

16 Исто, 37.

17 *Dnevnik pene*, 36.

18 Миодраг Павловић, *Рокови поезије*, Београд 1958, 20–21.

у нарацију и дескрипцију, него већу могућност за учествовање дискурзивног елемента у песничком стварању“, из чега онда „настаје нешто што бисмо назвали лириком другог степена, где лирско стање... налази свој смисао тек када постаје предмет једне расправе, поређења и развијања“.¹⁹

Можда је синтагма *лирика другої сїеїена* заиста и подесна да означи овај нарочит и самозахтеван, *инїеїралисїиички* сраз првобитног и актуелног, који „макар и у најмањој мери... носи неки древан траг“, а опет, доноси и „учествовање дискурзивног елемента“, тако да поезија може да „понуди и нову игру“, и то „чувајући освојено“, а при том „не враћајући се уназад, на примитивније стадијуме свести“. Почев од збирки *Млеко искони* (1963), односно *Велика Скиїиїа* (1969) и *Нова Скиїиїа* (1970), песништво Миодрага Павловића све се изразитије отвара за овај карактеристични спој савремене изражајне свести и традицијски посредованих садржаја, били они исечци из ритуално-обредних и архетипско-митолошких или пак легендарно-историјских, националних или интернационалних образаца и предања. „Обнова интересовања за митско у једном делу модерне поезије... није израз носталгије за прошлошћу“,²⁰ осећа потребу да објасни Павловић у огледу „Мит и поезија“, одлучно тврдећи да је то заправо „последица једне нове свести о човеку“, зато што „значај митског је морао порастати када је настала засићеност

19 Исто, 22.

20 *Dnevnik pene*, 35.

лирским субјективитетом... који самог себе ставља у улогу сопственог врховног арбитра“.²¹

У Павловићевим песничким књигама из шездесетих, седамдесетих и осамдесетих година прошлог века проналазимо баш ову, такорећи реактивну обнову интересовања за широко схваћено подручје митопејскога као трансперсонално битнога, које произлази из претходне, више историјски него лично осведочене „засићености“ солипсистички самоарбитрирајућим лирским субјективитетом. Прелазак с модернистичке лиричности „првог“, лингвистички аутореференцијалног и имагинативно фрагментарног степена на дискурзивно „читљиву“, те стога интегралистички и универзалистички сугестивну лиричност „другог“ степена, праћен је у овом песништву мноштвеном дистрибуцијом, готово пролиферацијом лирских гласова и фиктивних лирских персоналитета. То је, без сумње, очевидан израз нове каквоће песничке самосвести, из које извире ова самооглашавајућа *лиричност другої сїеїена*. Хелен, Пиндар, Одисеј, Аргонаути, обични ратници и стражари атински, Словени под Парнасом, Душан Силни, Кнез Лазар, Св. Јован Канео, Дис, Аница Савић-Ребац, али исто тако и збор паса у Кнососу, Свети Дух над Цариградом, анонимни глас погребенога под каменом, певач који устаје из мртвих – то су тек неке од бројних лирских „маски“ којима се већ деценијама оглашава ова дисперзивна песмотворна самосвест с евокативно-интегралистичким поривом у својој основи.

21 Исто, 36.

Ако се присетимо можда кључног песниковог становишта, по којем „кроз модерну поезију тражи се дефиниција модерне субјективности“, онда скоро неизбежно стижемо до запажања да то трагање у овој, сада већ зрелој и позној модернистичкој поезији, наместо фрагмента и антислике заправо нуди мозаичност и дискурзивно филтрирану митску сликовитост, односно архетипску парадигматичност као поетске сегменте једне непрестано призиване и у исти мах самом собом проблематизоване целовитости, не више одређене тек индивидуалистичком, него исто тако и поново препознатом наиндивидуалистичком, антрополошком перспективом. „Проговарајући“ у песмама Миодрага Павловића, различите митско-легендарне и културно значајне, односно репрезентативне фигуре, наиме, рефлекују самопропитујуће моменте и симболичне етапе ове амбиције да се назру обриси онога што на хоризонту модернога доба може – или мора – да буде „субјект“, онај који мисли и дела, на било који начин који има значајне и памтљиве последице. У овом случају и овом песништву он се, по свему судећи, самообликује као онај који „дела“ мислећи – и певајући, наравно – и то управо у значењу једне антрополошки симболичне песничке теорезе, једног поетског (само)сазнавања што пред собом има императив вербално дочараног простора у којем се, након свега, сусрећу и сучељавају појмови Човека и противсловне, па ипак самосвесне индивидуалности.

У новијим остварењима песника *Следстјава* и *Ходогарја* овакво опредељење понекад добија и

облик својеврсне, спонтано успостављене поетско-антрополошке „систематике“ у којој песничка самосвест накнадно препознаје унутрашње законмерности свога кретања. „Занимљиво је гледати како песме, ако им се... предочи идеја или понуди неки систем опипљивости, почну да се привалаче, групишу или одбијају. (...) Образују своје редоследе“, пише Павловић у краткој белешци на предњој клапни првог својеручно сачињеног избора из сопственог песништва, после пуних пет деценија стварања.²² „Иако избор није обављен са обавезом према некој теми“, аутор *Сћуба сећања* ипак уочава да се та тема помаља такорећи сама од себе, јер „оно што се најављује почетном агонијом љубавника, расплиће се у потресу оргије која открива плођење почетка помоћу визије краја“. Варирана и у називима завршних циклуса овог „програмског“ ауторског избора („Orgia sacra“, „Оргија у Помпеји“, „Orgia profana“, „Крај оргије“), оргијастичка тематика овде добија безмало амблемско значење стапања индивидуалнога и наиндивидуалнога начела у обредно-симболичној „сакрализацији ероса“, односно „еротске свеукупности, а не само раздражености после које би лако могло доћи до еротске испуњености и завршног задовољења“.²³

Чини се да је за Миодрага Павловића место песничке самосвести у значајној мери одређено увиђањем да управо „еротични принцип је у стваралаштву садржан, као што је стваралаштво у самом језгру еротизма“,²⁴ зато што „стваралаштво

22 *Изабране и нове песме (1946–1996)*, Београд 1996.

23 *Обреди њоеиичкој живоша*, Београд 1998, 17.

24 Исто, 19.

несумњиво подразумева маничну опседнутост, али удвостручење разумности, нека нова надразумност, такође доносе стваралачке плодове“, с тим што „стваралаштво подразумева да истина о човеку није до краја дата“, а то, најзад, значи „трагати за зрачењима надсвести, уз ризик да се открије да (...) нема повлашћеног појединца, нема надчовека, нема изабраног народа. Али стварања има... и са њим је сва неизвесност на свету.“²⁵ Симптоматична повезаност стваралаштва с „новом надразумношћу“, односно са „зрачењима надсвести“, при томе произлази из увиђања да „стваралаштво које је основна димензија поетичног живљења... учвршћује и развија... субјект свога делатног носиоца, чак га и дефинише“, јер „дефинисаност се личности самим стварањем мења. (...) Тако је са личностима, али и са читавим културама...“²⁶ Осим што још једном сведочи о Павловићевој добро знаној способности дискурзивног уобличења поетског (са)знања, ово казивање на свој начин оцртава и кружну динамику, циклични, а уз то, рекло би се, у себи напети, тензични „напредак“ песничке самосвести на релацији опште – појединачно – опште.

„...Стваралачким кругом читав је космос овит / види се то и оком голим и телом равнодневним / које дели своју превласт само са собом / дакле са духом који има многе синониме / и кроз њих траје...“ – тако пева Миодраг Павловић на самом завршетку песме „Крај оргије“, последње у поменту ауторизованом песниковом избору, на други начин казујући оно што је на истом месту покушао

25 Исто, 19–20 passim.

26 Исто, 20–21 passim.

да изрази и есејистички, тврдећи да „оргија ослобађа човека свакодневног страха од смрти и даје му визије које проистичу из животне снаге која се бори за своју трајност“. Означава ли – поставља се најпосле неизбежно питање – ово позно приклањање оргијастичком витализму, ипак и упркос свему, коначно уступање еминентно и ексклузивно модернистичке стваралачке самосвести пред утешитељским окриљем инстинктивно-митскога, или оно представља тек превладавање сопствених апартности и ограничења?

За песника *Дивној чуда* и *Безазленстава* ова недоумица, чини се, заправо и не постоји, будући да је, по његовом разумевању, искушење у ствари знатно комплексније природе. „Не знам да ли је дехуманизација добар назив за оно што се збива у модерној уметности, у њеној свести“, бележи Павловић у инструктивном огледу о односу мита и поезије, додајући како мисли да је посреди „пре свега анонимизација људског деловања, људска егзистенција је све мање индивидуализирана, она се јавља у блоковима“, али и да „та блоковита анонимност људске егзистенције има још своју малу шансу: ако се заједничким симболима, митом, валоризује... као општи песнички језик коме доприносе индивидуални песнички језици“, зато што „анонимност може бити врховна вредност, као што може да се стропошта до одбацивања свих вредности“.²⁷

И данас, готово четрдесет година након што су сročене, ове речи могу да буду читане и схваћене као својеврсни мemento. Јер, пустиловина модер-

27 *Dnevnik пене*, 46.

не песничке самосвести нигде, могло би се казати, није у тој мери стављена на пробу времена као у овом суочавању с апоретичношћу онога што је и сама дуго уобличавала у виду неизвесног и недовршеног појма модерне субјективности, одлучујуће повезаног с дијалектиком партикуларности и тоталности. И ма како прихватили особен песнички израз Миодрага Павловића, ма како разумевали појединачне беоцуге његовог импозантног поетског и есејистичког опуса, тешко је мимоићи се с увиђањем да он управо својом сложеном укупношћу оцртава обресе оног неизбежног вредновања обећавајуће или пак претеће анонимности нашега доба између крајности врховне вредности и одбацивања свих вредности.

„Човечији облик излази из моде / или се већ враћа на претходна стања“ – ови двосмислени стихови из Павловићевог „Есеја о човеку“,²⁸ тог поуповски насловљеног одговора на апокалиптичне слутње с краја миленијума, представљају вероватно врховно парадоксални и исто тако павловићевски доследан израз модерне песничке самосвести у сусрету с апоријама модерног доба и модерног света, израз у којем се склапају и додирују поетичке, тематске, идејне опсесије раног и зрелог Павловића, једног од кључних песника нашег послератног (нео)модернизма и нашег позног модернизма. Безмало сваки пут кад читамо његову поезију и његове огледе о песништву, можемо да се суочимо с истим искуством, које нас подсећа да то чинимо у противречном и узбудљивом добу у којем је

28 Нав. према: Миодраг Павловић, *Есеј о човеку*, Вршац 1992, 11.

старински схваћен „човечији облик“ у исти мах и превладан и изнова евоциран, и превазиђен и на неки начин поново враћен у живот. Можда стога неће бити погрешно ако се каже да се за овог ретко истрајног песника смисао постојања песничке самосвести изнад свега исказује и потврђује баш у том непрестаном подсећању.

Tihomir Brajović

MIODRAG PAVLOVIĆ AND
MODERN POETIC SELF-CONSCIOUSNESS

Summary

Proceeding from the observation about the poet's prolific discursive practice and specific understanding of poetry, the author of this paper reviews Miodrag Pavlović's attitude towards the modern understanding of poetic self-consciousness in two phases. In his early collections of poetry, it is manifested immanently and in an automimetic manner, through the method of the so-called happening in language, and also through the effect of what the poet himself refers to as the "anti-image". Pavlović's poetically mature works, however, contain an increasing proportion of those discursive elements that become an expression of "second-degree lyricism" and integralist ambitions of singing. Viewing poetry as an activity wherein one searches for a definition of modern subjectivity, the mature Pavlović evokes ritualistic, mythic-archetypal and manic-orgiastic models as an expression of contemporary anonymisation and the inevitable predominance of the originally modernist individualism of human activity and thinking.

II

Милан Радуловић

КУЛТУРОЛОШКО-ФИЛОСОФСКЕ ИДЕЈЕ МИОДРАГА ПАВЛОВИЋА

Кључне речи: архаична цивилизација, природа, култура, мит, историја, религија, поезија.

Културолошка самосвест и поетско-философска медитација енергија је која прожима и покреће све видове и облике стваралаштва Миодрага Павловића: поезију, прозу, есејистику, књижевно-критичка тумачења, антрополошка и књижевно-историјска истраживања.

Да ли је философија – схваћена као визија, доживљај и медитација а не као доктринарна интелектуална дисциплина – основа свих токова и видова Павловићевог стваралаштва, или је само потка, део широког језикотворног мозаика? Да ли је самосвојна философско-медитативна и поетско-културна (само)свест природан духовни контекст у којем се самоостварује, артикулише и самоосвешћује Павловићева поетска мисао и пракса, па би онда тај контекст био незаобилазан у тумачењу његове поезије?

Уместо више могућних одговора на ова питања – којима је заједничко једино то што сваки мора бити непотпун и, стога, оправдано доведен у питање, – покушајмо овде да разуђену философску и културолошку мисао Миодрага Павловића представимо као један систем. То можда јесте могућно

зато што је његова философска свест конзистентна и кохерентна, и поред тога што није исказана језиком и методологијом класичне философије него је, као што рекосмо, превасходно израз и резултат поетске медитације, егзистенцијалне самосвести, естетског доживљаја и духовне визије.

При оваквом покушају не треба сметнути с ума да је философска и културолошка мисао Миодрага Павловића мотивисана и инспирисана његовом поетском праксом: он је, наиме, стваралац који мисли сопствену поезију, пита се о њеној вредности, о њеној културној функцији у историји и о њеном смислу и значају у непосредном, природном, у душевном и духовном животу човека који ту поезију собом и из себе твори. Духовна медитација и критичка ауторефлексија сопственог песништва мотивисала је и инспирисала Павловића да трага за оном антрополошком ситуацијом која се налази у самом корену и у језгру човековог свеколиког стваралаштва.

Овакав духовни напор није само индивидуална интелектуална авантура једног модерног песника, он представља и креативан продужетак једног процеса који бисмо могли идентификовати као изградња могућне културне вертикале модерног доба. Ту вертикалу наслутили су и почели да подижу класици српског модернизма: Исидора Секулић, Иво Андрић, Милош Црњански, Растко Петровић, Станислав Винавер и Момчило Настасијевић. Духу модерног доба – чију је културу обележио хиперрационализам а социјалну сферу нагон за револуционарним превратима који раскидају континуитете

у духовном животу нације и човечанства – они су противставили интуицију као орган а не само извор спознаје, и свест о универзалној човечности, о хуманитету као космичком процесу и космичкој појави, а не једино историјском и културном феномену. До оваквих увида дошли су интуитивним саживљавањем с основном човековом ситуацијом и положајем у космосу, а та ситуација, слутили су, испољава се у различним формама културе а да се њена суштина не мења, јер је вечна. Подижући културну вертикалу у смеру супротном историјском развоју – наиме, из модерног доба и историје у преисторију, из модерне културе у архаичне цивилизације – модернисти су дух своје епохе ослободили тесних историјских оквира и отворили га према вечности, учинили стварање видовитим и слуховитим за сталне ритмове космичког стварања као примарно извориште човековог духовног стваралаштва. Миодраг Павловић не само да је наставио него је на виши ниво подигао духовну оријентацију класичних српских модерниста, учврстио и узвисио њихову културну вертикалу. У хаотичном и атомизованом свету, у којем је и сам хуманитет раздробљен и угрожен, он је слутио да „на крају спасава само целина“ и да „васељена није страшна кад је цела“. Другим речима, овај песник-мислилац слутио је и тражио свеобухватну и целовиту, универзалну а не једино нову и у свом времену актуалну визију живота.

У настојању да реконструише и оживи прапочетну, изворну и универзалну стваралачку ситуацију и творачку потенцију људског бића, Павловић

није могао остати само у просторима ауторефлексије песништва – у видокруг мишљења укључио је све форме духовне културе, а превасходно оне које је идентификовао као праизвор поезије, дакле: обред, мит и високе религије, посебно православље. Ослонивши се на нова открића и продубљене интерпретације у модерној археологији, антропологији, теологији, историји уметности и психологији, он је своја трагања за језгром и кореном поезије уобличио у једну *ојшїу есїеїшику сїварања* чији је битан сегмент *есїеїшика архаичних цивилизација*, фрагментарно изложена у многим и разноврсним списима, посебно у есејима из књиге *Свечаносїи на їлаїшоу*, а најпуније систематизована у делу *Поеїшика жрївеної обреда*.

После ових уводних и уопштених напомена вратимо се сада конкретној теми, истакнутој у наслову рада, односно покушају да Павловићеву поетску и културну (само)свест представимо као филозофски систем.

Теургична естетика стварања

Иако не поставља прво филозофско питање: како је свет постао, ко га је и зашто створио, Павловић то питање слуги и има на уму када разматра антрополошку проблематику. Његово основно питање јесте: *како* свет постоји, како се открива човеку, какав је *човеков їоложај у космосу*.

У почетку беше однос између човека и божанства, и однос беше у човека и у Бога, и у односу постадоше човек и Бог – овако би можда могао да

гласи основни постулат Павловићеве космогоније, ако себи дозволимо слободу да парафразирамо први стих Јовановог Јеванђеља. Из оваквога постулата произлази закључак да је Миодраг Павловић засновао једну синтетичну философско-поетску космогонију, у којој је хармонизирана теоцентрична и антропоцентрична, космотворна и културотворна визија постања.

На своје основно философско питање: како се свет открива човеку, какав је човеков положај у космосу, како он успоставља однос са створеним светом и космичким силама у њему – Павловић одговара тако што покушава да се интуицијом и емпатијом сроди с првим човеком који се обрео на Земљи, а доказе и ослонце за своје увиде и визије тражи, и налази, као што рекосмо, у археологији, антропологији, историји уметности и у естетици архаичних цивилизација. Створени свет и његовог Творца, „синтаксу космоса“, претпоставља Павловић, могућно је појмити тек кад осетимо како се створени свет открио првом човеку, односно какав је био почетак људског живота на Земљи.

Павловићево философско-поетско и научно спознање почетка људског рода (сажето и поједностављено изложено) садржи следеће идеје и увиде.

Однос према Творцу човек прво успоставља кроз доживљај елемената: земље и воде. Човек од постања има јасан однос према овим елементима, не само зато што је од њих зависан него и зато што је у њих уткан, што живи у симбиози и сазвучју са њима. Преко елемената човек је ступио у дијалог са космичким силама, „земља му се одазивала,

њена утроба је давала одговоре и чинило се да разуме људски језик“ (*Поетика жртвеног обреда*, 25). Прво човеково сазнање било је да он с елементима може бити у хармонији, дијалогу и сарадњи, али и да у односу са њима може бити у погрешном и неповољном положају. Да би дијалог са космичким силама, тј. са самим божанством које се оглашава кроз природне елементе, био животворан и животодаван, човек – наслутио је то – жртвом мора да посведочи своју љубав према елементима, да покаже да разуме језик природе и вољу Творца, и да се са њима саглашава. Жртва је посредник између човека и божанства; она је „одавање почести нечем већем од себе, да би се то веће указало, позвало у близину, умилостивило, одужило сличним и већим уздарјем“ (55). Први и можда највећи стваралачки чин човеков на Земљи био је „инстинкт за приношење жртве“, односно успостављање обреда у којем се приноси жртва као људска залога у дијалогу с елементима, са земљом и водом, а преко њих и са космичким силама које првотни човек осећа и доживљава као божанства.

Кроз обред и ритуал, односно кроз религиозну свест – која је првом човеку основни облик спознаје постојања – човек успоставља однос са створеним елементима, али он тиме једновремено учествује у стварању света. Другим речима, свет за човека није само створен него је у процесу постања; човек је позван да у томе процесу учествује. „Схвативши да је и сам ‘створен’ и да је све што воли и од чега је зависан такође створено, човек је почео да има љубав за стварање, жељу да се оно обнавља, страх

да оно може престати, изневерити, оманути. Стварање и створење постали су љубавна брига човека“ (14). А ова брига за створени свет и жудња да се у њему учествује стварањем, брига која се налази можда у језгру човековог бића, не извире само из биолошког инстинкта самоодржања у свету, односно из отпора које постојање пружа космичком принципу Ничег, него и из духовног нагона за стварањем. Биолошки инстинкт самоодржања и духовни нагон за стварањем, односно човекова жудња да учествује у постању и одржању створенога света, представљају можда суштинску разлику у онтолошком статусу човека и животиње. Жудња за стварањем као духовна и космичка енергија можда и претходи човеку; у сваком случају, човек живи том енергијом: „Човекова моћ да ствара подудар се са нагоном и потребом да то чини. Он види свеопштег творца на почетку свега створеног; тако је и његова сопствена потреба за стварањем на почетку његовог бића, или му претходи из предачке даљине и прве игре зачињања“ (85).

Павловић песнички видовито открива, призива, оживљава и показује како се човекова моћ и нагон за стварањем испољавају у архаичним цивилизацијама. На пример, кад описује положај и облик једног светилишта у склопу Лепенског Вира, он из описа изводи универзално стваралачко и естетичко начело старих цивилизација: „Човек је осетио потребу да се окрене месту где природа (мајка) ствара и порађа, и узвратио је својим стварањем: не само биолошком репродукцијом, него и једном градитељском схемом која је требало да покаже ње-

гово разумевање стваралачких догађаја у природи. Он се тој живој природи, природи елемената и живих бића, и сам обраћао, опонашао је да би у њој имао што више учешћа, да би јој био што ближи, али и да би и сам понудио креацију, која није само биолошког карактера“ (90).

Дакле, саму природу човек види, осећа, доживљава као стваралачки процес, а не само као нешто што је коначно дато и створено. Тај процес воде и усмеравају космичке силе, у којима или иза којих стоји божанство, односно више богова, како их види први човек. Тим силама или божанствима човек жели да се приближи, да их опонаша, да својом креацијом учествује у њиховим еманацијама.

У почетку, човеково учешће у стваралачким процесима у природи је непосредно, физичко, готово потпуно телесно, с мало речи, слика и мисли, а са много телесних покрета и радњи којима је нешто ваљало да се постигне и достигне. Шта је то чему тежи непосредно стварање првог човека? „Сва симболична пажња и способност ондашњих људи била је усредсређена на одржавање везе између живих бића и матрице елемената, пре свега земље и воде. Напор је био усмерен ка томе да се две стране, човек и елементи, доведу у што непосреднију везу и трајну узајамну зависност. Или да кажемо још тачније: човек је морао осећати зависност од добре сложености и динамике елемената: на симболичан начин он је хтео да на ту динамику и сам утиче“ (29).

Жртвени обред је она синкретична форма духовне културе кроз коју се човек старих цивили-

зација укључио у стваралачке процесе у природи, кроз коју је изградио саоднос с елементима, а тиме и ступио у дијалог са космичким силама и божанством које њима управља и које се кроз њих пројављује. „Жртвовање је прва и основна ритуална радња коју је човек створио и вршио. Та радња доводи у везу човеков свет, делове живе природе, биљне или животињске, елементе у природи (земљу, воду, ваздух и ватру) и успоставља свет симболичних односа и бића око ритуалне радње и обредног места. Она је прва и права акција посредовања између човека, природе и света божанских сила“ (54).

У жртвеном обреду и другим ритуалима човек космичке силе и природне елементе доводи у интензивну везу са собом, а тиме једновремено интензивира и стваралачки подстиче саме те силе и елементе да открију своју прапочетну суштину и крајњи смисао који им је Творац подарио. Човековом духовном и стваралачком интервенцијом у природи мењају се и сами елементи и космичке силе, (само)сазнају се, сагледавају, освешћују, успостављају и међусобни однос и дијалог са човеком. „Сусрет и судар елемената духовни је догађај јер доводи до прожимања елемената и њиховог преображења“, каже Павловић. „У преображењу“ – вели – „све открива своју ‘другу’ могућност, и своју симболичну потенцију као реалност“ (167).

Изразак из природе – улазак у културу

Из духовне потенције саме природе – да у саодносу и у сарадњи са човеком креира једну симбо-

личну реалност – рођена је култура; култура и јесте реализација те потенције – ово је сржна идеја Павловићеве културолошке свести и постулат његове философије културе, уобличена ауторефлексијом сопственог стваралаштва и проучавањем уметности модерног и архајског доба. Кад су елементи открили човеку своју другу могућност, кад су се из пике материје преобразили у могућну симболичну реалност – човек је ушао у културу. Да ли је тиме истовремено изишао из природе и космоса – то је основно културолошко и философско питање које поставља Павловић у проучавању историје уметности, као и у проучавању поезије и других облика стварања у модерном добу и у архаичним цивилизацијама. На ово суштинско питање није могућно дати једнозначан одговор.

Наиме, у преображајима материје (односно основних природних елемента са којима је човек у симбиози) у симболичну реалност, испољавају се две наизглед међусобно противстављене и неспојиве тежње људског духа. На једној страни, у тим преображајима који се догађају већ у самом култу, у жртвеном обреду који врши први човек, почиње да се нарушава целовитост човековог људског креативног одзива стваралачким енергијама и космичким силама. У основној људској духовној креацији, којом спознаје земаљски свет у коме живи и кроз коју се укључује у космос, успостављено је пуно јединство између делања, мишљења, осећања, замишљања. Али у тој целовитој, синкретичној духовној акцији садржана је већ и могућност да човек с космосом не комуницира непосредно, својом це-

лом телесно-духовном егзистенцијом, него само симболично, посредством духовних ентитета и феномена које сам ствара. Такви су феномени и мит, и високе религије, и уметност, и философија, и наука, па и техника. А сви ти духовни светови које човек ствара у дијалогу са космичким силама теже да се заснују као засебне делатности, као светови у којима владају иманентне законитости човековог духовног бића, а не једино и превасходно космички Ум и космичка енергија. Из процеса, из моћи, способности и нагона да се космичке силе представе на симболичан начин, а не да се у њима и са њима непосредно и стварно живи, како је човек чинио у обреду као прапочетној и изворној својој духовној делатности, рађа се прво мит, па уметност, затим мишљење, на крају и наука и техника. Тај процес Павловић сагледава као десакрализацију духовног стварања.

Али предосећамо у свим превођењима симболичног и стварног једно у друго и опасност понављања смисла. Људски облик постаје извор и упориште *истиої*; иако сакралан и освећен симбол људског облика постаје сам својом мером, покушава да сам себе тумачи собом, открива се једна таутологија која чини да се представа сакралног, и поред своје убедљиве антропоморфне симболизације, чини празном. Божанско се представља људским облицима и пропорцијама, у њима доживљава своје откровење, па се на крају, или брзо, једна и друга сфера, људска и митска, изједначују, прво обликом, затим и значењем. Једно и друго се означава истим, што више не показује да су значења људског и божанског постала исто-

ветна, него да божанско и људско не значе више ништа, јер немају никакву залогу свог значења, осим себе самих (164–165).

Ако се један те исти смисао понавља у различним облицима, ако облици које човек ствара постају самосмислени, затворени у себе, одсечени од космичких сила, а тиме и лишени свог изворног егзистенцијалног смисла и улоге у животу и остварењу смисла створеног света, – да ли је онда не само могућно него и нужно говорити о декаденцији људске духовности? И на ово питање Павловић даје трезвен и људски уверљив одговор.

На једној страни он јасно види да је процес симболизације нечега што је стварно и за људски живот битно уствари почетак људског изласка из целовитости космоса, како се доживљава у религији. Човек се тиме удаљава и од сакралне сфере сопственог бића, а изражавање и стално обнављање религиозних доживљаја представља изворну, основну, најјачу и најделотворнију људску делатност. Утолико је свака симболизација, односно свеколико човеково духовно стварање, нека врста разарања сакралних основа постојања самог света и хармоничне целовитости васељене. Али, на другој страни, такав развој или та декаденција нужна је и логична зато што представља реализацију оних потенција које су људском бићу подарене у часу стварања првог човека.

Човек дакле жуди да се из космоса издвоји, да се огради, затвори у свој хумани и културни простор, али он једновремено има и духовни нагон да

се, посредством света симбола и облика које је сам креирао, поново узглоби у космос и елементе, да се врати и укључи у стваралачке процесе у природи, у драму постојања и одржања космоса. Изласком из целовитости васељене човек улази у сфере ледене самоће и изгубљености; ово ново егзистенцијално, онтолошко стање он сада покушава да уобличи у културу као нов, сопствени свет у којем може да се слободно и смислено креће и оријентише. Изворна, првородна духовна енергија, која га је држала у јединству са космосом, сада се институционализује и ствара засебан друштвени космос, односно културу и друштво као нов космос.

Око жртвеника се утврђује свештенство као институција и формира се посебни тип места које свештенство опслужује: храм. Створени су домени религије и уметности, институционализован је простор културе. Биолошкој перманентности људске заједнице придружила се перманентност институција које, хотећи да појачају обновитељску моћ заједнице и природе на коју је заједница упућена, обнављају пре свега себе и као културну сферу и сферу митску и трансцендентну. Оне су модел трајности и обећања ослонца космичким силама и њиховом реду (58).

Уверљиву претпоставку модерне антропологије: да се на жртвени ритуал „надовезује и развија сама култура и њене чврсте митске и религиозне представе“, Павловић овде надграђује једним постулатом месијанске естетике коју су исповедали модернисти, у првом реду експресионисти. Тај постулат

гласи: уметност иде испред живота, живот зависи од уметности, а не обрнуто; уметност преображава и спасава реалан живот, те се ни космичка хармонија не може одржати у самој себи или у Богу већ једино у космосу који ствара и уређује сам човек, дакле у уметности и култури. Једино у контексту месијанске естетике постаје јасна констатација да су институције „модел трајности и обећања ослонца космичким силама и њиховом реду“. Но, Павловић није био уверен и доследан следбеник месијанске модернистичке естетике, посебно не неких њених екстремних и нереалних ставова. Између космотворних и културотворних енергија он није успостављао хијерархију него је трагао за њиховом симбиозом, односно јединством. Конкретно, трагао је за митским и религиозним основама и сакралним духом модерне поезије.

Сакрални дух поезије

У свим формама духовне културе које је изнедрио човек – у миту, философији, уметности, науци – дејствује првородна и свеопшта креативна енергија космоса. Тиме су све форме духовне културе међусобно сродне. Увидом у креативну димензију културе, односно људске симболичне стварности, Павловић као да човека теши, и ублажава људску грижу савести што се удаљио од непосредних извора и процеса стварања у природи и у космосу, а тиме и од себе самог и од Бога. „Сродно је оно што има креативну димензију, и чему је објашњење само повод за тоталну људску реакцију: стварање

целина које кореспондирају са целином природе, онако како се она указује, или открива. Тада видимо да креације ритуала, мита и књижевног дела радо остају једна поред друге: оне чине групу: острово блажених. У њихово блаженство иронија је укључена“ (196).

У основама поетско-филозофске мисли Миодрага Павловића налази се систематично, учено, упорно и страшно трагање за перманентним и континуираним творачким енергијама, како онима које се налазе у постању и постојању космоса тако и онима које творе културу и њене упосебљене духовне форме. Он осећа симбиозу космотворних и културнотворних енергија, али такође види и њихова међусобна удаљавања. Њихов саоднос, међутим, никад се не прекида. Иако су се „и пракса и смисао жртвеног ритуала (као прве и основне форме човековог дијалога са природом и божанством – М. Р.) удаљили од људи наше цивилизованости, као и од људи такозваних високих религија“, Павловић одсјаје и одјеке те праксе и смисла налази не само у миту него и у уметности и у високим религијама. Он полетно инсистира на континуитету религијских идеја и праксе, као и на сродности религиозних доживљаја човекових у свим историјским епохама и различним цивилизацијама, а не једино на хришћанству као свеспасавајућем, надисторијском и потпуно новом откривењу смисла живота. Тако он, на пример, у хришћанству у први план ставља оснивање нових заједница које не почивају на хијерархији и окупљању у храму него на чистоти односа међу људима и улози речи у интим-

ном прихватању вере, а та улога се, у Јовановом Јеванђељу и проповедима Апостола Павла, шири „све до сакрализације речи као космотворног начела“. Као и рани ритуали, и хришћанство се заснива на крвној жртви. „Јасно је да се приношење жртава заједно са идолопоклоницима не препоручује, ако не и забрањује. Али појам жртве остаје фундаменталан: жртвован је и сам Син Божији, Господ Исус Христ, и његова божанска жртва принесена је за све његове ученике и следбенике. Друге жртве не треба приносити, осим, што је обавеза, подсећати се на телесну и крвну жртву Христову“ („Апостол Павле, Платон“, *Поетика жртвеног обреда*, 183).

Да ли је и модерна поезија носилац свести о континуираном и вечном саодносу творачких енергија: космотворних, културотворних, историјских и природних – ово је фундаментално питање о којем расправља Миодраг Павловић у својим есејима, а конкретизује га испитујући однос модерне поезије према миту.

Као и све друге форме духовне културе, уосталом као и сама култура као симболична реалност, и уметност, у њеном окриљу и поезија, теже да се издвоје из симбиозе божанских, природних и људских енергија, из онтолошког свејединства, и да се заснују као самосталне духовне реалности. „Тај развој уметности као делатности засебне, издвојене из дотадање целовитости људског делања-мишљења-замишљања, догодио се на више тачака одједном, и његове последице ми и данас искушавамо“ (10). Једна од последица нарушавања онтолошког свејединства постојања садржана је у опасности да мо-

дерна поезија изгуби или заборави свој сакрални дух, а без обнове сакралности, или бар сећања на њу, свако стварање удаљава се од изворног смисла људског постојања у космосу. Томе смислу модеран песник покушава да се врати обновом митотворног духа у поезији, односно настојањем да поезија у модерном добу буде једна целовита визија и слика свеколиког света, синтеза целокупне историје и целокупног човековог искуства, као што је то у ранијим миленијумима био мит. Наравно, модерна поезија не подражава мит, она се надахњује митотворном духовном енергијом јер пуко подражавање мита у литератури разара духовност мита, али и аутохтони смисао књижевности. „Мит се демитизује као се сведе на ритуал од којег је пошао, превазилази се у књижевном делу које преноси нагласак на језичку и формалну страну основног митског узора, структуре. Литература се оспорава кад се сведе на своје митско исходиште...“ (195).

Па шта је и где је онда исходиште књижевности ако није у миту? Ово је најдубље естетичко и књижевнокритичко питање које је поставио Миодраг Павловић; у одговорима на то питање утемељени су његови књижевнокритички критеријуми и књижевноисторијска схватања. Стваралачка позиција песника према миту је амбивалентна. Поезија је једновремено и иронична према миту и зависна од првотних, изворних духовних енергија из којих он настаје, мада је и тада слободна од његове структуре самим тиме што себе саму заснива као нову лепоту у свету.

Самим тим што постоји, литература је иронична према ритуалу, она се са лажним сузама опрашта од мита. Разуме се, она ствара свој сопствени значај и помаже да се нека друга лепота успостави у свету. Али она не издржава у својој литературности, поетичности, не успева да одржи мноштво својих релација према миту и обреду, од којих је пошла. Њен чвор се на једној страни расплиће тиме што поново открива своје митско порекло, и ритуално језгро. Литература се упрошћава подсећањем на митску суштину књижевног дела. Њен језички супстрат тада се спушта на чињеницу од другоразредног значаја. На другој страни, могући исход је одрицање од везе са митом; књижевно дело себе нуди као тумача свакодневне реалности, постаје – реализам (194).

Иако их директно не помиње, Павловић очигледно полемиче са неким у српској критици 70-их година 20. века популарним схватањима смисла књижевности, с онима, наиме, која су на основу руског формализма извели структуралисти и семиотичари; такво је, нпр., схватање да је суштина књижевне уметности садржана у њеној „литературности“ односно структури. Поезија, међутим, „не издржава у својој литературности“, трезвено увиђа Павловић, подразумевајући при томе да књижевност мора да има неки жив додир са духовним световима који се налазе изван њеног језика и форме.

Другим речима, модерна поезија, претпоставља и тврдо верује Павловић, мора да оправда и изнова пронађе свој космички, првотни смисао, какав

су без сумње поседовали ритуал и мит у архаичној цивилизацији, онај смисао који је у модерној цивилизацији прешао у самозаборав. „Понекад је готово невероватно до које мере писци који полазе од митског сижеа, од митолошких ситуација и слика, заборављају или занемарују њихов основни смисао, или их показују само кришом, узгред. Писац заступа своју литерарну професију, и свој језички медијум и уметнички облик“ (193). У томе можда и јесте највише и најтеже искушење модерног песника: језик и форма саме литературе су недостатни, одсечени од онтолошког свејединства света, од вишег, Богом подареног смисла постојања, а књижевност, опет, и не може да постоји другачије него као језички медијум и уметнички облик. Књижевно дело у модерној цивилизацији мора да брани само себе, а не да преноси најдубље и неспорне истине, како је чинио мит у архаичним цивилизацијама.

Осећајући опасности исхода који га потиру, уметничко дело се брани, и то чини, у нашем времену, на више начина. Један начин јесте потенцирање језичке димензије уметничког дела, што својом једностраношћу може да има катастрофалне последице. Други начин самоодбране, свесне или не, јесте обнављање везе са митом. Иако га иронише и прекрива, ако не и потиру, литература у миту има свој повод и узор. Више преко мита и ритуала него преко језика литература се враћа у склоп елементарних и космичких односа и стоји наспрам магијских формула као једно хумано усавршавање (195).

Павловић, дакле, верује да уметност има вишег смисла једино ако човека модерне цивилизације враћа у склоп космичких односа, у онтолошко свејединство човека, Бога и света, како је некад успостављено и исказано у ритуалу и миту; а ово онтолошко јединство несумњиво дејствује и онда кад га човек није свестан или кад га свесно заборави. Из овога *вјерују* изведена су критичка мерила и књижевноисторијска методологија Миодрага Павловића.

У тумачењима црквене, народне и модерне поезије Павловић открива јединство односно вишу синтезу митско-религијских, културноисторијских, поетско-трансцендентних и индивидуално-егзистенцијалних димензија у сваком аутентичном песништву. Свест о континуираном развоју поетске духовности у српској култури и историји происходи управо из увиђања да су те димензије и пројекције међусобно хармонизоване и доведене у невидљиво, органско, духовно јединство, а не једино у ону језиковну структуру коју споља препознајемо и означавамо као поезију. (Стога је Павловић у *Анџолоџији српској њеснишћива* прозне одломке из црквених житија и беседа преносио у форму стиха, уверен да се у новој форми не разара стари духовни смисао него да се васпоставља нови, поетски.) Суштина једне књижевне епохе није у формама и облицима у којима се исказују засебни и индивидуализовани поетски доживљаји егзистенције, него управо у стремљењу да се у књижевности поново васпостави, призове или наговести онтолошко свејединство постојања. Тежња за откривањем или поетским

симболизовањем првородног онтолошког јединства између човека, природе, Бога и космоса осећа се у аутентичном песништву сваке епохе и сваке цивилизације. Стога је песник модерног доба – по нужним законитостима историје и цивилизације – превасходно песник и филозоф културе. Такав је и песник-мислилац Миодраг Павловић. У свој духовни свет, свеједно да ли се тај свет самооглашава и објективизује као певање или као мишљење, он укључује рефлексе сушних духовних искустава и одјеке егзистенцијалних доживљаја свих претходних епоха. Другим речима, и у поезији и у књижевној филозофији и естетици Павловић трага за универзалним антрополошким искуствима, уздижући човечну духовну основу у самосвојан антрополошки стожер који разнородне епохе доводи у вишу културну синтезу. Преко свести о историји као културној целини модеран песник уздиже се до доживљаја васељене као целине, и интуитивно долази до доживљаја и свести о онтолошком свејединству свега постојећег.

У ову општу, свевремену, у самој себи сталнообнављајућу духовно-историјску синтезу, у трансцендентну сферу егзистенције, односно у *могућности* трансценденције реалног постојања – а аутентична поезија јесте једна од реализација те могућности – неминовно се уткивају реалне индивидуално-егзистенцијалне ситуације и душевна стања конкретног песника који тежи да својим стваралаштвом те сфере досегне. Да ли је поезија прави и најбољи пут у те сфере и да ли је она највиши облик човекове духовности и стварања? На

ово основно и најтеже књижевнокритичко питање – основно зато што се тиче егзистенцијалног, космичког а не само антрополошког смисла поезије; и најтеже зато што одговор на њега тражи поштену и реалну самосвест поезије – Миодраг Павловић је најпуније и најискреније одговорио у есеју „Православна духовност и уметност“.

Јасније, поузданије и трајније но у поетском стварању човекова „оријентисаност ка високој духовности и највише израженој узвишености култа“ огледа се и остварује у религији, односно у хришћанству, конкретно у православљу. Разнородност и мноштвеност човекових духовних искустава и егзистенцијалних доживљаја – исказаних у различним формама духовне културе, од ритуала и мита до поезије и философије – ваља да буду обједињени и осветљени из једне јединствене, више духовне перспективе. Ту вишу перспективу, која осмишљава а не само обједињује и хармонизује разнородна духовна искуства човечанства на дугом историјском путу, Миодраг Павловић открио је у православљу. После Исидоре Секулић он је први наш велики књижевник у 20. веку који, мање-више отворено, светост ставља изнад поезије, а православље уздиже изнад уметности. Иако је усмерење ка високој духовности видљиво и живо у свим религијама, иако одсјаје и одјеке овога усмерења налазимо у аутентичној поезији свих културноисторијских епоха и цивилизација, уметник који ствара у православној сфери несумњиво има пред собом највиши узор духовности. Онолико колико је његов стваралачки узор виши, толико су и његов циљ

и задатак тежи, трезвено увиђа Павловић. Наиме, „не може се увек бити на серафимским висинама религиозно-уметничког надахнућа: уметник је као и сваки човек изложен недоумицама, падовима расположења, визијама нејасног порекла које га искушавају... Уметник ствара своје дело на турском подручју своје сопствене личности. Треба разумети готово сталан земљотрес који је основа са које уметник ствара...“ Молитва и аскеза помажу човеку „да се смири бура његове душе и тела“. Али, иако најузвишенија, православна духовност не постоји сама по себи и у себи, и не практикује се једино у молитви и аскези него се објективизује у облицима сакралне уметности, који сведоче о бескрајности и вечности Духа.

И како је дух безграничан, тако су и могућности духовне уметности – неограничене, ако не и безграничне. Зато и традиционалне форме сакралне уметности морају бити увек откриване од почетка, од своје основе са јасним усмерењем. А усмерење је достизање оне висине духовности која преображава и саму телесност уметничког дела и уметника који то дело твори („Православна духовност и уметност“, *Свечаности на илашоу*, 79).

Књижевно-философска мисао Миодрага Павловића, као и његова поезија, у сталноме су трагању и откривању оне првородне, безграничне духовне енергије која преображава „телесност уметничког дела“, односно његову језиковну структуру, саму „литерарност“, а која, што је можда још

битније, може да преображава „и уметника који то дело твори“. Павловић је модеран српски класик у историјском и вредносном смислу: класик зато што се огледа у древној религиозној духовности, конкретно што православну духовност усмерену ка преображењу природе и егзистенције узима за свој стваралачки, поетски узор на који се ваља угледати и којем ваља стремити; модеран зато што се угледа на дух, а не на облике класичне сакралне уметности, што православну духовност објективизује у нове, оригиналне поетске облике, а не у канонизоване уметничке моделе.

Milan Radulović

THE CULTUROLOGICAL-PHILOSOPHICAL IDEAS OF MIODRAG PAVLOVIĆ

Summary

On the basis of Miodrag Pavlović's essays, in particular the works *The Poetics of the Sacrificial Rite* and *Celebrations in the Plateau*, this paper identifies and sheds light on his basic and original culturological and philosophical ideas, and then goes on to elaborate on the following thesis: that philosophy – understood as a vision, aesthetic experience and spiritual meditation, not as a doctrinary intellectual discipline – forms the basis of all the flows and forms of Pavlović's creative output, and also that the specific individual philosophical-meditative and poetic-cultural (self-)awareness of this poet is the natural spiritual context in

which his poetic thought and practice are self-realised, articulated and self-enlightened. The author reconstructed Pavlović's theurgic view of creation, presented his understanding of culture as a special form of natural creation and evoked his feeling of the sacral spirit of art, whose reflexes are felt in modern poetry as well. Hence a poet of the modern era – according to the necessarily applied laws of history and civilisation – is primarily a poet and philosopher of culture. Miodrag Pavlović is such a poet-thinker. He includes within his spiritual world, irrespective of whether that world announces itself and objectivises itself as singing or as thought, reflexes of essential spiritual experiences and echoes of the existential experiences of all the preceding epochs. In other words, in his poetry and his literary philosophy and aesthetics alike, Pavlović searches for universal anthropological experiences, elevating man's spiritual basis to the status of an individual anthropological axis that establishes a higher cultural synthesis of different epochs. Through the awareness of history as a cultural whole, a modern poet rises to an experience of the universe as a whole and intuitively arrives at the experience and awareness of the ontological all-encompassing unity of everything that exists.

Александар Јерков

ПРИРОДА, КУЛТУРА И АПОКАЛИПСА У ПЕСНИШТВУ МИОДРАГА ПАВЛОВИЋА

Кључне речи: самопредстављање песника, природа и култура, Кантова и Хегелова естетика, модернизам, песничка целина, апокалипса.

Да ли песници, и када су врхунски тумачи књижевности, представљају сами себе на потпуно задовољавајућ начин? Рецимо, да ли откривају најважније одлике свога дела ако на то дело примене ону стару поделу која је у неким епохама имала важну улогу, а по којој се разликују песници природе и песници културе?

Упркос овоме, заснивање опуса и његово коначно уређење ипак је превасходно у власти аутора. Аутор може бити у заблуди, може чак сматрати како његово животно дело треба уништити јер није довршено онако како је замишљено, попут Вергилија, или може веровати да његове најбоље уметничке резултате треба тражити у неком доцније потпуно заборављеном остварењу, а не у ономе које ће постати средишњи ослонац читаве културе, попут Дантеа. Постоје писци који имају тешкоћа да из свог разуђеног и разнородног опуса издвоје оно што је уметнички највредније. Опуси и сабрана дела јесу нека врста ослонца, али ремек-дела и изабране странице главно су погонско средство књижевне историје. Ако нешто не постане жива лектира, ако се не наметне као оно што се увек по-

ново мора читати, величина једнога опуса остаје само у репутацији писца а не у самим уметничким остварењима. Није довољно бити цењен, треба бити и читан.

Има, дакле, писаца које мучи проблем избора из сопственог опуса. С тим у вези стоји тешкоћа читалаца да се оријентишу у мноштву остварења истога аутора. Зато се тражи антологијски избор који не би представљао само брeвијар, већ катeхизис. Аутори, или најбољи познаваоци њиховог дела, у неком тренутку морају да одлуче шта ваља поставити у први план а шта треба препустити ентузијастима, поклоницима и стручњацима. Ово не значи да све то није вредно, или да то не треба читати, већ само да се избор мора направити. Тај избор увек је тачка сусрета личних преференција и општег стања укуса. И једно и друго се, временом, може мењати.

Спремајући своја *одабрана дела* овај проблем имао је да разреши и Миодраг Павловић, писац прича, романа, драма, путописа, великог броја есеја и студија, антологичар и преводилац, но пре свега аутор педесетак збирки песама, нових или изабраних и нових стихова, и специфичних, по одређеном начелу успостављених избора поезије. У његовој поезији уочљива је велика разноликост песничких облика – распон се креће од песама чије стихове чини тек по једна реч, до песничких записа у којима наративност мења и род и врсту текста. Између различитих родова, жанрова и видова књижевности у којима се Павловић огледао постоји конкуренција, разлика поетичких стратегија, сим-

боличких светова – толике су, понекад, разлике у стиховима.

Непрегледност опуса и океан стихова, а и свега другог, обележила је шест деценија нарастања овог песничког дела засвагда уписаног у историју савременог српског песништва. Од Павловићеве прекретничке појаве, почетком педесетих година прошлог века, па све до наших дана, најважније промене у српском песништву могу се пратити и у његовоме опусу; некада су у томе опусу и заснивани (позни модернизам), одлучно подржавани (тзв. неосимболизам), или тихо оспоравани (тзв. неоавангардизми) књижевноисторијски токови и поетичке промене. С протоком времена све је боље видљива та унутрашња и књижевноисторијска динамика, али се у њој све теже уочавају детаљи велике слике, најважнији, преломни тренуци, и најбољи, антологијски стихови. Да нема, на пример, песничког програма опстанка заједнице „Научите пјесан“, који је незаобилазан део школске лектире, тешко би се одлучило које стихове и песме Миодрага Павловића посебно издвојити – оне о љубавницима који ће можда нестати, али љубав неће; или о псима у Кнососу којима месо бившег владара не прија; или о погледу на Хегау, и толико других места, у Србији и у свету; или о девојци која се отме па се пода, и девици која се спознаје умом; о Лепенцу или Светогорцу... Поезија Миодрага Павловића често делује као непрегледно и неупамтљиво мноштво стихова који јесу за вишеструко читање и промишљање, али у којима се тешко издваја оно што је најбоље и незаобилазно.

Поетички распон од прве збирке, *87 њесама* (1952), до друге, *Сџуб сећања* (1953), иако их дели само једна година, већ је огроман – пре је понор *двосџрукої њочейка* овога песника него чврста веза два једновремена остварења. Ништа мања није ни разлика између поетичког хоризонта те двострукости и *Млека искони* (1963). Те исте године објављен је и нови избор из ране поезије, с поновљеним насловом прве збирке – *87 њесама* (1963) – што само појачава утисак нове поетичке консолидације и представља, могуће, већ трећи почетак. Од тада све се више шири поетичка делта, мада Павловићево песништво још није ни близу било каквог ушћа. Тешко је одлучити треба ли једним прстеном обухватити поезију од *Окџава* (1957) до *Хогодарја* (1971), или од *Млека искони* до *Светџлих и џамних њразника* (1971) или ипак *Певања на Виру* (1977); да ли истаћи оквир од *Бекџава њо Србији* (1979) до *Светџоџорских дана и ноћи* (1987), а имало би се шта рећи и о *Уласку у Кремону* (1989) и *Небу у њећини* (1993), а нарочито о *Виџовници* („Девице мудре и луде“, 1979), или додати о *Есеју о човеку* (1992), уз још неке крајње занимљиве могућности реорганизације или сегментисања опуса. Посебан преокрет настаје са *Биџним џудима* (амбивалентно одређеним и као поезија и као проза, 1995) и *Новим именом клеџве* (1996), после којих се Павловић сасвим окреће писању посебне врсте прозе. Ма коју књигу Миодрага Павловића да изоставимо, или везу између књига оставимо за другу прилику, већ ће, стиче утисак, доћи до неке врсте огрешења о песников опус.

Питање основног уређења опуса посебно се наметнуло *Изабраним и новим њесмама* (1996), уз које иде песникова напомена: „Први пут сачињавам избор песама мноме написаних, сâм.“¹ Тај невероватан тон, исказ на граници језичке солидности, или архаичан испад, само је знак напетости због овог чина, и одлучности која наједном излази на површину опуса. Песник сад ствари узима у своје руке – али зар то није обмана: све је и до тада било у његовим рукама, при чему други избори, другачији погледи на његово дело и не могу да буду сметња. После пола века читања песнички опус захтева разрешење јер је постао непрезентабилан, нико не може узети у обзир, одједном, десетине збирки једног песника; читалац се у томе мноштву не може сам снаћи. Песник, или неки посебно убедљив проучавалац његовог дела, мора издвојити оно што је највећа вредност. Тај одабрани део не замењује целину опуса, али он је неопходан да би поезија остала живо присутна, да би се читала, и да би се пажња усредсредила на саму поетску суштину датог књижевног достигнућа.

Када се представљање песничког опуса узме у своје руке, одмах наступају и погодности и тешкоће. „Занимљиво је гледати“, каже песник као да посматра нешто споља, „како песме, ако им се каже реч, предочи идеја или понуди неки систем опипљивости, почну да се привлаче, групишу или одбијају и узајамно елиминишу.“ Оне, наставља Павловић белешку на клапни књиге, која је својевр-

1 Ауторова белешка на уводној клапни, у Миодраг Павловић, *Изабрane и нове њесме* (1946–1996), Београд 1996.

стан микропрограм за уређење песничког опуса, „образују своје редоследе, захтевају празне међупросторе, изискују размаке и тишину“. Ти, како их сада види, „лукови додира се пружају од првих песама написаних пре педесет година, и других нових, још необјављених“. Ипак, он избор не чини „са обавезом према некој теми, нити да представља хронологију развоја, више замишљеног него стварног“, но се „остварују додири у преплету избора“. Унутрашње начело те развојности за песника је да „оно што се најављује почетном агонијом љубавника, расплиће се у потресу оргије која открива плођење почетка помоћу визије краја“. Таква једна визија, која је очито у знаку песничке феноменологије заноса, поетичког општења са другим и са целином постојања, међутим, као да није ексклузивна. Песник у овако кратком тексту одмах хита да дода како би се, мисли он, исто „показало, чини се, и да смо следили један другачији тематски низ, а не овај, обраћен искушавању природе, и њене дубље, еротске основе“.²

Песницима је, наравно, све допуштено, па и оно што ниједном приређивачу не би било опроштено: да у цигле две-три реченице устврди како избор није обављен „са обавезом према некој теми“ и, одмах затим, како је избор могао да следи и „један другачији тематски низ“. Овај, додуше, „тематски низ“ а не „нека тема“, ипак је, дакле, имао неку врсту тематског усмеравања. Уколико не репрезентује ништа – ни тему, ни хронологију – а ипак прати „тематски низ“, који при томе није једини већ би

2 Исто.

могао бити и другачији, шта онда овај избор представља? Уколико се и другим путем морало доћи до истог резултата, односа природе и њене „дубље, еротске основе“, то би значило да се управо однос природе и њене дубље еротске основе мора схватити као песникова сугестија шта он сматра најзначајнијим у своме делу.

У расправи о односу деела и начинима њихове презентације могле би се, разуме се, писати засебне студије, и то је нека врста спасоносног излаза како пред муком разумевања стихова тако и у вези с проблемима књижевне историје, који нису без значаја за само читање. Постоји један веома јак закон уписивања у историју књижевности, који се често превиђа. Не само што није свеједно када се шта појавило, како је у томе часу примано и какав је утисак на читаоце или друге ствараоце оставило, већ књижевноисторијски печат готово судбински пада на само дело. Дела се ретко и тешко читају без њега, осим у часовима превредновања и преумеравања књижевноисторијских процеса. Много је песника који имају одличних песама, неке од њих по нечему могу бити равне песмама много већих песника, али то што остају по страни од преломних књижевноисторијских догађања оставља често неизбрисив траг на њиховом делу. Ако их неко одједном, снагом свога читања и интерпретативном вољом не врати у жижу књижевне пажње, њихови опуси остају на рубовима књижевног поља, како би то рекао Бурдије, и полагамо копне. Најбољи песнички тренуци таквих аутора све се ређе примећују и све се теже могу видети.

Начин на који се Миодраг Павловић појавио, био прихваћен и самога себе постављао у средиште историје књижевности, одражава се на целину његовог опуса. Он, још од своје младости, као да није читан без ове увеличавајуће књижевноисторијске призме. Очекивало би се да се зато боље видело све оно што његово дело садржи, мада би случај лако могао бити би и обрнут – да та призма увеличава књижевноисторијске релације и догађаје књижевног живота, а у исти мах смањује уочљивост појединих стихова и песама, па се они премало виде и слабије памте. Од свега овога његов опус је имао углавном велике користи, али није немогуће да је било и штете – да има онога што се у Павловићевом делу, због јаког књижевноисторијског утиска, није видело, или није довољно примећивало. То недовољно уочено он сам би, међутим, могао сматрати најважнијим – или је песник напросто претеривао зато да би пажњу скренуо на запостављени аспект свога дела. Рецимо, мало ко би за Миодрага Павловића рекао да је песник заноса и оргије, или дубље еротске основе природе. А на то је он у својим *Изабраним и новим њесмама*, начињеним о великом јубилеју, већ на корицама хтео да читаоцу посебно скрене пажњу.

Песниково виђење себе у овом микрозапису и уобичајени лик овог аутора прилично се разликују. Тврдња да је збирка *87 њесамa* заснивање љубавне поезије тешко би превагнула у односу на утврђивање модернистичких одлика, рецимо „пародијских и као сечиво оштрих“.³ Да је његова

3 Александар Петров, *Крила и ваздух*, Београд 1983, 244.

поезија откриће „дубље, еротске основе“ природе било би доста тешко потврдити у читањима која су Павловића, по неписаном правилу, одређивала као песника културе.⁴ Има, и то је тачно, еротских основа културе, и не треба нам баш сав Фројд и сва *нелатодности у култури* па да о томе нешто докучимо. Има у овоме потоњем виђењу Павловића као песника културе фасцинације његовим изванредним познавањем светског песништва, и обавештеношћу о разним појавама у књижевности, и не само у књижевности. То оставља утисак, мада има и оних које иритира – ипак је ово нека врста проширене паланке, у којој је опасно одскакати ма у чему, нарочито у образовању. Колико год се трудио да не буде претенциозан, или се само држао тако, јер је стваралац с јасном и недвосмисленом свешћу о потрази за апсолутном величином, постало је само по себи разумљиво како овај аутор пре свега пише поезију прерађеног знања. Његова различита културноисторијска трагања и стихови слили су се у један лик – песника културе. У томе лику, одиста, нема ничег рђавог, осим што песник изгледа не мисли да ствари тако стоје и у његовом делу.

Песник је, уосталом, слободан да мисли шта га је воља; ту је дело – ако је у праву, добро, али и ако није, шта то мења. Заправо ништа, осим што можда покреће расправу – а то је увек корисно. Треба дакле расправљати да ли је ово поезија дубље ос-

4 Упоредити: Славко Гордић, „Песник повести и културе“, у: *Изабране њесме Миодраја Павловића*, Београд 1979, 151–161. На овај текст као на репрезентативан за такво становиште ослања се најновије тумачење Павловића – вид. Ђорђе Деспић, *Порекло њесме*, Зрењанин 2008.

нове природе или поезија културе, а то онда може значити и дубље основе културе. Није ово, међутим, расправа ко је у праву, песник или уврежено мишљење о њему, већ како утврдити коначан поетички лик и какав је положај Павловићевог песништва у типологији песничких опредељења савремених српских писаца: Павловић је или, пре свега, песник природе и заноса, или је песник знања и рефлексije, што, ипак, није исто, па зато ваља и видети шта је од тога тачно; или је, пак, ни то не треба унапред искључити, делимично тачно и једно и друго, у ком случају ваља открити како је то могуће, какве су одлике напоредног трајања две поетичке могућности, њихових укрштања, колизија или стапања; или нешто не ваља у одређењу природе и културе, па то вреди подробно испитати, можда и одбацити – из теоријских или практичних разлога.

За оваква испитивања, на скуповима, по правилу, никада нема довољно времена и довољно допуштених страница. Зато, подразумевајући како се кроз историју идеја одређују поделе на природу и културу, на материјалну цивилизацију, духовно наслеђе и систем обичајности, и како то одређује репертоар обликовних средстава и симболички буџет културне заједнице који обједињује све оно што је било са стањем стваралачке напетости у неком одређеном тренутку – дакле, узимајући у обзир оно што је у свему овом најважније да се успоставе неопходне широке поетичке и културноисторијске координате, ваља одмах доћи до језгра саме ствари. То језгро, међутим, није код Русоа и Хердера, између доброг дивљака и његове акултурације, од-

носно обликовања народа према природним коренима, већ је, ипак, нарочито ако је о уметности реч, у самоме срцу немачког трансценденталног идеализма. Нема разлога да се сматра како је то оно што би самоме Миодрагу Павловићу било највећма блиско, али се не може ни искључити. С обзиром на његове јаке германистичке везе, време проведено у немачком говорном окружењу и одјек његове лирике, постоје чак и доста добри филолошки разлози да се германистичком, а не само романском или англистичком углу Павловићевог певања посвети више пажње. Уз то, нису само „Хлеб и вино“, „Патмос“ и друго, очигледни знаци интертекстуалног повезивања, заокупљености традицијом и митским извориштима, има ту другачијих метафизичких, епистемолошких и програмских, чак и идеолошких назнака који у овом правцу усмеравају.

Мисао о томе како однос између природе и културе не може бити разрешен на сасвим задовољавајућ начин могла би се с беспримерном одлучношћу поставити у самоме језгру немачког трансценденталног идеализма, и то не зато што је он ту по први пут утврђен, јер заправо није – он је на неки начин присутан у читавој историји естетике, већ зато што је ту у разлици двојице највећих филозофа ове епохе утврђен на егземпларан и парадигматичан начин. Њихов спор заправо и није мањи од разлике платонистичког идеализма и аристотеловског реализма, што је врхунац античке филозофије. На неразрешивим противречностима које у себи носе нешто заједничко, почивају промене у филозофији, па су овакви тренуци изазов за сваку историју мишљења. Да све буде још необич-

није постарала се судбина која је улогу онога који ту супротност не може ваљано да разреши дала филозофу чији филозофски патент јесте дијалектика супротности и њено разрешење у синтези. Те синтезе у овој ствари заправо није могло да буде.

Реч је о односу Канта и Хегела према природно лепом и према уметнички лепом. Природно лепо, то је јасно, јесте лепота нестворена духовним или материјалним радом човека, или приписивањем неке посебне сврхе природи и природним појавама. Дакле, лепота предела као таквог, а не плода људске култивације; лепота шуме и стене као такве, а не станишта мистичких сила, пантеистичког хора богова или деистичке свеprisутности, и слично. „Цвеће представља слободне природне лепоте“, каже Кант у често цитираном одсечку *Криџике моћи суђења*.⁵ Већ лепота људског бића претпоставља појам о сврси. Кант наводи лепоту неког човека, жене или детета, али додаје онда и лепоту коња или зграде, макар то био двораци, црква, баштенска кућица. Лепота жене је, каже он, придодата а не чиста. За ту чисту лепоту примери су „многе птице (папагај, колибри, рајска птица), мноштво морских шкољака“, које су све „лепота за себе“.⁶ Мора нас привући Кантова слобода навођења примера и њихов избор – он говори о култивисаном укусу. Он не каже да су лепа пупавац, ћук и сврака,⁷ већ сасвим

5 Имануел Кант, *Криџика моћи суђења*, превео Никола Поповић, Београд 1975, 118.

6 Исто.

7 Сада би се овде могла конструисати поетика птица, рецимо разлика између античког голуба, романтичког славуја, симболистичког лабуда и постмодерног врапца, али би вероватно

изузетна створења, која плене машту и перцепцију. Културна поетика Кантових примера и естетичка воља у аристократском избору коња, цркве, замка, баштенске кућице, усавршавање доколице и уживање у култивисаној природи, све су то знаци једне посебне врсте друштвене самосвести и уживалачке класе. Они који су приморани да се једнако брину о опстанку сведени су на старање о сврси, а ту за Канта и нема простора лепоте. Ипак, зашто не планински дом, уколико га је Кант, пословично невољан да се ма куда из свога Кенигзберга макне, и видео,⁸ или пастирска изба, или нешто друго, у чему би се проблем сврхе и односа према савршенству испољио још јаче. Иако није дозвољено постављати питање изван систематике Кантове естетике, јер се онда добијају некорисни ахронични закључци – а и лако је критиковати мислиоце старих времена критеријумима садашње политике критике и идеологије теорије – ипак остаје неки посебан утисак везан за Кантов избор примера. Папагај као пример чисте природне лепоте оставља јак утисак, али откуд папагај? Као да баш папагај слеће под наше прозоре, или нам је стално пред очима, о рајској птици и колибрију да и не говоримо. Кант се о томе уопште не пита, као да је њихово допремање и измештање из природне средине, или долазак до ње безначајна културна интервенција, као да поглед

најбоље било описати разлику између фауна и лабуда, односно гаврана и албатроса, као место разлике у блискости опуса усред рађања модерности. Свака од ових птица, и још неке, јесу, наравно, алузије на песнике, и уместо да буду куриозитети, могу бити поетичке синегдохе.

8 Вид. Ернст Касирер, *Кант. Живој и учење*, Београд 2006.

на њих пада једнако природно као што је природно њихово постојање у сопственоме станишту.

О питању сврхе баштенске кућице боље се може расправљати у оквирима неке теорије свакодневице и класне дистрибуције слободног времена, али је било могуће истаћи разлику између баштенске зграде и баштенске леје у којој рецимо цвета кромпир – мало пре Кантове епохе цвет кромпира био је украс на дворовима, управо као и свако друго цвеће које се њему у природној лепоти привиђа. Шта онда када плод испод тог цвета сазрева, расте под земљом ради исхране веома гладног становништва, и напослетку, у већем делу Европе допринесе да се искорени смрт од глади, која је и Европом тутњала односећи много сврховитих живота? Траума времена у којем је цвет кромпира изазивао праву поаму на дворовима, и био ствар највећег престижа, па је посебно награђен онај коме би владар дозволио да држи ово ексклузивно *цвеће*, и дао му кромпир да га посади – јер се другачије до кромпира није ни могло ни смело доћи. Та траума ствар је друштвене историје а не облика цвета. Сам цвет има такав облик да би данас било готово незамисливо гајити га због његове, како се сматрало док је био реткост, лепоте. Овај пример из историје не оповргава Кантово разликовање, и заснивање те разлике на расколу предметности и свести, напослетку доживљаја који се у њој рађа, али јасно показује како има много тешкоћа да се разлучи сврха кромпира од његове природне лепоте. Цвет плавог љиљана, несумњиво леп, има сасвим другачију историју, која се на њему такође не види, али је стално присутна, од Египта до данас. Увек када се љиљан, лотосов цвет,

ружа, и друго симболичко цвеће негде појави, ту није на делу само природна лепота цвета већ и његова друштвена и симболичка историја. У противном не би ни постојао језик цвећа – он најбоље показује како је тешко и из природно лепог уклонити друштвене знакове. Ко не верује, може покушати да однесе цвет мака на нечију сахрану – одмах ће се уверити да је цвет и друштвена порука.

Све је ово можда важно једнако као и исправност Кантовог заснивања чисте и придодате лепоте, а нарочито разлике између несврховитости природно лепог и одбацивања сврхе уметнички лепог, којим се Кант пробио до чувене дефиниције о лепоти као форми сврховитости што се опажа без представе о некој сврси.⁹ Несврховита естетска сврха уметнички лепог не би била могућа да са природно лепог није „скинута“ његова друштвена и уметничка улога. Лепота лепе жене до тог нивоа кантовске „ослобођености“ не може да стигне јер никада не може потпуно да се очисти од сврховитости. За разлику од цвета и птице, код којих Кант прелази и преко биотичке сврхе лепоте – привлачност цвета побољшава опрашивање; лепота птице успех у митарењу – и преко њихове друштвене означености, лепота лепе жене за њега остаје придодата. То говори о предрасудности и саме епохе и, нарочито, Канта.

За Хегела је природа несавршено лепа, а тек идеал представља у себи савршено лепо.¹⁰ Иде-

9 Исто, 124.

10 Георг Вилхелм Фридрих Хегел, *Естетика I*, превео Никола Поповић, Београд 1975, 143.

ал је пак „слагање идеје и њеног облика“.¹¹ Идеја је, међутим, као природна, сам живот – додаје он у поглављу о природно лепом,¹² зато само „жива органска природа представља њену стварност“, док нежива и неорганска природа „нису саобразне идеји“.¹³ Како је за Хегела, по његовој чувеној дефиницији, лепо – чулно просијавање идеје, то нежива материја нема могућности да дође у исти ред с уметнички лепим, какав год доживљај неко имао. Зато Хегел већ на првим страницама *Естетике* изузима природно лепо и, као оно што је ниже од уметнички лепог, отклања га из своје расправе. Ипак, у овом поглављу он детаљно описује како се може установити природно лепо, па онда још напомиње како да установимо лепоту или ружноћу животиње. Тако му се, на пример, лењивац, који се по цели дан вуче и чији цео хабитус показује неспособност за брзо кретање, не допада управо због изузетне тромости. Хитрост испољавања за Хегела је знак „вишег идеалитета живота“.¹⁴ Не можемо, каже Хегел, сматрати лепим „амфибије, неке врсте риба, крокодиле, краставе жабе, као и многе врсте инсеката; али нарочито мелезна бића, која чине прелаз од једне форме у другу и у којима се остварује мешавина обеју форми“.¹⁵ Кљунар, у којем је дошло до овакве мешавине одлика птице и четвороноге животиње, управо због тога изгле-

11 Исто, 75.

12 Исто, 119.

13 Исто.

14 Исто, 131.

15 Исто, 131–132.

даће нам ружан, каже Хегел. За разлику од овог мелеза, у којем се спајају одлике птице и сисара, у неорганској природи има неке допадљивости, то Хегел не спори, и она се може разликовати по разноликости или импозантној спољашњости, па и неким финијим естетским критеријумима. Тако су допадљиве „контуре планина, вијугање река, групе дрвећа, колибе, куће, градови, палате, путеви, лађе, небо, море, долине и провалије“.¹⁶

Овде су, на први поглед, колибе и палате стале једне уз друге, па се, осим незграпности лењивца или кљунара, што је против Хегелових категорија хармоније, или мелеске природе и слабог својства животности, и те форме живота морају естетички одбацити, и чини се како постоји уравнотеженост начела суда укуса. Но, нешто пре тога Хегел је за човека одлучно устврдио да духовно образовање и савремени разум у њему производе „супротност која га чини амфибијом“.¹⁷ Борба чулног и духовног, борба хладног налога и топле душевности, као борба духа против тела, груба супротност унутрашње слободе и спољашње нужности, и друге непревазиђене противречности – све би то заправо могло да човека доведе у стање амфибије. Када се живи у два света који стоје у противречности, па се у њима лута тамо-амо и бацака с једне стране на другу толико да свест не може да нађе умирење ни у једној од њих, пише Хегел с неком врстом заноса, онда је то нешто што ствара овај *амфибијски учинак*. Све води у виђење човека „уплетена у свако-

16 Исто.

17 Исто, 55.

дневну стварност и земаљску временост, потиштена потребама и невољама, мучена од стране природе, упетљана у материје, чулне циљеве и у њихова уживања, заведена и савладана природним нагонима и страстима; с друге пак стране, човек се уздиже до сазнања вечних идеја, пење се у једно царство мисли и слободе, као воља он поставља себи законе и заповести, лишава свет његове цветне стварности и раставља га“. Хегел закључује како природа сад од човека трпи оно што је он раније подносио од ње. Те противречности требало би разрешити, мисли Хегел, али разум не може да се одрекне супротности и њихове постојаности.¹⁸ Нема ту више неке придодате лепоте као код Канта, то је човек амфибија који се не може сматрати лепим, премда ће га Хегел у форми идеје бранити. Осуда мелеске природе као неразрешене противречности и амфибије, међутим, не може се избећи.

Хегел јесте из свога разматрања уметничке лепоте одбацио природно лепо, али је већ на почетку свог истраживања доспео до основних противречности естетике и положаја човека у свету. Премда ће се рећи да су се Кант и Хегел могли споразумети око лепоте неке палате, а сва је прилика да би Хегел допустио и кантовско држање према лепоти украса на фасадама, или на листовима хартије, они се никако не би могли споразумети око идеалног и савршеног, а нарочито не око сврхе. За Хегела је „уметност способна и дужна да ублажује дивљачност људских прохтева“,¹⁹ а то ће рећи и да има

18 Исто, 55–56.

19 Исто, 49.

сврху изван себе саме. Усвајајући Хорацијев став да уметност треба да нас и забави и поучи, Хегел прибегава много јачем опису тога „задовољства у узбуђењу“, страху, саосећању, болном ганућу, допадању, уживању, увесељавању, да би ипак закључио како уметност мора да буде корисна за субјект. „Уметност је у ствари постала права *учишћељица* народа“, каже он.²⁰ Политички програм просвећености и национални романтизам са државама нацијама стаје у позадину Хегеловог става према уметности, што ће рећи да је хегелијански поглед на уметност утилитаран иако обзиран према формалним критеријумима, и да је хегелијанско виђење уметности као производа културе у исти мах њено осуђивање на јак статус и тешке задатке у националном одгоју и развоју друштва, за разлику од кантовског становишта о уметничкој природи, који, и када не води проблемима несазнатљивости, и даље заправо издваја изузетност уметничког утиска као један посебан тренутак слободе, а не користи. Та слобода равна је лепоти природних сила, чак их и надмашује. Одлучити се за кантовску концепцију уметности заправо значи успостављати природу у формалним критеријумима чистог ума и његовог посредовања, те би се, опште узев, могло рећи да је и природа ума природа. Ум је то што јесте, машта и осећајност такође, и не воде никуда другде доли ту где већ саме по себи јесу.

Хегел без овога даље не би могао, а што он мора завршити у апосолутном духу, који се враћа само-ме себи, то је већ посебна прича. Хегел и због тога,

20 Исто, 52.

а не само због непосредне перцепције естетских квалитета неких дела, усваја погледе на питање ироније и романтичне уметности какво су у основи обликовала браћа Шлегел, а то ће рећи потребу уметности за трансценденталним и узвишеним у модусу апсолута, с јаким средством ироније.

За поделу природе и културе најзначајнији је одјек који је Кант имао у Шилеру, једном од двојице Хегелових омиљених аутора (други је наравно Гете), и Колрицу. Истине за вољу, истраживачи воле да у Канту покажу и одјеке Адисона, Шафтсберија, Кемса, чиме се на неки начин хоће рећи како енглеска естетика није немачки производ. Тако се у Америци у одсудном тренутку обично помене како је Ниче читао Емерсона, што он јесте чинио, с уживањем и уважавањем, али ипак није тачно да се том везом разјашњава природа његовог мишљења. Такав је случај и са Кантом, док је однос Колрица и Немаца већ другачији. Разумевање природног и културног утемељује се Шилеровим разликовањем наивног и сентименталног. То није исто што и Хегелово симболичко, класично и романтично, већ управо једна врста другачије дијалектике основног и сложеног, непосредног и посредованог, у којој се непосредност перцепције и израза у наивном може видети као становиште природног, а степен рефлексије и посредовања у сентименталном као становиште културе. Хегел је у потрази за разрешењем ове противречности, померене за један степен, покушао с романтичним, мада је оно пре виши степен сентименталног него уједињујуће наивног и сентименталног. Утолико опозиција природног и

културног остаје неразрешена колико и класичног и романтичног. Грцима је форме давала природа, мисли Шилер, модернима их даје разум, и то је скривена подлога овога спора – који је заправо увек спор о проблему модерности. Да ли је модерност природна и изворна, или је посредована и вештачка; да ли је модерност универзална, и каква је емоционална основа на којој се она развија; да ли је ум у њој сам себи толико близак да за друго има места само на рубовима обликовања, или у њој човек, у свој пуноћи своје душе колико и раселинама противречног ума, стаје у епохалном, светскоисторијском смислу... Могло би се, са више или мање реторичке већеменије, већина старих категорија и један помпезни стил расправљања обновити на овом питању. Понекад учинак таквог преокрета делује уверљивије него када се савремене категорије одвоје од дуге историје мишљења.

Простор тих неразрешености, које су се појавиле код великих немачких естетичара и њихових наследника, међутим, отвара нове могућности. У Шилеровом случају то ће значити отворити простор за игру, али у том истом простору могуће је трагати и за оргијастичким и апокалиптичким – а управо та два модалитета узео је Миодраг Павловић као модернистичку подлогу за заокружење поетичког процеса. Оргијастички простор отворен је на крају његовог избора сопствене поезије, и ту је можда и пренаглашен у вишеструком оргијању развијеном по некој посебној феноменологији оргијастичког духа. Утолико пре се мора одмах потражити да ли је у овом и оваквом унутрашњем простору утврђен

неки другачији, светскоисторијски, макар и у маломе дат, простор. Миодраг Павловић посветио му је други том својих изабраних песама, који се окреће стварима историје. Тако се развија композиција песничког опуса Миодрага Павловића у његовим *Сабраним делима*.²¹

Први том овог издања, у којем је песник у три књиге организовао своје песништво, насловљен је *Искон (Поезија I)*, други *Извор (Поезија II)*, трећи *Исход (Поезија III)*. Тако означена песничка дијалектика захтева да се три књиге виде као нека врста процеса, мада трећи том има извесну самосталност – и по облику, и по поетичком начелу, и по времену настанка. Док су прва два конкурентно излагање сопственог песништва у распону од пола века, и више, трећи обухвата „песме настале у последњој деценији, од 1989. до 1997. године. То су песме пре свега философски усмерене и повремено настале из тренутака религиозног надахнућа.“²² У овим поетским записима у прози, дакле, песник као да је, након утврђивања два стуба свога песништва, од којих је један представљен 1996, а други тек у овом издању 2000, додао једну нову песничку платформу, грађену десет година, управо до тог часа објаве целине. Стиче се утисак да се у објаву целине кренуло тек онда када је она била заокружена. То би објашњавало и његов окрет ка писању прозе.

Други том Павловићеве поезије „започиње песмама историјске инспирације на бази предања древних времена, пре свега хеленских и балкано-

21 *Сабрана дела Миодрага Павловића*, Београд 2000.

22 *Исход*, нав. дело, 279.

словенских“. Та књига „историјске инспирације“ завршава „документарном истинољубивошћу“ с којом се „говори о појединим тренуцима из детињства и катаклизме Другог светског рата“.²³ То је, дакле, књига историје и културе, као што је прва књига *Сабраних дела* обухватила песме чије „полазиште је конкретност чулних утисака, еротско надахнуће и доживљавање призора из природе“,²⁴ те према томе представља поезију природе и еротике. Ранији избор песама, „искушавања природе“, у првом тому *Сабраних дела* претрпео је мале измене. У новоме издању јаче су обележене целине и изостављена једна песма из *Светилих и тамних њразника*, четири из *Певања на Виру*, две из *Завештина*, па онда још три песме и две веће целине, па три песме, и тако даље; али, све у свему, то је само још јаче изоштравање истога погледа на сопствено песништво. Нешто су веће промене само на крају књиге – ту су изостављене „Песме о другом“ и две оргије, „Оргија у Помпеји“ и „Оргија профана“. Умањивање оргијастичког није, додуше, без значаја јер је његова сврха у овако замишљеном избору била да представи дубљи занос. Распон оргијастичког понешто је сужен, али његов значај није тиме поништен, већ му је додат нов завршетак – да би уместо краја заноса могао да се обележи прелазак у следећи песнички прстен.

Завршно усмерење претрпело је, дакле, најважније промене. У новоме издању песник је избор из *Млека искони* проширио још једном песмом и до-

23 *Извор, нав. дело*, 269.

24 *Искон, нав. дело*, 365.

дао „Пустоловину у зверињаку“ из 1997, и „Наук о души“, који је поставио на крај књиге. Да ли су те промене довољне да се овај избор, у основи исти, мало сужен и у исто време „продужен“, допуњен доцније насталим целинама – види другачије? Иако се у први мах чини како је објашњење начела њиховог избора само варијација поетичког објашњења датог у првом издању, у *Изабраним и новим њесмама*, само са много више реторичке помпезности – та два самотумачења нису иста. Једно је када се „почетна агонија љубавника расплиће у потресу оргије која открива плођење почетка помоћу визије краја“, а друго „конкретност чулних утисака“. Није исто ни „искушавње природе“ и „доживљавање призора из природе“. Уз умањење оргијастичког краја, који је имао три етапе де-градације – од свете (sacra) преко историјске (Помпеји) до профане оргије, у новом издању је пре „Краја оргије“ задржана само „Оргија sacra“, ипак је дошло до промене у виђењу пола века песничког стварања.

Како је могуће да је тај преокрет настао у само неколико година које ова два издања деле? Или преокрета и нема, као што ни редослед и избор песама заправо нису промењени, већ је промењено само тумачење а избор другачије заокружен, како би се сва три тома, *Искон*, *Извор* и *Исход*, чвршће повезала у јединствен песнички триптих? Најважнија последица ове промене управо је отварање могућности јаче везе с томовима што следе. Пеганска оргијања, тај профани врхунац, даљим развојем потребе за трансценденталним морао је бити умањен, или отклоњен, као крај еротичке основе

певања, да би се од еротичке осећајности кренуло у другачијем правцу.

Пут од „сакралног оргијања“ до „узношења душе“ ка „апсолутној метафизичности“,²⁵ којом се сада завршава у основи иста књига, прешао је овај аутор пребогате културе и писац с јаким осећањем сопственог посланства у стварима духовноисторијског разумевња српског песништва и читаве културе – на необичан и узнемирујући начин. У томе га је покретала потреба за величином и узвишеношћу, на чијем је крају она врста сублимности која саму себе мора да изван себе заснује. Да је Миодраг Павловић много више песник противречности света него перцепције природно лепог – то је врло лако показати, али какву улогу природно лепо у тој противречности има, то је већ много сложенији проблем. Чак би се по цену претераног уопштавања смело тврдити како је природно лепо, након што је могло бити подлога за утврђивање разлике у величини, која заправо значи основу узвишености, на крају стављено у функцију трагања за надстварним. У свету његових збирки и песама јављају се сваковрсне дискрепанције, конфликти који говоре о сукобу најстрашнијих сила људског и друштвеног живота. Титанска природа, коју у модусу узвишености описује Кант, и која би била друго повлашћено подручје увида у величину природе, код Павловића не игра неку улогу; његов природни амбијент је миран, а узнемирење не изазивају природне силе већ конфликти и друштвено насиље, које врхуни у искуству рата и разарања. Тако би се смело тврди-

25 „Наук о души: ђ“, *Искон, нав. дело*, 364.

ти како његово виђење себе као некога ко је великим делом свога песништва, првим које је хтео да о великом јубилеју истакне, истраживао природу – делује као загонетна смерница. Зашто би песнику било стало до тога да се у његовом делу тражи оно чега има мање, или што изостаје; зашто би он имао интереса, с којом сврхом би то чинио, да читаоца и тумача упућује у погрешном правцу? До какве му је то величине, која остаје непримећена те он ствари мора узети у своје руке, стало? Да ли је Миодраг Павловић самозатајни песник величине којег је увек привлачило оно највише, али му се није непосредно обраћао, што због лукавства песничког духа, што због бољег разумевања прилика у којима се поезија пише? Или је на путу стварне песничке мистике важно проћи кроз сва три стадијума – од природне религије заноса и његовог оргијастичког врхунца, преко друштвене религије историјског посредовања, до надахнућа које има свој разлог у самоме себи, изван стварности и историје реалности? И, напokon, да ли је то заиста песничко успињање или само лажна дијалектика која, преносећи своје разлоге са стиха на питање духовног трагања, капитулира у ономе што је за саму књижевност најважније: одустајање од оног кантовског захтева за чистотом несврховитости и потпадање под неку од хегелијанских поучних идеосинкразија? У коначном исходу ово би могло зависити и од једног старог имена за песничко постигнуће – од узвишености коју поезија највећег хтења мора да има.

Кант полази од дефиниције да је узвишено оно у односу на шта је све остало, када се упореди,

мало, па је онда проширује ставом да је узвишено оно што, ако се чак и само замисли, „показује једну моћ душе која превазилази свако мерило чула“.²⁶ По томе би узвишено као такво надмашивало чулну природу, али баш зато би призори бескрајне моћи природе (каких код Павловића заправо и нема), били место на којем узвишеност природе тријумфује – ту су романтичари пронашли слику бескраја, али тако што ће се квалитет узвишености видети у субјекту, а не у његовом окружењу, које је само подстицај. Кант скоро дословце то и каже у наставку своје расправе: ово се својство мора видети „у душевности онога ко суди а не у објекту природе“, па се чуди ко би „хтео да назове узвишеним здепасте планинске масиве, нагомилане једне преко других у дивљем неред, са њиховим пирамидама од леда, или мрачно, побеснело море“.²⁷ Те узвишености код Павловића, дакле, и нема, а тамо где би се она можда могла тражити, на путовањима, ниче чудесна поезија географије као трагања за историјом, културом и урбанитетом. Посете историјском пределу, далеком граду или уметничкој слици у Павловићевој се поезији готово не разликују: квалитет сусрета је у духу, не у призору.

Упркос овоме што је рекао о здепастим планинама и природи, Кант задржава то да у страху пред природом, као у страху од Бога, постоји једна естетска перцепција динамично узвишеног, па наводи, као да ту тражи одушка од терора ума чији се закон свуда одлучујуће сусреће, „снажне стене које

26 *Нав. дело*, 137–138.

27 *Исто*, 143.

висе над нама и које нам тако рећи прете, олујне облаке који наилазе са муњама и громовима, вулкане у свој својој разорној сили, оркане са својом пустоши која остаје после њих, безгранични океан, захваћен буром, у својој поамаи“, чији изглед, ако се налазимо у сигурности, а такав је положај читаоца, „постаје утолико привлачнији уколико је страшнији“ – све ове појаве узносе нас изнад уобичајених средњих мера наших душа, каже он.²⁸

Корак по корак, тражећи ту већу меру уз узвишеност, Кант иде према можда најсумњивијем, сувише пруском закључку, с којим се може мерити само његова попустљивост према интервенцији пруског монарха који га опомиње, заправо му забрањује да својим мислима о апсолутном злу доводи у сумњу религију.²⁹ Кант пруски каже како „чак и сам рат, ако се води правилно и уз поштовање грађанских права, има у себи нешто узвишено“, а народ који води тај рат чини „утолико узвишенијим уколико је он био изложен већим опасностима и при томе се могао храбро држати, док напротив дуги мир обично чини да завлада прост трговачки дух, а са њим и ниско користољубље, кукавичлук и мекуштво, и да начин мишљења дотичног народа падне ниско“.³⁰

Павловић, који није песник природне претње, нарочито не романтичног надахнућа њеним вечним силама што субјект раздиру колико и метафизички немир који треба изрећи, ипак има једно тешко извориште узвишености које не задовољава ниједан

28 Исто, 148.

29 Ернст Касирер, *Кант. Животи и учење*, 393 и даље.

30 Исто, 149.

од Кантових прогресивних критеријума рата, али задовољава слику трпљења, страха, угрожености колектива који у њој, својим држањем, може да стекне извршност и неку врсту узвишености, или да је изгуби. То је увек веома тешко постигнуће и за песника посебно важан задатак, а у време поткрај прошлог века можда и одсудно поље на којем се утврђује песничка величина. Истински је тешко одупрети се зову тренутка, политичким потребама, или сопственом узбуђењу, на које песник и читалац имају једнако право, једино не науштрб вредности или одговора вредновањем. Од самога узбуђења, без песничке врлине, нема велике користи, али увек има некакве штете.

Избор стихова посвећених сређивању рачуна с историјом, *Извор (Поезија II)* почиње песмом „Обичан човек о стварању света“, као да о томе обичан човек може ишта да прозбори „а да није научен“, као да има „сећања које тад не беше ни створено“, с опоменом да се ипак, без неких других одлика, не би могло „у чисту светлост / као велики господин“.³¹ Ту он присуствује поновном стварању света и најзад види своју мајку, чиме је однос овог стварања и човековог матрицентричног порекла на другачији начин *узглобљен*, да употребимо симболистички сигнал који Павловић и сам на неким местима користи. У томе „прегаоцу дуг пут показује се“,³² а он почиње када стражар пред Атином дође на „игало да чује беседу о лепоти“.³³ Затим следе песме „Ратници причају“ и „Агамемнон се јавља“. Иако наја-

31 *Извор, нав. дело*, 8.

32 Исто.

33 Исто, 9.

вљене лепоте у томе што ови антички јунаци казују нема, има доследности у композицији изабраних песама. После Орестове исповести долазе чувене песме „Збор паса на Кнососу“ и „Одисеј говори“. „Говори песник без образине“ – то је наредна песма – да не може „песмом овакву ноћ да преживи“,³⁴ док „Пиндар у шетњи“, у којој се настоји да се „сачува облик човека“, брине „шта су о нама богови зборили“.³⁵ Иако је, дакле, реч о избору песама, Павловић је нашао начина да их повеже тако да чине јединствену целину. Начело избора, видимо, прати начело кохеренције. Пред нама ниче јединствена књига одабраних песама, као што је то случај и с *Исконом*, па се тако види да је Павловић пред собом пола века имао, свесно или подсвесно, неку врсту целине ка којој је тежио, и коју је у стању да, на крају тог песничког пута, издвоји и заокружи. Целина сва састављена од делова, та мозаичка целина чији је смисао увек, како би алегоријски рекао Бенјамин, нека је врста модернистичког одговора на питање расуте, разбијене, ишчезле, поништене целине која припада веку што је за нама.

Композициона доследност види се и даље, у избору песама из *Велике Скиџије*. У песми такође изузетно великог симболичког распона „Словени под Парнасом“:

Кришом нас питају певачи:
ко је то био на сахрани неба,
ко сведочи да је вечност у ропцу?³⁶

34 Исто, 18.

35 Исто, 20.

36 Исто, 27.

Историја песника наставља се „Епитафом словенског прापесника“, па је питање да ли је ово ход кроз митологију и историју или само притајена историја песништва, моћи исказивања. Словенска историја лагано се претапа у велику историју Срба све до „Душана под Цариградом“. Између ње и „Говора кнежевог уочи битке“ долази такође симболички изузетно важна песма „Паунови“ у којој крици и чаролија птица најављују пропаст, или нуде спас. Слом средњовековне Србије, с низом песама око косовског злог удеса, кулминира у „Позној хиландарској молитиви. Уочи Косовског боја“:

Знам да сваки народ има свој почетак
и свој крај,
и да почетак није само један,
па ни крај не дође само једном...³⁷

Затим стиже тешка реч о сенкама што иду за петама погибији најбољих, говорећи „доста си светлост земаљску / крвљу својом и дробом хранио“. То је друга врста светлости од оне у коју би песник на почетку да ступи, па зато на тај глас у „најближем помирењу“ треба да се подигне „завеса друге светлости“.³⁸ Између узвишености и онога што је било после има места и за неку благост и ситнији тренутак постојања, и песник их након краја државе лагано прати.

Нову Скиџију отварају „Солунска браћа“. Песма се завршава питањем шта ће Балкан да „уздари / ратове или фреску“, за чим иде „Певачев повратак

37 Исто, 53.

38 Исто, 53.

на земљу“ и још један одјек *Велике Скиџије* у „Ноћној шетњи Дечанског“. Могло би се помислити како се од наслова до наслова исписује целовита прича којој и не треба посебних коментара. С истом се позданошћу иде од *Светојорских дана и ноћи*, *Књије старословне*, „Молитве за светогорске монахе“ и „Златне заваде“ до *Бексјава њо Србији*. После целине „То слово“ долазе *Песме о деџињсџиву и ратиовима*, које су у Павловићевом избору добиле веома велики простор. Оне имају своје место у песничковом свету који је све убедљивији што се више чита у заокруженом поетичком систему који песник, видимо, крајње брижљиво гради и довршава. Било да ових песама има превише, јер су нека врста диктата самосећања, одјек биографизма у којем се историји света од постања придружује и место сазнања те и такве историје, или да је необичност угла из којег се свет види отклон ка посебности, које није било чак ни код владара који се могу усредсредити у неки историјски час, а управо с том посебношћу се разлика чулно-конкретног живота појављује ту где су мит и историја били поље реалног. Ове конкретности – мајке, продавнице, дуга, улице, игре, и свега, па и бомбардовања 1941. и 1944: – у којима нема ничег узвишеног, та контаминација ствари неба и опстанка, уз недоумицу о наглашености „документарне истинољубивости“, ³⁹ припрема су за једно изванредно финале. То финале даје сасвим посебан смисао овој књизи изабраних песама, ретко јединственој и заокруженој целини. Врхунац Павловићевог песништва историјског усмерења јесте завршна

39 Исто, 269.

целина „Апокалипса или ужа Србија“, антологијско дело савремене српске књижевности.

Претња рата надноси се све време над историјско-легендарни метациклас од „песама историјске инспирације на бази предања древних времена, пре свега хеленских и балканско-словенских“ и сентименталног документаризма у записивању личности самога песника, што је, опет, његовим ратним искуством спојено с општом претњом рата. Поетички прстен овај избор обликује и са „Одбраном града“ с почетка певања. Кулминација друге књиге Павловићевих изабраних песама, *Апокалипса*, носи у себи и политичку игру означавања годином настанка,⁴⁰ и промену у поетичкој самосвести, такође. Загонетно је зашто да четрнаест година не буде објављена – да ли је толико времена требало да се ова дуга композитна песма, самоциклас или поема⁴¹ углача, или да се довољно свикне на њену тежину како би се уопште могла с неким поделити. Страшна је то сложена целина: смисао историје, легенде и мита у њој сасвим су измењени.

Песма почиње „последње вече пре суда“, када

мркини се расцепио ум
и наиђоше пошести
као да се над Србијом
до сад рат није збио...⁴²

40 Уз њен наслов стоји „(1972, објављено 1986)“, што би могло бити предмет посебне расправе.

41 Могућности одређивања врсте зависе од тога како ће се ова песма одредити према историји као наративу и према целини књиге песама, али жанр није пресудно питање.

42 *Извор, нав. дело*, 251.

У другом одсечку буди се „велика жена... орна за то блудно доба“, па се може стећи утисак да ће се и овде све завршити у потврди оне „дубље, еротске основе“, иако „расцепљени ум“ у исти мах упућује и у другом смеру. Кад нема догађаја уколико није умствен, онда је то готово цитат из Хегела. Док жена чека „иза вајата“ свучена, неко силази с хума „где су крчме и мртваци“ носећи кобасицу. Он стиже мало пре „окупаних освајача“ који „долазе по месо и деле девизе“.⁴³ Утисак ове песме, међутим, не може се довољно пренети оваквим пресликавањем поетске „радње“ и појединим стиховима, јер они чине низ оштрог ритма. Иронија „окупаности“ освајача који стреме ка кобасицама а доносе девизе показује да је дошло до чудне пометње. У њој су се измешала времена и улоге, па намах настаје апокалипса смисла, метафоре постају иронички отклони. Ти освајачи су северњаци орни за рат. Ускоро ће се они показати као Германи, за које се још каже да су вредни и учтиви, затим иду Словени заплетени у сопствени корак, па хорда Монгола. Песнички субјект ту додаје још више ироније – „какав промет и на ком нивоу“. На крају је „Латин који тражи невиђене сласти“,⁴⁴ у чему постоји још једно преливање смисла између сласти које нису виђене и сласти које се не виде, а

сви би да се сете тог предивног рата
његовог бучног и бескрајног либрета⁴⁵

43 Исто, 252.

44 Исто.

45 Исто.

Овим оперским либретом појачава се дискепанција страшног догађаја и уметничког жанра. Претећи тон апокалиптичког самопотирања упркос томе не нестаје, јер у њему, ипак, остаје сенка једне историјске успомене коју ни цинизам кобасица и девиза, ни алузија на нешто оперетско, не може да потре. Кантовски диван рат није нимало диван, напротив – у њему је, упркос иронији, све страшно. Уз то, ово није иронија која уздиже, већ пре једно поткопавање у којем смисао, ионако необезбеђен, даље пропада. Ко се сећа националне претње и смрти што се наднела над колектив, томе ниједна успомена на страдање није смешна: чак и на рубу цинизма историје она буди стрепњу. Иронија не трпи стрепњу, она је разрешава у духовној надмоћи онога ко је спреман да се иронијски измакне. Напокон, уздижуће деловање осујећено је и политичком пресудом, али не овој великој жени орној за блуд, већ „држави-курви“, за коју је „наш човек“ ипак „решен да погине“. Њему који ће да страда „да независан дочека уништење“ туристи „ломе ребра затим кичму“ и жена у жалости за њим расплиће косе. Ова секвенца завршава се једним паралогичким низом од поткресаног татарског брка, Словена који прти издајника брата на леђа и Германа који, што је једини рационалан избор, тегли нешто злата, док Латин „слика пресна јаја“. На лошем путу остаје само обаљен сељак и пси му лижу ране.⁴⁶ То је туробна слика којој се затим само додају тешкоће и пропасти.

Песнички субјект потом мења тон: трећи одељак почиње говорном фразом и обраћањем,

46 Исто, 253.

као да је разговор добио црту руралности, али и потребну животност узвиком „Бога ти божјега, шта се то с неба слама“.⁴⁷ Брзо се установљава да је „све под ногама катастрофалног сељака“, опет с питањем да ли сељак припада катастрофи или је то потцењивачка оцена што остаје на хоризонту алузије о катастрофи. Но, био он и катастрофалан, ето је „буна, буна, буна“, први триплет, облик који ће се још три пута поновити до краја ове поематичне секвенцијалне песме.⁴⁸ Чим избије буна, долази забринути и помало разјарени анђеоло да их посаветује да то не чине, да трубе замене гудалима, узму књиге староставне и оставе државу-курву за собом. Резигнираним

много је то
чак и ако је небеско хтење!⁴⁹

завршава се трећи одсечак – то је нека врста народске оцене укупног смисла и тока сопствене историје, онако како се каже у народу: *Ако је и од Боја, многа је*. У четвртном делу жене умиру „као старе муње“, други би у небо заједно са женом. Одсуство жељеног женског је патња, а у општој патњи „нема смисла да нас и безженством кусе“.⁵⁰ Нека их зато покопају са женама, и ту се мења временска перспективизација, поново се отвара поље са-

47 Исто.

48 Не треба претерати па одмах у овом видети супротан, а можда и истоветан облик песничког триптиха, мада таква асоцијација није немогућа.

49 Исто, 255.

50 Исто, 255.

времености песничког субјекта, и он се осећа као на школском прегледу: сви су збијени и голишави, а у том „ванчулном збегу“ се – тако завршава овај одсечак – „љубав поново јавља“.⁵¹

У следећем сегменту стижу Словени као да и није било пропасти, као да и нису окрзнути њоме, „ни топотом потурчених коња“ – што је врло значајан, изузетно тежак и опасан стих. С једне стране, то су сада коњи које јашу Турци, што је претворено у лепу слику, али у томе има и неког презривог тона, упркос опасности, што може бити и знак узвишености и врлине, али и једне предрасудности која је историјски и тачна и нетачна, зависно од временске перспективе која се заузме. Ипак, слика је уметнички изузетно успела. Затим Словене сољу и хлебом дочекује „рашко племе“, а са равни догађаја субјект прелази у раван тумачења, и себи даје посебно тежак задатак. Он увиђа како плода нема у близини византијских идеала, затим настаје нова пометња, иконокластичка: сече се дрво знања, преорава „мислено ткиво света“, вавилонска кула као маљ пада на граматику, губи се словенска једнојезичност. Колико се сентиментализује сусрет Словена који се из недовршене борбе против Скита враћају у моравске пределе, где их дочекују „радосни до суза“ (при томе Павловић користи друго лице једине да би се и читалац осетио делом тога догађаја, и био обрадован), толико остају недоумице овог мономахизма, иако се у новонасталој пометњи на крају кличе „осана суштини“.⁵² У загонетној

51 Исто, 256.

52 Исто, 257.

апокалипси раскидања веза и оскврнућа, када се уништавају архиви и поништава очински закон, Павловићева метафоричка узбуна производи немир од века и савремености, који више немају куд да побегну једно од другог.

Када су се времена поново спојила, иде коментар из нашег доба: „Престају наша немања“ али не више као ово историјско страдање, него као „догови међународној банци“. Овај црнохуморни обрт у историји можда би могао да значи како престају издаје и обустављају се балканске кланице, али песник додаје да свет пада „са свега“. Ако престају историје болести неизлечивих лудака, астролошка диктатура, фригидне ноћи брака, глад за гладне, и ломи се традиција мрака, крај је пороку, сузама, трговини, штампи – очекивало би се да уз расуте риме и реторички крешендо онострано време испољава све већу снагу. Колебање у тону од песме прошлости и легенде, претње и ужаса, народске бриге и побуне, сада је у песми нашег времена, као да ће се ту стећи нешто добро. Но, у том времену је створен само симболички простор за један изврстан, ироничан, савремени стих какав је „у самопослузи уништења права је навала“. Ту је крај строфоида, а следећи почиње у истом регистру: „нестају уметничка дела, повлачи се критика“, уз читав сценарио пропадања са кључним ударом у троструком понављању:

возови пробијају бране рекама не треба извор
корење плази језик своје биљу
нико не износи ђубре празне се последње
флаше

иконе по музејима и злато са купола
све постаје наше наше наше!⁵³

Уз иронију овога обрта да тек то нестајање чини да све постане *наше, наше, наше*, и оцену како „Апокалипса збиља није стипса“, ⁵⁴ следи нов сегмент и удар ироничког отклона, као да овај имплицитни, у тој празној егзалтацији *нашим*, није био довољан. У апокалипси тако широке руке, племену је потребно „вишње знање“. Наредни одсечак посвећен је његошевској реминисценцији, изванредно изведеној, која надмаша дијалог с Лазом Костићем у „венецијанским песмама“ Миодрага Павловића. Дијалог песника и Адама, иронија небеског признања, место песника на овом свету и на небу – све је то улог у једној широкогрудој апокалиптичној слици, једном сценарију који је одавано напустио либретизам и све више тражи да буде поема свега, она без које се не може ни читати ни опстајати у једној култури. Уз додатак о проблему професора и тумачења, који следи као једна парентеза (коју ћемо оставити по страни јер би тражила предугачко детаљно објашњење), Павловић врло смело, с огромним ризиком и улогом који заслужује поштовање, усред ове апотеозне апокалипсе засеца дубоко у најосетљивије симболичко ткиво културе – „шта је то песник рекао о покољу?“⁵⁵ Од Црњансковог узвика „Убици дижете Видовдански храм“ и језиве риме за овај стих – „срам“, ништа јаче није речено против саморазумевања културе која себе види као стра-

53 Исто, 258–259.

54 Исто.

55 Исто, 261.

далну, и самим тим мисли да се може поштедети тешких питања и страшних догађаја са другима. У „литургији Сотони“, тој великој припреми за финале апокалиптичке фазе пропадања, без извесности, без икакве гаранције да ће доћи она друга страна апокалипсе, која би је учинила најжељенијим догађајем у историји човека – вечним спасењем, или макар коначном пропашћу, наставља Павловић овај тешки и упозоравајући глас који у окружењу апокалиптичком нипошто није једнозначан, још мање памфлетски. То што „значања нису пренесена“ појачава тежину узвика

дојадили су и мени национални Пантеони
нек дођу до речи
рубови неми и белине!⁵⁶

Ту ревизију говора, долажења до речи онога што је било немо и на рубу, с дилемом да ли ове речи још треба приписати Адаму, или је после једне вештачке лакуне, у стиховима обележене са три тачке, реч преузео песнички субјект, ваља крајње пажљиво оцењивати јер то није једина недоумица. Вољно је Адаму да каже тако нешто, тешко би се то прихватило као песникова оцена, али ако је речена усред апокалиптичног суноврата, у часу у којем тријумфује пропаст, онда то може бити само исти онај зли обрт као и упозорења што долазе од анђела. У апокалипси је све изврнуто наопачке, и било би проблем да се другачије говори: овако се поништава управо оно што је важно, а самим тим усред апокалипсе, за онога ко уме да чује њену не-

56 Исто.

гативност и релативизацију вредности, ипак проговарају вредности којима је место на небу. Спасење још није дошло, а ако би га било, ствари би могле стајати и сасвим другачије: спасења не мора бити, али редослед и размере вредности нису укинуте у пуком прагматизму. Чему би он служио у општој апокалипси која се неће преокренути у спас? Тек ако је једино у самопослузи вечности пропаст, онда не само да није све свеједно, и да ништа не вреди, онда само од онога ко дела зависи сва вредност, и њему је дато да одабере, без сврхе: без сврхе спасења може да бира леп разлог својих чинова као уметност постојања.

Одабирање маргине, немости, белине – увек је пројекат који може наићи на одобравање колектива, али је чешће осуђен на неразумевање, отпор, или макар сумњу на коју је тешко одговорити, а чије дејство се после осећа свуда. Много је лакше видети Павловића само као националног песника који лута по историји, легенди, миту, преисторији, и удубљује се у патос традиције и трагања, него као песника модернистичког зева празнине, ужаса постојања; видети и ову песничку величину која не узмиче пред најтежим. Уважавање овога песника не колеба се, али чак и врло промишљено, обазриво а убедљиво његово иступање о Европи и култури, одмах се утапа у стереотип класика модернизма и песника историје и културе, као да Павловић није опевао спознају у ужасу, сагледао обе стране метафизике, узвишеност духа и гнусност човека. Страшно, које се код Попе пројектује и више него што треба, код Павловића је умањено како би се ублажила

патња, а левичарски призив који имају сва тројица песника позног модернизма – дакле и Раичковић, мада Павловић и Раичковић то мање истичу – тек треба поставити, у општој хијерархији дискурса. Када прође појама рестаурације и отимачине, тај ће се тон поново чути онако како га сада друштвена лаж и обмана, исто колико и идеолошка кампања и немоћ ранијег доба, прикривају. Из политичког неверовања у истост истог и у вајкадашњу исправност прошлог, Павловић отвара поље критичке свести усмерене на обе стране друштвеноисторијског процеса. Слика савремености коју је обликовао у „ужој Србији“ пуна је разлога за узнемирење, и та слика, чија је политичка опсценост већ у наслову обележена скаредним компаративом „ужа“, неспоран је знак песничке изврности.

Све је овде тешко, као што и треба да буде у апокалиптичној визији. Обухвата највредније, а управо то апокалипса мора да сруши, то је њена апокалиптична природа; ипак, рушење може да се схвати и као потврда вредности онога што мора бити срушено. Све се доводи у сумњу и ништа више није тако извесно као пре ње – то је онај терен вечности на којем је могуће дочекати вечну правду коначног суда, јер се у њему морају претрести све ствари. Ништа није извесно и свака се предрасуда мора или пренети као истина у вечност, или избрисати из будуће среће спасених, па и смисао покоља, историјски, јасан, и општечовечански, о којем се само на страшном суду може квалификовано одлучивати.

Следе стихови у колоквијалном тону о коцкању са судбином, а у томе часу сумњивог достојанства одговора на изазов судбине, заједница добија своје недвосмислено име. Проблем колектива је што није био „покоран сопственом знању“. Постоји, дакле, знање неопходно за суочавање с апокалипсом, но ни томе знању овај колективитет не остаје покоран. Народи не трају заувек и могу више пута да пропадну – то је већ раније речено на месту које има непосредан комуникацијски канал отворен према хоризонту Страшног суда; ту је наговештено потребно знање. У историји се много тога може научити; колективитет који има бурну историју могао је много лекција да савлада и да дође до другачијих одговора него што је увек иста, општа погибија. У, назовимо тако њену историјску аугментацију, *иренејоколивостии* рађају се тешке последице. Није се народ покорио надмоћном, не покорава се ни самоме себи, то је једно својство које постаје његово главно обележје. Зато га чека „туризам по паклу“; неће остати некажњено то што се „на кафанском нивоу / ругамо врлини“.⁵⁷ На месту вишњег знања у Павловићевој апокалитичној, али једнако доследно ироничној визији седи лихвар

који нам је изнајмио живот
да нас после кињи.⁵⁸

Онда, у сегменту који следи, песнички субјект објављује себе:

57 Исто, 262.

58 Исто, 263.

ја јесам Антихрист
демон
трула муња⁵⁹

Жене су биле „старе муње“, он је „трула муња“. Иако не мора у сваком делу песме бити исти глас, и није, јер се мења по роду и перспективи, ипак је глас Антихриста фигура саме апокалипсе. Апокалипса је пред нама, она у презентном модусу већ стоји пред читаочевим унутрашњим оком иако још не говори сама из себе, још се не чује да проговара, да би се онда открило како је проговорила језиком Антихриста. Од упозоравајућег анђела апокалипсе до труле муње, пропала је цела антика, и алузија на смрт жена уводи га у поље политике. Ту где би се очекивало да сам гнев и разјарена воља уништења све сруше, он показује да је Антихрист само име, фигура његовог стања, и да је он, упркос свему, „против рушења овог света“, нарочито ако је то због „суманутих реакционарних сила“, он не жели да све „оде из свог зглоба / уместо да се напредак настави“. ⁶⁰ С једне стране, ето идеологема, високо препознатљивог, о реакционарним силама; са друге, ето зглоба са поетичким потенцијалом од Шекспира до симболизма. Ову зглобну, симболистичку алузију о дисхармонији, Павловић преводи у једно другачије поетичко усмерење:

Машине долазе преко брда да ме њуше
најоданија је љубав механичка...⁶¹

59 Исто.

60 Исто.

61 Исто.

У овим стиховима тријумфује прерада песничког искуства историјске авангарде, изненада допремљеног из неког сасвим другачијег симболичког депоа. Павловић је обновио ритам футуристичке корачнице, то је на тренутак сасвим оживљени експресионизам, његов стих доспео је на границу авангардизма којем су овакве механичке слике блиске. Он је отишао најдаље што се из његовог поетичког видокруга могло отићи – до ултимативних изазова модернистичкој и претпостмодернистичкој поетици. Социјално пробуђен, са свешћу о „забавама достојним бивших класа“, он долази до осуде разарања које није у њему, као Антихристу, већ је све пропало још у зачетку. То је стари проблем негативне теодицеје и разлог пропадања ствари.

Али у стварању је већ разорена коб
не у мени⁶²

Павловић не каже да је разорена судбина, што би била једнострука негација, већ је, током стварања у темеље света положена коб, а онда је још и разорена. Удвајање силе негације достојно је *Апокалипсе* – то није било каква пропаст, већ ултимативна, и зато пропаст већ задате коби а не неке другачије судбине окренуте бољим могућностима. Пропаст осуђеног на пропадање ипак оставља неку „квоту избављења“,⁶³ и Антихрист је нуди. Он је, каже, жалио после сваке битке, говорио да треба нешто боље у животу, и тако прогнозирао и тумачио шта ће бити. Када после таквих речи сам Антихрист

62 Исто, 264.

63 Исто.

помене „косовску рану“,⁶⁴ тек онда се види како су и претходни стихови припадали апокалиптичном уму. Изрицање најтежег није негација историје нације, већ њено пропитивање из недозвољеног угла. Када је пропаст већ стигла, из самог начела пропасти пита се за појединачне разлоге пропадања.

Да ли има супстанце узвишеног какву је Кант одредио чак и у рату, али са становишта исхода, не само са становиша улога и опасности коју је колектив поднео? Како изгледа кантовска узвишеност када се у апсолутном херојству догоди потпуна смрт колектива?⁶⁵ Мали, ограничени сукоби, који су добро вођени ратови, са степеном контролисаног страха и претње, без потпуне пропасти, без апокалиптичног оргијања ништавила, то је нешто сасвим друго од апокалипсе. Ратничко стање једног времена и ратнички начин живота не важе за ову ситуацију у којој долазе „туристи“, Павловићеве пошасте са скакавцима око врата, знацима дијаболичког уништења, који односе све, после којих наступа пуста земља апокалипсе. Не би ни Кант говорио о Армагедону као што говори о властелинском рату, добро вођеном сукобу плаћеничких војски пред-

64 Исто, 265.

65 Највећи распон ове литерарне дилеме је од Кантовог рата до Деридине деконструкцијске визије атомске анихилације у којој нестају сви референти и сваки архив текста. Могло би се тврдити да је Кант поклекнуо пред пруском идеологијом и усвојио ратну референцијалност, што руинира његово виђење уметности и књижевности. Деридино претеривање да се пронађе немогуће означеног тамо где је у имагинацији анихилације уништено све, то је последњи трзај просветитељског напора око евиденције истине. Упоредити: Марио Копић, *Изазови њосћ-метафизике*, Сремски Карловци 2007, 92 и даље.

револуционарног времена. Пишући 1790. године, у Прусској, Кант у *Критици моћи суђења* превиђа Француску револуцију, па његова узвишеност нема револуционарности у себи, као што је то могао бити случај да је у обзир узет и пламен што је букнуо у целој Европи. У томе пламену баштенске кућице не држе се боље него запаљени дворци.

Антихрист нуди „раскоши полног живота“,⁶⁶ у припрати репови се мрзну – тако је док се црква не уруши и преокрене. Али онда испливава једно ново *ми*, у којем је после косовске ране „зачето ново племе“,⁶⁷ и тражи се земаљска храна, путовања, ренесанса, али – племе пада у ропство. Нови сегмент почиње женском тужбалицом спеваном на народну, којој је поверена кулминација свести о трагедији.

Децо где је семе?
Зар да вас наследи трава?
Осетили сте оштрицу најтежег мача
на Струмици на Марици и Сутјесци
насред Теразија увек гини
у свакој јами гини гини гини у Глини⁶⁸

Не само што је Сутјеску и Теразије уписао у нашу прошлост, без политичке идеосинкразије и поетичке афилијације, већ јој је у тешком часу додао прећуткивану истину јама и помора у Глини, враћајући мртвима читаву историју и савременост као стратиште. Зато овај женски глас може више да

66 Исто, 264.

67 Исто, 265.

68 Исто, 266.

завапи него узвикне наредбодавно, то је глас самог очајног противљења, „не аждајо! доста је словенске крви“.⁶⁹ Именујући ширу перспективу, словенски угао који је још с почетка отворен, Павловић може да тражи универзалност ове тужбалице, и може словенском песништву понудити ону тачку у којој су помирене авангардизам и фолклорност. Није то само последњи словенски узвик после обнове симболизма, у којем је словенизам имао значајну улогу; то је нови етос после модернизма, етос амфибијских, мелезних облика, етос једног доба, постмодерног, које је Павловић угледао на хоризонту поетике и модернизма. Један од најтежих задатака обезбеђен је не само апокалиптичким изједначавањем свега у пропасти, већ, много више, теретом трагедије што спаја различите тонове смрти у један исти глас. Томе је било веома тешко пронаћи облик, и тај се облик појавио у истом тренутку и као поетичка самосвест и као песничка пракса.⁷⁰ *Апокалипса* уже Србије финална је форма модернистичке потраге за трагичким обликом, и, као целина, композитна и секвенцијална, разнородна и полиморфна, сва је у модернистичком сазнању и постмодерном расипању те историјске супстанце; упозоравајућа и иронична, гротескна, она је у исти мах поглед с друге стране модернистичке поетике. Не тонући у blasfemiју постиндустријске

69 Исто.

70 Те 1972. године Миодраг Павловић се у једној анкети запитао „Да ли још живимо у модерним временима, или у постмодерном добу“ – вид. Александар Јерков, „На граници постмодерног доба. Иван Лалић и Миодраг Павловић: критичка ауторефлексija“, *Књижевности*, 1993/11–12, 1215–1221.

пропаганде, заправо последњи стадијум културне индустрије, држећи се на хоризонту историјске свести и њене несреће, немогућности заокруженог духовноисторијског пројекта и путовања нације и културе у времену, Павловић је отишао предалеко, тамо где га критика и рецепција поезије више нису могле пратити; тамо где смисао песме није у идеолошком оквиру, па се с њиме идентификујемо и славимо сами себе као сопствену прошлост у којој је похрањена будућност, нити као песме које голицају грађански нерв задовољства и уживања, све док се интима читања, у наслоњачи, у папучама, не претвори у лаж малограђанског живота, узајамног уважавања и академијских свечаности, општег одобравања; ту се отвара она чистина на којој, упркос неизвесности облика поезије, у којем ће се песништво еманциповати од историјског карактера тренутка, почиње једна врста постаутентичности. Цена за тако велики корак је опасност нечитања – највећа опасност историје српске књижевности. У тој историји, у којој већ бледе *Стијанка*, *мајка Кнежойољка* Скендера Куленовића и *Јама* Ивана Горана Ковачића, како се изборити за место (постмодерног) апокалиптичног тона, у којем је све речено иако ништа није казано?

Утолико уколико овај трансфер није довршен, и Павловићев поглед може се окренути на другу страну, заправо подићи ка ултимативном хоризонту. Он остаје у тој метафизичкој обавези модернизма која допушта, макар и с ироничким подтекстом, да се последњи сегмент почне обраћањем „О горње жиће“: иронички глас може да се на крају

обрати „горњем жићу“ тражећи „парче хлеба / и ситну мудрост да се не почине нови греси“.⁷¹ Усред битке он не иште велики преокрет и победу по праву праведности, већ да се само избегну нови греси. Том „горњем жићу“ намењена је вечност довољна да човеку прашта све зло које памти. У тој вечности, готово оригеновски, иште се опроштај којег нема у Страшном суду и апокалипси, али га ипак на крају, негде, у вечности мора бити, јер је тек то искупљење начин да се ждрело историје затвори. Није решење у узвишености кантовског рата што производи историјски патос узвишене нације, али за онога ко је безбедан, или након што је опасност прошла, али није ни у хегелијанској дијалектици која не може да напусти понирање у вртлог историје, осим у вољи Вишњег, апсолутног. Проблем праштања на које треба предуго чекати, али које ће доћи, однос је између поетике хуманизма и реализма политике, или између апокалипсе и недостатка деловања вишњег жића. Оно се мора умешати да би се окончала рђава бесконачност пропадања. То што тражи, Павловић не налази у синкретичном облику без трансценденције, што би значило да се препустио новоме добу, оном после модернизма, већ тражи управо интервенцију самога неба, дакле стари рецепт којег се ни после доба просвећености, ни у празним небесима модернизма, нисмо ослободили. То је ултимативна граница на коју Павловић стиже, и истовремено она коју не може сасвим да прекорачи. Понављајући још једном дилему о томе хоће ли после краја кренути светлост или шибе, да-

71 Исто, 267.

кле дајући овом светлосном поруком себи право да у наредној књизи свога изабраног песништва крене ка тој и таквој спасодавној расветљености, уколико је има и уколико ка њој може да се упути, Павловић чини још један мистички обрт:

О светлосна језо
јасно да не беше ниједног зла
које нас испунило није⁷²

Ствари стоје тако да нико више не очекује њихова дела – нека се само озари лице, праштај, каже завршни глас *Айокалијсе*, и ту где би све морало да буде готово, јер је у опраштању вечност, јер је то спасење, ту ипак није све готово. Павловић на крају каже:

праштај
и дај мало своје свирке!⁷³

То је двоструки крај – да се чује небеска свирка опраштања, али да ли само као успостављени склад и музика сфера, или као она свирка која је родно место поезије? Ако се схвати као пука коначност вечног спасења, то је једно: новоуспостављена хармонија које нема ни у назнакама у самој *Айокалијси*, а ако је одређена колоквијалношћу израза, „свирка“, иронија популарне музике у часу без узвишености спасења, онда је то пад у нискомиметски простор савремености. Уколико савременост у „свирци“ тријумфује, то је спасење без спасења,

72 Исто, 268.

73 Исто.

без трансценденције и без узвишености. „Свирка“ не може да релегитимизује немогући тон Павловићевих стихова, одсуство лирске кохеренције и хоризонта општег песничког уједињења. Песничка дисторзија, с којом се Павловић појавио у српском песништву, добија своју далеку коду, а уместо „чисте светлости“, која је хтеће којим се завршава прва песма, „Обичан човек о стварању света“, остаје „свирка“, пад у (језичку) обичност. Ипак, тај пад није безазлен, у њему се укида она врста хегелијанске поуке о дивљачности људских прохтева, и суспендује неиспуњив задатак о уметничким поукама народу. Иако је за Павловића *ијесан* место опстанка колектива, та *ијесан* не мора се чути у завршној *свирици*.

Апокалипса уже Србије морала би у делу Миодрага Павловића добити неупоредиво значајније место. Од неколико раних фасцинација његовим стиховима и опчињености ширином тема, историјом и културом у најдужем трајању, недовољно се виде врлине овакве целине, њен унутрашњи потенцијал. Држећи апокалиптичне стихове мало по страни – прво јер их није штампао, затим јер их није истакао као окосницу свога певања, без јачег књижевноисторијског одјека, разумљивог после таквог третмана – *Апокалипса* се тек на крају Павловићевог избора сопствене поезије, а и у њему накнадно, као да песник ни сам није могао да поверује себи, или се осмели за овакав удар, сместила у врх Павловићевог песништва. Треба имати слуша за ритам и парамелодиозност, промену регистара и изворишта, гласова и епистема, што би све дало

огроман материјал за много детаљнију анализу. *Апокалипса* је тек на крају изашла из модалитета који ослобађа одговорности за тешке речи, а ипак се те најтеже речи кажу.

Апокалиптички одговор на отворени простор игре и узвишености, који се овде јавио, даје једну димензију сасвим ретку и драгоцену. У неком другачијем читању Павловићеве поезије, ослобођеном предрасуда, оргијастички стихови спознаје и одрицања, идентификације и језиво бритке ироније, могли би добити сасвим другачије место, а тешкоће с њиховим одгонетањем и читањем, које не умањују плодове читања, постале би прави изазов. Уосталом, откуд би нама самима антика, преисторија, па и Визанатија, некмоли Скити и далека путовања, чак и лепо, опчињавајући погледи на немачке и француске градове, дивни описи слика са путовања али и платана великих сликара, морали бити, упркос вредностима стихова, значајнији него унутрашњи простор стрепње. Песник не може да одоли да не затражи на крају, пред лицем коначности која је вечност, „мало свирке“ – било да је реч о музици сфера, орфичкој мелодији, херувимској песми, или неком звуку трансценденције, без којег не вреди ништа. Од Црњанскове видовданске „мало нове песме“, као поетичког отварања модернистичког процеса, до Павловићеве „апокалиптичке каденце“, целина искуства модернитета стала је пред себе као тиха самооптужба, и утолико јаче делује и снажније подиже свод изнад историјског, митографског, легендаристичког, етнографског, антрополошког, мистичког певања Миодрага Павловића. Апокалип-

тички врхунац је крај после којег је потребна нова свирка вишњег жића, али та је свирка истовремено порука да суштина није у поезији, већ у „вишњем“. Ту где се чини како се поетички стиже до коначног спасења, ту се идејно губи сама ствар песништва, у неком другом непосредно посредујућем. Да се огласи вишње биће својом свирком, коме би још било до поезије? Ако има свирке, вишње – поезије нема; тада суштина није у поезији, и песник, који је самога себе довео до ове тачке, до вишњег и одсуства узвишеног, мора изгубити оно што га је дотле довело, и што је код њега најбоље – поезију. Песник остаје без стиха и зато стихове више и не пише онако како их је до тада писао. А можда стихове више уопште и не пише.

Aleksandar Jerkov

NATURE, CULTURE AND THE APOCALYPSE IN
THE POETRY OF MIODRAG PAVLOVIĆ

Summary

In this text, the author investigates how Miodrag Pavlović, after fifty years of creative work, organised his selected poems into a unified, coherent whole. The first volume of this whole is dedicated to nature and to shaping the elation that leads to a phenomenology of the orgy, the second is dedicated to history and leads to “The Apocalypse of Serbia Proper”. This concluding poetic act, insufficiently evaluated, is analysed in some detail in order to show

that in it, as opposed to the Kantian notion of naturally beautiful, and in accordance with the opposing Hegelian position of art, Pavlović reaches a point wherein modernism and the postmodern age are differentiated.

Владимир Вукашиновић
THEOLOGIA POETICA
МИОДРАГА ПАВЛОВИЋА

Кључне речи: Христос, Света Гора, пророк, поезија, теологија, литургија, аскеза, молитва, Библија, пророк, сакрална географија.

... врати се кући
 їройоведај
 грује исцељуј
 себе лечи...
їази на свом їуїшу
 држи се речи.¹

Теолозима је одавно познато да је поетски језик, језик химничан, богопојан, најузвишенији богословски говор – Црква најречитије и најизразитије казује себе кроз свој молићвени живої, записао је песник и теолог отац Јустин Поповић.² Самим тим пред нас се поставља питање у чему је смисао овог рада, својеврсног превода речи химни у реченице академскої теолошкої исказа?

Одговор можемо потражити у предањским ризницама црквеног живота. Не морамо се превише озбиљно посветити читању Отаца Цркве да бисмо приметили постојање схолија и коменшара на њихову поезију. Тако су, на пример, на поезију Светог Григорија Богослова схолије писали, између оста-

1 Миодраг Павловић, *Књига старословна*, Београд 1991, 52.

2 Јустин Поповић, *Доїмаїшика Православне цркве III*, Београд 1978, 258.

лих и, Козма Мајумски и Максим Исповедник. То нам казује да је управо овакав поступак, тумачења и коментарисања духовне поезије, потпуно легитиман и у складу са црквеним искуством и предањем.

Наравно, однос између поезије и теологије, или, тачније, теологије у стиху и прози, знатно је сложенији од односа *̑редлошка* и *̑роцеса* тумачења. Богато и плодносно узајамно утицање химнографије и теологије бивало је обострано – теологија је прелазила у химнографију а химне су обликовале богословску мисао. Тако је, узмимо један пример, почетак познате *Беседе 1. на Васкрс (на Пасху и о оклевању)* Светога Григорија Богослова скоро дословно пренео свети песник Јован Дамаскин у познату васкрсну *С̑ихиру на Слава ̑лас 5.* – „Васкрсења је дан, и почетак је десни, и просветлимо се Празником и један другог загрлимо...“³ С друге стране, црквена поезија много се пута претакала у богословље, а скорашњи леп пример за то даје нам теологија оца Јустина Поповића у целом његовом опусу, а посебно у поглављу „Молитвено богословље о Цркви“ трећег тома његове *До̑май̑ике*.⁴ Због тога је, мислимо, овакво интерпретативно настојање и могуће и потребно.

Храм, жртва, жртвоприношење, јаковљевско рвање с ангелима страха и поезије, силазак у дубину земље, стене и човека, теофаније, откривења, јављања, успињања — све омиљене религијске теме

3 Григорије Богослов, *Празничне беседе*, прев. и ком. епископ Атанасије (Јевтић), Требиње – Врњачка Бања 2001, 37.

4 Јустин Поповић, *нав. дело*.

и мотиви песника Миодрага Павловића могу да се сведу и саберу у следеће речи које суштински усмеравају наше излагање:

...да се природи покаже да природа
није одгонетка сама себи...⁵

Па шта онда одгонета ту питалицу која дамара и у трептајима људског мяса и у немуштом јеку стена, у води и водама, лишћу, целокупној творевини? Одговор Миодрага Павловића, онако како смо га доживели и осетили, покушаћемо да испишемо на страницама које следе.

Овај оглед се у највећој мери ослања на *Књигу старословну*, али и на песме и текстове из других књига, поготово оне из књиге *С Христом нешремиче*.⁶ Оне су овде узете као својеврсна помоћ у откључавању поетских двери којима је опкољено голо и непосредно ткиво духовног једра *Књије старословне*, која, чини ми се, на најбољи начин изражава посебну димензију Павловићеве поетике – његово *йоейско бојословље*.

Књига је компонована у *седам* певања – и већ тиме се надовезује на континуирану употребу светих бројева код Павловића. Он своја певања запо-

5 Миодраг Павловић, *нав. дело*, 119.

6 Ова поема дели се на дванаест делова: 1. Пред иконом Христа, 2. Судеоници храма, 3. Умирење стихије, 4. Песма из дубине, 5. На Маслиновој гори, 6. Народ великог крика, 7. Вечера у Емаусу, 8. На Генисаретском језеру, 9. Преурањен долазак, 10. Други долазак Христов, 11. Крај бденија, 12. Господе услиши. Сва навођења у тексту из ове књиге упућиваће на редни број који смо доделили појединим целинама.

чиње Мојсејем – као и Библија. У томе се, као и у завршном, седмом певању, веома херметичном – *йойуиї Аїокалиїсе*, види како је ова књига ослоњена на Свето писмо. Свето писмо песнику не служи само као структурални предлојак. Оно на више начина обитава и дејствује у његовој поезији. То је сасвим природно и очекивано. Библијски тематски простор — појмовник, ризница асоцијација, решења, личности, свети и страшни догађаји, исписи мудрости, химне — све је то уткано и дубоко, снажно утиснуто како у саме темеље европске цивилизације тако и у душевне дубине и културне кодове аутентичних европских уметника.

Због тога, Библија за Павловића није само пука настолна књига већ својеврсни сусрет, промена и преображај — он у Библију силази као у живот. Успостављајући дијалог с Библијом, Павловић, у ствари, успоставља литургијско-молитвени однос са самим Богом — својим речима одговарајући на Божији говор иницијативе, на Реч Божију.

Мноштво је примера за то како Миодраг Павловић супериорно ходи кроз воде библијских асоцијација и алузија — „Опет се нуди један пехар али то ноћас није свадба у Кани (где је Христос воду претворио у вино)... Вино ће се ускоро претворити у оцат“.⁷ То претакање воде у вино, које после постаје оцат, то фино спајање првог и последњег јавног гутљаја које је испио Христос, то преплитање живота и радости (свадба) и страха и туге (погубљење) само је један од примера виртуозног сналажења у

7 Миодраг Павловић, *С Христом неїремице*, Београд 2001, 5.

библијском свету који је, у овом случају, аутентични простор живота нашега песника.

Знајући да је Библија Књига Цркве, Књига која припада Цркви, песник изворе свога људског и поетског надањивања проширује и на друге изразе којима Црква саопштава себе и своје богословље. Павловић својом поезијом препевава како библијске извештаје тако и богословске списе и трактате. Он потпуно природно пева о Мојсеју, али и о Григорију Нисијском и његовом богословљу. У Хиландару му се „жижак гаси над отвореним списима једног руског светитеља...“⁸

Када гради своја песничка здања, Миодраг Павловић у њих узивава и друго камење инспирације – житија светих, службе светитељима, велике ликовне предлошке, посебно фреску Васкрсења – и све то у овом поетском делу бива уткано, унесено, преображено и сведено на праву меру. Сви ови песнички поводи, предлошци, текстови, надањућа условили су појаву специфичног, богатог, слојевитог и комплексног језика којим песник пева. Тај језик на тренутке има својеврстан химнографски тон, одјек, посебно у песмама са литургијским завршецима. Оне такође имају ритам литургијске поезије, што се посебно види у песми о Симеону Мироточивом.⁹ С друге стране, Павловић своје певање огледа и у светодионисијевском *нагјовору*, у његовој монументалној апофатизи.

Павловићево дело богато је личностима. На првом месту, и по преимућству, из његових песама

8 Миодраг Павловић, *Књија старословна*, 27.

9 Исто, 38–39.

одјекује творачка Реч Пресвете Тројице, Троличнога Бога – Оца и Сина и Светога Духа – и благовести спасење и искупљење људског рода кроз благи лик Христа Спаса. Блиски песникови пријатељи овде постају библијски ликови – Мојсеј, пророк Јона, Јован Богослов. Његови умни саговорници су Григорије Нисијски, Климент Охридски, Свети Сава, деспот Стефан Лазаревић. Отмени пореклом и тврди у врлини, Павловићеви поетски сапутници су Симеон Мироточиви, Јелена Анжујска, Димитрије Кантакузин и кнез Лазар. Лепом речју напајао се код Данила II, архиепископа српског, и врлога преводиоца инока Исаије, а лепоти боја утканих у словесне ликове светости дивио се код Михаила и Евтихија. Незаобилазан је и лик Милоша Обилића. Наравно, све њих обједињује и спаја сам Павловић, то јест *Испосник*.

Испосник је главни јунак *Књиџе старословне* иако се не појављује у свим песмама. Он је истовремено и Миодраг Павловић и разни знани и незнани хероји молитве и труда, којима Павловић овим подиже споменик. Испосник је колективни јунак, литерарни *алиџер еџо* аутора, попут *Госџодина Коџиџа* Збигњева Херберта или *Крисџа* Варлаама Шаламова, да се послужим само овим, не тако старим примерима. Испосник Миодрага Павловића је, у овој поезији, у *џроцесу аскеџскоџ очишџења*. Он се бори са собом, са својим слабостима и страстима, успиње се ка врху Атоса, тог мистичног Тавора, али још увек не созерцава. Он је бремент очекивања ма духовног преображаја:

Мали је Синај
испосник није већи од тачке
и сунце је мање од свога сјаја
велика јављања тек следе.¹⁰

Друго име за *испосника* јесте *отшелник*. О њему Павловић бележи:

Пење се
отшелник
литоцом
Закона.¹¹

У овим стиховима видимо како Миодраг Павловић аскетски напор у испуњавању Божијих заповести сматра неопходном претпоставком сваког дубљег духовног искуства. Идеја *усињања* на литицу Закона показује да он, при томе, не сматра Закон крајњим циљем, него само *иушем ка Циљу*. А реч је о литици — и тај пут није безопасан — напротив. Павловић се овим стиховима непосредно надовезује на тумачење смисла испуњавања Божијих заповести у искуству источног пустињачког подвижништва које описује митрополит Амфилохије Радовић:

Пост никада није и не може бити циљ сам по себи. Он је увек средство и припрема душе да би Бог могао сићи у њу и настанити се у њој. То што важи за пост важи такође и за све остале врлине. (...) Посту и врлини се придаје огроман значај,

10 Исто, 73.

11 Исто, 28.

али не као средству за постизање спасења него као путу за развијање дубоког смирења пред Богом и за буђење сазнања пуне немоћи човекове да се спасе својим сопственим силама и „добрим делима“.¹²

Митрополит овде у први план истиче аспект унутрашњег духовног преображаја који подвижника отшелника припрема за сусрет са Богом. Тој димензији сам Павловић придодаје још једну — не мање битну. У песми о посту испосника он пише:

Испосник
главу окреће
кад види дивљач
како виси
између стрмина
он чека мирис
ловоровог листа
и не клања се ничем
од крви
ни од вриска.¹³

Ови стихови показују да испосник своје биће, свој идентитет, тражи и утемељује у нечем што ће доћи, у нечем будућем — у мирису лорововог листа којим је испреплетен венац победе неумољивих сведока јеванђеља Христовог — а не у нечем што га непосредно окружује и из њега самог, из његових

12 Митрополит Амфилохије Радовић, „Духовни живот по алфавитном патерику“, *Основи православној васпијања*, Врњачка Бања 1993, 237.

13 Миодраг Павловић, *Књига старословна*, 95.

нагона и импулса, дамара. Тиме Павловић указује на есхатолошку димензију подвижништва: оно почива на утемељавању бића на будућем догађају који је Бог обећао, дакле – на Божијем обећању, а не на стварности која нас окружује и поробљава. Његов испосник овде не жели да поправи своје понашање нити пак да научи да обуздава своје страсти – иако су и то нуспроизводи процеса у коме се налази; њега интересује нешто дубље, нешто суштинскије: слобода у односу на природу и њене спутавајуће законе. Он би изван ње, он би хтео да открије њене праве димензије, да, како каже Христо Јанарас, прими своје постојање не из своје природе, него из свог односа са Господом, да доживи слободу која нас ослобађа смрти.¹⁴

Посебно значајно идентификовање *испосника* и *иесника* појављује се у песми о пророку Јони, где се жеља за обновљењем и уцеловљењем, жеља за превладавањем ограничења и спутаности датог, биолошког начина постојања, решава увођењем новог актера у ову поетску драму — Светог Духа. Када песник каже да „Пророк Јона је у испоснику нашао конак“¹⁵ или када пева:

Стаће мали пророк
у мене
као у утробу
кита...¹⁶

14 Христо Јанарас, „Ка једном новом екуменизму“, *Видослов*, васкршњи број, 2001, 60.

15 Миодраг Павловић, *Књижа старословна*, Београд 1991, 9.

16 Исто, 9.

он, у ствари, описује светодуховско искуство. Пророк је у библијском контексту харизматик, помазаник, неко на коме почива благодат Пресветога Духа, то јест, у ширем смислу речи — сам оприсутњени Свети Дух. Стога је чежња за пророком у ствари жеђ за Светим Духом, жеђ за светошћу.¹⁷ Зашто је Павловић од свих пророка изабрао баш Јону? Јона је омиљени пророчки лик не само Павловићеве поезије него, узмимо један пример, и ране хришћанске уметности, у којој се најчешће појављује у форми чувене *Трилогије о Јони*. То је због тога што је пророк Јона један од најсажетијих богословских симбола Христове благовести, Његовог јеванђеља. Певати о Јони у ствари значи исповедати Христово Погребење, Васкрсење и Вазнесење, то јест све оно *што је свакоме од нас, захваљујући Христџу, омогућено*. Пошто је наш контакт, додир, општење са Христом данас пре свега светодуховско искуство, сасвим је логична веза коју Павловић успоставља: Испосник — Пророк Јона (= Свети Дух) — Христос. Зато је разумљиво и поверење с којим он казује:

О, Дух ће помиловати људе своје,
и заједно с њима на светлост изићи...¹⁸

али и молитвена напетост ишчекивања у следећим стиховима:

Духа
да спазим
док ври

17 Јован Зизјулас, „Обожeње Светих као икона Царства Божијег“, *Видослов*, 20, 2001, 17–28.

18 Миодраг Павловић, *Књига старословна*, 105.

и преображава
твар.¹⁹

Пророку Јони се песник Павловић враћа на још једном месту. То је стих истински мистичне дубине – „Да уђеш ко Јона кроз цвеће у неман“.²⁰ Библијска неман која је прогутала пророка Јону јесте слика смрти, али и васкрсења – стога је *улазак у неман*, у ствари, пролазак кроз смрт и васкрсавање *кроз цвеће*, кроз створени свет који нас окружује.

Хришћанска поезија Миодрага Павловића има и посебни географски простор којим се креће и постоји. Цариград, Солун, Неродимље, Звечан – само су нека од места којима нас проводи наш поетски путовођа. У свима њима Павловић није само радознали путник, ходочасник сопствених немира... Његова путовања траже нешто дубље од призора који се смењују, мириса који се преплићу, сусрета који истискују једни друге; она су обележена специфичном димензијом – *иосџојањем* (или трагичним *неиосџојањем*) *иесме*. Песме култне, молитвене, песме која је симбол животности и односа. Певати у храму – то је дубок и сложен симбол за Павловића – израз живота – чак и када се пева „у празној лађи без товара“.²¹ Стога он у Цариграду са незадовољством пита „зашто се око храма / сад не пева“,²² а утеху налази на Светој Гори, где „пева неко вечан“.²³

19 Исто, 104.

20 Миодраг Павловић, *Ходогарје*, Београд 1971.

21 Миодраг Павловић, *Књига стиарословна*, 41.

22 Исто, 13.

23 Исто, 22.

Религијска поезија Миодрага Павловића мора се посматрати и из угла боравка на Атосу, његовом омиљеном поетском топосу. Пре свега он сам, па онда поетски изливи, записи, снови – дубоко су обележени искуством боравка, сусрета и живота на Светој Гори. Плодови општења са свештеним једром православног литургијско-подвижничког искуства, у којима се снажно мешају суштина Павловићевог бића и светогорски дух, јесу путописни записи и мноштво песама. Стога ова ерминевтичка контекстуализација не може избећи Свету Гору као колевку и проточник утицаја његове поезије.²⁴

На много начина Миодраг Павловић изражава своју фасцинацију тим јединственим местом. С једне стране, он осећа сву озбиљност којом гора на којој се не рађа него само умире, то „гробље на води“,²⁵ како је сам назива, зрачи, као и непосредност с којом она разголићује и обесмишљава сву тривијалност наших свакодневних брига, потреба и жеља. С друге, песник овде начиње и своју велику тему победе над смрћу говорећи о „обредним

24 Ту тумачењску препоруку обавезног *историјској конјекстуализовања* проблема којим се бавимо, а ради његовог правилног разумевања, што је постало претпоставка сваке озбиљне теолошке анализе (Јован Зизјулас, „Есхатологија и друштво“, 78), Миодраг Павловић благо коригује указујући на велике проблеме до којих може довести настојање историјске реконтекстуализације: „Епоха је у свакој свести другачија. И слика која се о једној епохи добија на основу груписања релевантних чињеница, које је сачињавају, вероватно није у том облику постојала ни у једној стварној свести те епохе“ (Миодраг Павловић, *Поетика модерној*, Београд 2002, 10).

25 Миодраг Павловић, *Хогогарје*.

настојањима ка унутрашњем преображају²⁶ светогорских монаха, о Светој Гори као „крају где свако стекне друге претке“,²⁷ то јест где долази до измене идентитета у светотајинском уткивању сопственог бића у молитвени ритам Цркве.

Песник на Светој Гори није радознали туриста – напротив: он хоће унутрашње, право, не само *шелесним начином*, доживљено искуство, и не жели да *промаши духовно и алејоријско*²⁸ значење и значење тог феномена. За њега ово свештено полуострво остаје „обећана земља духовности“²⁹ у којој је и он, *интимно и у себи, учинио* и положио *завешће*.³⁰ Павловић се не либи да на потресно искрен начин стави под знаке питања сопствену верност унутрашњим заветима и свему ономе што је на Атосу научио. Истовремено, он из дубине свога бића вапије стиховима жудње за искупљењем Светој Гори, поетској персонификацији Православне цркве:

Остави мрву светлости
негде испод трпезе
за мене,
допусти сиротима да ти дођу
и да се населе!³¹

26 Миодраг Павловић, *Ошварају се Хилендарске двери*, Београд 1997, 66.

27 Миодраг Павловић, *Хогогарје*.

28 Миодраг Павловић, *Ошварају се Хилендарске двери*, 9.

29 Исто, 66.

30 Исто, 66.

31 Миодраг Павловић, *Хогогарје*.

Спонтани наставак светогорске тематике јесте моравска — *синаитска и исихастичка* тематика, посебно присутна у четвртом певању *Књије сѿа-рословне*. Као што је синаитско монаштво (сам врх тадашње православне духовности и интелектуалног живота), бежећи пред османлијским завојевачима прво дошло на Свету Гору, а потом у Лазареву и Стефанову Моравску Србију,³² преносећи искуство и праксу, уметност и визију, тако је и Павловић своје поетске теме и мотиве провео и преселио с атоских врхова у плодне моравске долине.

Он се у овом циклусу надовезао, накалемио на синаитски поетски нерв, на синаитску раваничку и манасијску духовну (есхатолошку и евхаристијску) поезију, која види с обе стране стварности, изнутра и споља, из овог века у будући. Поезија Миодрага Павловића успоставља континуитет с оцима Раваничанима, писцима *Службе кнезу Лазару*, јер и он, као и они, с уверењем бележи:

Био је убијен
сада више није...³³

Други примарни поетски *locus* Павловићевог дела јесте категорија времена, и то освећеног времена. Празник и његово природно окружење, његов дом, његов духовни простор и догађај који га оживљава и чини причасним — света евхаристијска

32 Видети више у: Димитрије Богдановић, „Смисао Раванице“, *Сѿудије из срѿске средњовековне књижевности*, Београд 1997, 180–182.

33 Миодраг Павловић, *Књија сѿарословна*, 72.

литургија – постају за њега стварни песнички подстицаји и изазови.

Једна од суштинских религијских, егзистенцијално темељних људских чежњи јесте жеља да се живи у доба земаљскога живота Бога, то јест да се непосредно учествује у спасоносним догађајима које Он чини. У том животу и учествовању наслућује се извесност сопственог приближавања Богу, спасоносног општења с Њим, чаробни, узбудљиви ковитлац емоција и ума, и оног дубљег од њих – када човек једном за свагда доноси одлуку да следи Бога кога је видео у телу, и када је тим виђењем спасена душа његова. Наравно, то није могуће на такозваном објективном плану и стога се у историји религија прибегавало различитим субјективистичким, натурално-екстатичким и психологистичким решењима — аскетика Далеког истока, мистеријска религиозност Грка и Римљана, моралистички пијетизам касног средњег века, који се исцрпљује у опонашању Христа, само су неки од тих неуспелих покушаја. Па зар то значи да је та примарна чежња осуђена на неуспех, да је опкољена безизлазима? Погледајмо како Павловић то износи у песми која несумњиво заслужује да буде наведена у целисти:

О да сам се родио
у друго време
и могао да се придружим свадби
на којој се вода преточила
у вино
И да сам седео за столом
на којем се

мало хлеба претворило
у многа и светла тела
Или да сам само протрчао
преко поља
пре но што се смркло
небо изнад Голготе
Нисам био на свадби у Кани
нити сам
сведок васкрсења
зато се одричем сваког хтења
и надам се још мало у хлеб
и Његова преображења.³⁴

Миодраг Павловић овим поетско-богословским решењем – и то како његовим негативним аспектом: одрицање од сваког хтења (то је управо одрицање од сваког субјективистичког псеудорешења), тако и позитивним аспектом: „и надам се још мало у хлеб / и Његова преображења“ (уз напомену да се ово *Његова* може односити и на Христа али и на сам хлеб, што је и јеванђељски и литургијски легитимно) – као крајње и једино могуће разрешење велике чежње уводи учествовање у литургијско-празничном животу Цркве, то јест – својеврсни светотајински реализам. Порекло жеље за животом у доба борављења Бога на Земљи почива у чињеници да су људи бића која живе у времену, и то живљење искуствују на трагичан, фрагментаран начин. Та се трагичност највише огледа у чињеници испражњења садашњости³⁵ и идеји да су истински односи већ успостављени, једном за свагда, у прошлости, и да су они неизлечиво далеко од нас. Оно

34 Исто.

35 Јован Зизјулас, „Есхатологија и друштво“, 86.

што нам Црква предлаже као решење, то јест као доживљај, а што опевава и ова Павловићева песма, јесте могућност побијања времена, његове трагичне димензије, у искуству вечне садашњости личног односа Бога и човека.³⁶

Богочовек Исус Христос или, како га Миодраг Павловић назива, *Учишел нове вештине*³⁷ ходања по води, у поеми *С Христом нешремице* није представљен насупрот човеку; Он није етички идеал, смисао историје који нас прогања кроз наше неуспешне покушаје да га досегнемо. Христос није само повод да песник проговори о овоме или ономе, Њему се не узносе језички богате и сложене а хладне и богословски мртве молитве, каквих је у поезији било и каквих још увек, нажалост, има. Он је наша најдубља истина и наша крајња истина – „Христов образ врели преко сненог лица“³⁸ очекује нас у велики Дан свршетка света и преображаја творевине, благовести песник.

Христа можемо у овој поеми сусретати као: *Боја сусрећа и односа* (прва песма), *колеktivно шело саикано од свештих* (друга песма), *оној који побеђује законе природе* (трећа песма), *силази ка људима из своје безграничне љубави* (песма четврта), *страдалној* (песма пета), *образац и модел али и проспор и шансу иашње и страдања које воде у васкрсење* (песма шеста), *лишурја, лишурџијско дело и лишурџијски обед* (песма седма), *вазнесењској* (пе-

36 Христо Јанарас, „Бог, вријеме и човек“, *Видослов*, божићни број, 2003, 45.

37 Миодраг Павловић, *С Христом нешремице*, 3.

38 Исто, 11.

сма осма), *сїраної лоїци зла и корисїи овоїа свейа* (песма девета), *їраведної судију који їреображава їворевину* (песма десета), *садржај и најдубљу исїшину нове ївари – нової неба и нове земље* (песма једанаеста), *Боїа наших сїрадања и наших невоља који жури и хиїа да їомоїне чак и онда када звекеї сїрадања личи на звукове Творца који сања* (песма дванаеста).

Христологију Миодрага Павловића најбоље можемо сагледати у богословски најбогатијој, четвртој песми поеме *С Христом неїремице* – „Песми из дубине“. Она започиње описивањем два типа Божанских интервенција – *релиїјске, сїарозавейїне*, у којој Бог човека из невоље избавља својим силним дејством али са дистанце, и *новозавейїне, хришћанске* (а хришћанство је, по познатим речима оца Александра Шмемана, крај сваке религије) у којој Бог постаје део невоља и трагедија односно њихов вољни учесник. Ова песма је једна дивна и трезвена, истинска богословска химна о Христовом оваплоћењу „ради нас људи и ради нашега спасења“.

Павловић у њој записује следеће:

Он се са нама *сїушїа* у јаму где је *очајање* и стоји нам уз раме као да је у *исїу* замку и он *ухваћен*. На крсту је са њиме и наше раме. *Сїа-сїшїељ је човеков їїалац*. И певамо заједно нешто као псалам.³⁹

Сїушїање у јаму означава кенотичку димензију (кеноза – испражњење, осиромашење, само-

39 Исто, 4.

унижење – али, мотивисано љубављу!) оваплоћења. Јама *īde* је очајање – то је стање палоба света који је окован смрћу – последицом греха, чији добровољни заточник (то је оно *као* да је у *исћу* замку – свезу греха и смрти – и он ухваћен) постаје Христос. То да је и наше раме на крсту значи да је у спасењском страдању Богочовека на Крсту учествовала целокупна људска природа, коју је он учинио својом ипостазирајући је (како је говорио Леонтије Византијски, теолог из шестог века), а кроз њу и све нас провео кроз крсно-васкрсни процес. А речи: „Спаситељ је човеков талац“, које нам на први поглед могу зазвучати необично и можда преслободно, у ствари значе само да Бог безгранично воли човека. Ово говори и румунски теолог Јован Брија:

Јединствени повод оваплоћења јесте љубав Божија према човеку... Зато се божанска природа сузила, прилагодила се човековом нивоу. Бог нас, дакле, није спасио на одстојању, него се поистоветио са нама, као живи, историјски Бог који је допустио да га људи искусе у животу.⁴⁰

Тај Христос, пева Павловић:

Заиста васкрсе
Танатос патиса...
то сутра за све нас,
ил ускрсну само за себе?⁴¹

40 Јован Брија, „Оваплоћење“, *Речник православне теологије*, Београд 1977, 131.

41 Миодраг Павловић, *Хогогарје*.

За разумевање Павловићеве фасцинације светом мртвих и вратима која су за њих изнова у живот отворена, посебно је значајна песма „Субота у Есфигмену“.⁴² У њој се преплиће исконски спомен тог дана — дана мртвих — „њихов је дан, зар не?“ — дана који се *ослања на лубање, дана селигбе за-ујокојеної ѿлемена*, у коме мртваци лете свуда око нас и траже своје место, *сїремно држе своју костї и семе* — са чекањем васкрсења. Тишина сваке суботе, њен покој и мир, нису празни и јалови. Ту тиху али свесилну унутрашњу моћ, тај набој васкрсења, осећа песник док седи у светогорском манастиру. Песма уводи *идеју васкрсења* у омиљену Павловићеву тему света мртвих, она разрешава безизлазну фасцинацију мртвима. Веома је битно то што за простор у коме се одиграва поетски догађај Павловић бира управо општежитељни манастир. „Подне, општежиће“ — вели он. Избор простора у коме се заједнички живи указује на дубље значење што га има појам општежића — овде заједницу живота искуствују сви у Христу — како они сада живи тако и они уснули.

Васкрсењу мртвих посвећена је и песма „Силазак у хад“. У њој Павловић, инсистирајући на телесном аспекту Васкрслог Христа —

[Адамова]
рука ... пролази
кроз обељене вратнице
Пакла
и дотиче глежањ
младог божанства

42 Исто.

Човекољубац га милује
окрвављеном ногом...⁴³

— у ствари показује своје основно уверење, своје интуитивно предосећање да је вечни живот — живот целог човека, живот тела и духа, а не нека спиритуализована визија вечног блаженства ослобођених душа. То целосно искуство човека песник стиче већ овде, у овом животу, у аскетском искуству, и то на примеру поста. Говорећи о феномену „узмицања“, то јест повлачења, утихнућа које људском бићу доноси пост, он каже: „У узмицању нема разлике између тела и душе, кажем. Али то су крупне речи.“⁴⁴

Нама се пак чини да су много крупније речи записане у следећем пасусу, пасусу који представља један од врхунских домета богословствовања Миодрага Павловића а који, наравно, опет говори о васкрсењу:

Све је спремно да се душа врати у тело, и да се тело врати души. Али после божанске правде, човек *није само искуиљен, није му само ойрошшено*. Он је *уиућен у шајне*, његова душа постаје другачија и у његовом телу коме се враћа живот настаје друга телесност у једном новом трајању. *Њејова иуи*, више пута препорођена, почиње да *живи у својој драјоценоси*.⁴⁵

43 Миодраг Павловић, *Књига сѣарословна*, 12.

44 Исто, 35.

45 Исто, 47.

Овде је од посебног значаја надилажење легалистичког, јаловог, сведеног, јуридикчког концепирања спасења кроз праштање и искупљење. Павловић осећа да постоји још много тога иза Божијег праштања и искупљивања. Он се не задовољава кобним сужавањем и извитоперавањем значења тих појмова, до каквог је дошло у западној теологији.⁴⁶ За њега Бог увек остаје Отац и „безумни љубитељ“ човека, а не немилосрдни судија и *иретишећи казнишељ*.⁴⁷ Спасење, вечни живот јесте живот узрастања у познању тајни, узрастања у искуствовању славе — односа са Богом и освећења, живот који се прелива из славе у славу (II Кор. 3, 18). И то је, неуморно подвлачи Павловић, живот целога човека, а не само душе — човека драгоцене, препорођене, друге телесности и пути.

Упућивање у тајне не подразумева нужно и одговарање на сва питања, а обухвата исцељење свих рана. Песник Павловић зна да у животу постоје многа питања која у потпуности надилазе оквир сваког људског, па и богословског умовања. Нема коначног и дефинитивног одговора на многа питања и зато живимо с апсурдима, нелогичностима, с оним што перципирамо као неправду, са злом око нас. Зато је он у праву када каже: „И ту нема казивања, осим да се рекне: добро је што је тако.“⁴⁸ Запажање Христа Јанараса може допринети разумевању овог проблема:

46 Видети више у: Христо Јанарас, „'Откуп' и 'искупљење'“, *Азбучник вере*, Нови Сад 2000, 164–169.

47 Исто, 166.

48 Миодраг Павловић, *Књига старословна*, 50.

Вера у Бога је промена начина постојања и због тога језик вере није везан за индивидуално разумевање, то јест за индивидуалну интелектуалну самодовољност. То је језик који химнама прославља љубав Божију, језик призивања његове милости.⁴⁹

А исцељење о коме пева Павловић јесте искуство живота у Царству Божијем, искуство које сада наслућујемо и предокушавамо, а које ћемо у потпуности тек доживети. Исцељујући блесак Царства Божијег сија у овим стиховима:

...сада оно сија
сад се све то вида...⁵⁰

Исцељење није ни у одговорима које смо чекали нити у правди која је коначно задовољена, него у силном и сјајном, дивном и потресном, јединственом и животодавном Божијем присуству које ће испунити ране, неправде и ожиљке сумње, сјединити поломљене кости наде и дати смисао не као појам или концепт, чак ни правду саму по себи, – него као Личност и однос у коме ћемо учествовати.

Постоји једна реч која се у књизи *С Христом нешремице* нигде не помиње али која представља кичму овога спева, и без које он не може бити у потпуности доживљен. Та реч је *лишурџија*. Њоме се објашњава тајанствено песничково присуство односно учествовање у догађајима из Христовог живота.

49 Христо Јанарас, „Осми дан“, *Азбучник вере*, 177.

50 Миодраг Павловић, *Књига старословна*, 57.

Песник није само посматрач који са безбедне дистанце коју му омогућавају векови и километри, коментарише библијске догађаје – он у њима активно учествује. „Ми смо судеоници Христовог дела“,⁵¹ бележи Павловић. То осећање учествовања у догађајима из Христовог живота, односно у *goīaђaju Христѡа*, централно за православну светодуховско-евхаристијску теологију и етос, просто се прелива из ових стихова – Песник је на Генисаретском језеру у броду са Христом који хода по води (побеђује законе природе Светим Духом) – „накратко сам био на истом броду с Њиме“;⁵² он „скривен иза маслине посматра шта се збива у тој ноћи на ивици грома“⁵³ – гледа издају и и хватање Христа; на Голготи, „на крсту је са Њиме и наше раме“⁵⁴ учествује у распећу; „следи Га по прашњавом путу“ за Емаус, заједно са Луком и Клеопом и „ушуњава се у полумрачну одају“ у којој кроз причешће (= општење, заједничарење) познају Господа (Лк, 24, 31).⁵⁵

Када Павловић каже: „Дух се у телу обнавља и служи нам као храна“,⁵⁶ он у своје дело уводи још једног наизглед скривеног али суштински веома важног актера свих догађаја и стања о којима пева – Светог Духа. Јер без Светог Духа све ово о чему ови стихови говоре једноставно није могуће. А њиме све добија и силу и смисао.

51 Миодраг Павловић, *С Христѡм неїтремице*, 2.

52 Исто, 3.

53 Исто, 5.

54 Исто, 4.

55 Исто, 7.

56 Исто, 2.

Дух Свети омогућује и Миодрагу Павловићу, и свима нама, да учествујемо у Христовом животу не на начин психолошко-интелектуалног сећања нити театралног репрезентовања (не кроз прошлост, кроз историју) него кроз везу са будућим, есхатолошким, које продира и долази и бива сада и овде у оној мери у којој је то могуће.⁵⁷

Литургија није понављање прошлих догађаја, на пример Голготе; то је продирање будућности у време што сваки пут ствара потпуно нови догађај: „Света евхаристија сваки пут представља ново Отеловљење, ново Распеће, ново Васкрсење, Ново Вазнесење а истовремено нови Долазак и Суд... димензија есхатона ослобађа историју од њених ограничења.“⁵⁸

Тако велики теолог Јован Зизјулас, митрополит пергамски, каже: „Дух ме води у једну сасвим другачију димензију“,⁵⁹ а велики песник Миодраг Павловић то на себи својствен начин понавља: „*Молишва* нас води ка месту где се Он јавља.“⁶⁰

Свеприсуство литургијског духа види се и у молитви Богу Оцу, управо песниковом вапају да Господ чује литургијску, победничку, песму: „Господе услиши Христа, услиши свог Сина када се за нас моли.“⁶¹ Христос који се за нас моли Богу Оцу – то

57 John D. Zizioulas, „Truth and communion“, *Being as communion*, London 1985, 115.

58 Јован Зизјулас, *Еклесиолошке теме*, Нови Сад 2001, 132–133.

59 Исто, 132.

60 Миодраг Павловић, *С Христом нешремице*, 2.

61 Исто, 12.

је класична богословска формулација која описује Цркву, односно црквено литургијско и светодуховско сабрање, евхаристијску молитву. Литургија је молитва Христа,⁶² који је сада колективна личност, односно тело (= које сачињавамо ми, крштени, живо камење храма Очевог, како каже Свети Игњатије Богоносац) коме је он глава, Богу Оцу, и то овде осећа и нама преноси Миодраг Павловић.

Поема *С Христом неїремице* саткана је од различитих перспектива – личне и заједничке, космичке и појединачне, и све и свако у њој има своје место и свој циљ: и човек и небо и земља и Бог. Циљ Миодрага Павловића, односно нада којом нас он охрабрује најлепше су исказане речима из прве песме: „Али је могуће уз Њега (= Христа) постати дете и заслужити – Ваведење.“⁶³

Посїаїи геїше је дубока синтагма не толико аскетског вокабулара колико подвижничке стварности, која не означава сентиментално и инфантно детињарење него озбиљно и напорно увођење себе (али уз помоћ Христа, уз Њега, као лоза на чокоту) у процес преображавања у начин на који *їосїоїи* дете. А оно постоји као биће љубавног односа, отворености, радости, безинтересности. Уколико човек научи и навикне и стекне и добије на дар овакво стање тела и душе и духа, он може да заслужи Ваведење (Увођење у храм али не рукотворени него небески, свети Град Јерусалим нови – Отк. 21, 2)

62 То се види и из следећих речи молитава Свете литургије: „Јер си Ти (Христe Боже наш – прим. В. В.) који приноси и који се приноси; који прима и који се раздаје...“ (*Молиїва херувимске їесме Лиїїурїје Свеїїоїа Јована Злаїїоусїїоїа*).

63 Миодраг Павловић, *С Христом неїремице*, 1.

у коме је све храм и све светлост јер је храм његов Господ Бог Сведржитељ и Јагње (Христос – вид. Откр. 21, 22–23). То Ваведење за нашег песника није само једно будуће искуство, оно је већ сада присутно у литургијском животу Цркве.

Павловићево песништво, настајало током дугог низа година, у временима која су, својим страдањима, понекад попримала апокалиптичке призвуке, иако не затвара очи пред патњама апокалипсе, ипак се на њима нездраво не задржава. Оно није укочено пред ужасима страдања и зла; у њему преовладава поверење у Христа⁶⁴ и свест о коначном, вечном и величанственом преображавању свега што постоји: „И чекам блаженство када небо и земљу споји исти трзај“⁶⁵ благовести, поетски и богословски, Миодраг Павловић.

64 „Верујем да му је жао и да жели да нас пехари ових страдања мимоилазе“ – Миодраг Павловић, *С Христом неїремице*, 12.

65 Исто, 10.

MIODRAG PAVLOVIĆ'S THEOLOGIA POETICA

Summary

This paper explains the theological aspects of Miodrag Pavlović's poetry, mostly based on his works "Knjiga staroslovna" and "S Hristom netremice". In this paper, the author presents Pavlović's poetic experience of overcoming and widening the limitations of a created mode of being (created nature) through the ascetic and liturgical life within the Church of Christ. Pavlović's poetic theology is reviewed here in the light of his relationship with the contemporary and patristic theological ideas. Also, the paper presents the particular ways in which Pavlović's poetry is adjusted and similar to these theological ways of thinking.

Ранко Појовић

ОБРЕДНИ ГОВОР У ПОЕЗИЈИ МИОДРАГА ПАВЛОВИЋА

Кључне речи: обредни и говорни чин, модерни еп, поезија историје и културе, поетика жртвеног обреда, метафора као супституција мита, поезија као мистична комуникација, симболски говор.

Стваралачки присутан безмало шест деценија, Миодраг Павловић је живи међаш историје српске књижевности и читава једна разноврсна библиотека. Жанровски изразито разнолик: он је превасходно пјесник, мада је темељит увид у савремену српску књижевност незамислив без познавања онога што је Павловић урадио као есејиста и антологичар. Оно што је данас критичка свијест о српској поезији, у пуноћи њеног дугог трајања и многобројних унутрашњих мијена, добрим дијелом засновано је на увидима и промишљањима управо Миодрага Павловића. Иста та свијест, естетички преобликована и умјетнички разиграна, уграђена је и у Павловићево пјесничко дјело, које је веома брзо, одмах након гласовитих и превратничких збирки *87 њесама* и *Сшуб сећања*, из раних педесетих година двадесетог вијека, показало своју особитост и потпуну препознатљивост на трагу укључивања поетске мисли у трагање за тајнама искони, у историјско и културолошко преиспитивање древних цивилизација, при чему су оне балканске предста-

вљале сами центар тога интереса. У крајњој линији, десетак кључних Павловићевих пјесничких књига таквога усмјерења представљају недјеливу цјелину која у српској поезији, првенствено својом антрополошком димензијом и амбицијом, нема премца. Утјеловљујући своју поетску визију древности, човјека и времена на самом прагу постојања, Павловић се с пуним повјерењем и вишим умјетничким разлогом определио за обнову епског облика пјевања. Управо тај облик сасвим је примјерено објединио пјесниково многогласје, његов напор да се вријеме осмисли као хор, да се саопшти из што већег броја разноликих говорних позиција. Павловићево пјесничко дјело обиљежава унутрашња изнијансираност и сложеност, често у форми јединства привидних опречности.

Павловићев велики пјеснички пројекат ријетко је и драгоцјено свједочанство о томе да пословична фрагментарност српске културе није и не мора бити и њена једина судбина. Иако је та поезија стално била отворена и за изазове свога времена, за пријетње и страхове модерне цивилизације, њена тежња за докучивањем древног памћења представља посебну вриједност и кад је у питању цјелина савременог српског пјесништва.

Песничким говором, у којем се преплићу различити елементи, класични и средњовековни, фолклорни и модерни, опевао је пропаст античког света, појаву Словена у историји, успон Срба, описао значајна места и пределе на савременој културној мапи света, трагао за основним егзистенцијалним и духовним ситуацијама савремене

цивилизације, за кључним симболима на којима се она темељи. У каснијим књигама [...] његово духовно обзорје још се више шири, распони повећавају, музи историје стиже у помоћ муза археологије. Пред праисторијским фигурама из Лепенског вира песник је понесен уверењем *да се слушњом може доконаћи положеј и смисао древних предмета, ако наслојимо да дођемо унутра у њих, да из њих видимо њихове моуће односе.*¹

Ако се Павловић тражи у некој оптималној стваралачкој синтези, онда би она морала подразумевати истовремено садејство пјесника и тумача поезије, садејство у коме ерудиција и проницљивост тумача освјетљавају замисао пјесника, поготово природу метафоре, на којој се добрим дијелом и држи његов модерни еп. „Метафора је често извидница открића. И ње се не треба плашити сем ако се устежемо да нешто ново откријемо, и читав видик песме учинимо сложеним“,² каже Павловић у једном есеју из књиге *Обредно и говорно дело: оiledи са српским предањем*, есеју који се првобитно појавио као предговор његовој *Антологији лирске народне поезије*. Иначе, средишњи предмет интереса у књизи *Обредно и говорно дело* представља питање жртвеног обреда и његове везе с неким древним врстама српске народне лирике, чиме се Павловић, у нешто ширем контексту, бави и у дјелу *Поешика жртвеног обреда*. Најбољи есеји у књизи настали су управо

1 Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд 1983, 641–642.

2 Миодраг Павловић, *Обредно и говорно дело*, Београд – Приштина 1986, 15.

као резултат успостављеног сагласја између пјесника и есејисте, у оним дијеловима гдје је почетна мисао, иницирана луцидно протумаченом метафором, с мјером праћена анализом антрополошког контекста пјесме, тј. просторним и временским модалитетима основног мотива.

Откривањем вишесмислености и важности жртвеног обреда, као темеља културе, тумачи старе поезије нашли су најпримјеренију потврду претпоставке да је историја поезије у ствари историја симбола. Симбол је стилизован и у сферу апстракције пренесен жртвени обред, настао развојем свијести о различитим могућностима замјене крвне, првобитно људске жртве. Сасвим је очита, у оба случаја, јединствена функција принципа замјене: жртва се приноси у замјену за божански дар; симбол у томе процесу посредује на различите начине, зависно од врсте и значаја жртве. Принцип замјене тако је суштински означен размјеном творачке и духовне енергије, с тим да се духовна енергија више веже уз симбол као примарно језички елемент, знатно млађу и савршенију варијанту жртвеног обреда. Ако је жртвени обред медијум мистичне комуникације с божанством, што Павловић стално наглашава, и ако обредни чин претходи говорном, онда је и овај потоњи, као његова супституција, примарно ствар религијског порива. Отуда митови имају темељну важност у култури, а њихови рудименти у поезији бивају најдрагоцјеније чињенице у процесу тумачења древног пјесништва. Језички облик тих рудимената јесу управо метафоре, те *извиднице ошкрића* које су истраживачима од слуха прави

предмет интереса. Павловићеви есеји отварају увид у тај замршени процес препознавања метафоре, гдје је једна од највећих опасности читавање савременог језичког осјећаја појавама које нису од нашег времена и не одговарају модерном језичко-мисаоном, још мање животном склопу. Дефинишући неке од понајбољих српских лирских пјесама велике старине као *свој рудименширане химне и развијене зајонетике*, Павловић наглашава првенствено њихову првобитну намјерну неразумљивост као природни услов њихове обредне функције, односно мистичног општења с тајним силама, у чијој је основи увијек – и то се посебно истиче – метафора плођења и стварања новог живота. Многе тајне древног свијета, каткада и оне најважније, за науку су нужно ствар мање или више погрешне претпоставке, сматра Павловић, наводећи један од најупутнијих примјера:

Колико год да добро познајемо хеленску књижевност, религиозни живот Хелена заправо мало познајемо. Религиозне књиге, свештенички требници хеленске религије, попаљени су и до краја уништени по хеленским храмовима Хеладе, и Азије, Африке, и других европских региона. Из нужде се дошло до уверења да су хомерски епови поуздан приручник хеленске митологије и религије. То је отприлике као кад бисмо хтели да реконструиремо хришћанство према нашим епским песмама.³

3 Исто, 63.

Ту гдје застаје тумач, почиње да дјелује пјесник, који тајну поезије слути као тајну везе између *обредної и ѿворної дела*, односно као тајну метафоре, *извиднице оѿкрића* у дубинама и лавиринтима културног памћења. И заиста, већ су наслови појединих збирки довољни да се Павловићев пјеснички опус у основним контурама разазна као метафоричка поетска археологија: *Млеко искони*, *Велика Скиѿија*, *Нова Скиѿија*, *Ходогарје*, *Свеѿли и ѿамни ѿразници*, *Завеѿине*, *Певање на Виру*, *Бекѿива ѿ Србији*, *Видовница*, *Књиѿа сѿарословна...*

Формирајући се тамо где се, својим великим површинама, додирују Јунгова психоанализа и Јасперсова философија, обухватајући психолошке, моралне, историјске и социјалне аспекте савременог човека, Павловић изражава сву пуноћу проблематике у којој се исцрпљује ово време, и сву пуноћу потребе да се, у оваквом времену, кроз свест о *оцу*, кроз наду у *мајку* и кроз откривење Спаситеља у себи, човек врати у себе и свој свет; човек пун осећања, човек кроз слутњу о трансцендентном богат знањем о себи.⁴

Ово каже Љубомир Симовић у предговору избору пјесама *Велика Скиѿија и друѿе ѿсеме*, наглашавајући, посредно, да Павловићева историчност, као и митологичност и, уопште, цјелокупна његова културолошка ерудитна попутбина, у пјесми нису самосврховите артистичке чињенице већ активни

4 Љубомир Симовић, „Битка на граници нестајања“, предговор у: М. Павловић, *Велика Скиѿија и друѿе ѿсеме*, Београд 1996, XLVIII.

простор артикулације пјесникове хуманистичке поруке. У директној вези с тим је и опредјељење за облик пјесничког говора постављен као драматично исповиједно казивање лирског субјекта, који је, како и Симовић запажа, „учесник или сведок догађаја, личност која говори о ономе што је видела или преживела, и о ономе што на основу искуства зна“. Али, предмет интересовања овог осврта јесу она метафоричка згуснућа Павловићеве пјесме која не типују на висок степен комуникативности него, напротив, теже *намјерној неразумљивости*, језичком онеобичавању зарад сугестије обредног говора, говора који је у стању да дотакне тајну древног човјека и његовог времена. Карактеристичну збирку у том погледу представља *Велика Скиџија*, и иначе веома важна у цјелини пјесниковог опуса.

Њено унутрашње вријеме сеже од паганско-словенских коријена до пада Смедерева, што се може пратити трагом јасне композиционе замисли видљиве из наслова појединих остварења, али завршне пјесме предочавају и везу успостављену са савременошћу. Лирски гласови *пјевача* и *трамаџица* у пјесмама „Човек у самотној кући“ и „Јутарњи запис“ успостављају ту перспективу свевремености као непрекинуту нит пјесме, као призив живе културне традиције: „Осећам на рамену хлеба / још једну руку / и неко грло дрхти / с оне стране гласа, / више не певам сам“. Пјевање је овдје освјешћење времена коме је дато обредно значење; пјевање, дакле, као освећење времена. Нимало случајно, средишње мјесто у збирци припада пјесмама Павловићевог неформалног *косовског циклуса*, које

има важно мјесто у цјелокупној српској поезији с темом митског и завјетног Косова, и који чине пјесме: „Говор кнежев уочи битке“, „Разговор на бојном пољу“, „Кћи кнежева везе“, „Посечен кнез се сећа“, „Кнежева вечера“. Метафоричност израза у њима је подигнута до највишег степена, што има пуно умјетничко оправдање као знак намјере да се по сваку цијену избјегну опасности типске, окоштале представе судбинског смисла косовског полома, и окошталог језика наталоженог око те представе. Варирајући опозитност земаљског и небеског као прожимање историјског и есхатолошког времена, што је назначено и избором позиције лирског гласа, пјесник је своју косовску визију језички утјело-вио као драму личности која се жртвује. Жртва је, као што нас увјерава есејиста Миодраг Павловић, залог плођења и стварања новог живота. Па ипак, у самој пјесми истинске драме не би могло бити без, толико људске, сумње, што пјесник Миодраг Павловић добро зна, и управо том сумњом поентира своје најбоље *косовске* пјесме: „Ево се утроба моја са подземљем сложила, / а до пролећа плода дуги су векови чекања. / Са свећом по ноћи крстари кроз корење, – коме ли ће тамо у даљини, на излазу пећине / јутро моје крви да сване / и када, и на коме језику?“ („Кћи кнежева везе“); „Претеча, рекоше ми, / но смрћу сам и реч своју претекао, / а зар је врлина то/ са речима неисказаним / низ лепшу страну страдања отићи?“ („Посечен кнез се сећа“). Драму личности, која се јасно оцртава и као драма историјске личности, метафора подиже на један виши, универзалнији ниво историјске и метафизичке егзистенције. Тумач Павловићеве

инвентивности и ерудиције поводом ових стихова развио би читаву космогонију; оvdје је, пак, довољно још једном нагласити ту симбиотичку црту његовог стваралаштва, прожимање пјесничке акције и мишљења о поезији. „Јутро крви које свањава негдје у даљини на незнаном језику“ и „одлазак низ лепшу страну страдања са речима неисказаним“ могу се лако дешифровати у историјском контексту, али љепота ових метафора увелико надилази тај контекст, уздижући се у чисте сфере поетске вишесмислености гдје *неразумљивост* постаје залог изражајне снаге, онога што и омогућава комуникацију вишег реда, мистично општење.

Сибилски говор јесте повратак сировом материјалу, за разлику од граматичког говора који је повратак ка основним, већ успостављеним облицима изражавања. Враћајући се на основне говорне јединице, и развезујући речи од смисла, сибилски говор није повратак потпуном незначењу. Он иде на сам почетни процес везивања значења за фонему, и у њему хоће да распозна празначења која проричу.⁵

У покушају филозофског проникнућа у феномен поезије, пјесма се Павловићу указује и као *једна стабилна шачка чисте умности*, један *међушћеник* на средокраћу *езотерије и обреда*.⁶ У њој

5 Миодраг Павловић, „Неоткривени језик“, у: *Свечаности на илашоу*, Београд 1999, 28.

6 Миодраг Павловић, „Настанак и нестанак песме“. Ауто-поетички записи, *Зборник Машице српске за књижевности и језик*, књ. LIV, свеска 2/2006, 15.

се могу препознати искуства философије, лингвистике, теолошке егзегезе и антропологије, али она истински постоји, увијек и само, као *целина коју твори наша језичка свесћ*, потврђујући сопствену самониклост, између осталог, и опирањем могућности потпуног тумачења. Пјесму није могуће поистовјетити ни с митом, јер се „њен језички супстрат“, упозорава Павловић, „тада спушта на чињеницу од другостепеног значаја“. ⁷ Па ипак, с митом она дијели исту полазишну тачку духовног искуства, које је по својој природи религијско. Та исходишна тачка објашњава и Павловићев идеал пјесме као обухватне синтезе у непоновљивости духовног искуства, оне врсте синтезе у којој се стапају сви кључни знаци човјековог сакрализованог времена и простора, које је историјски и цивилизацијски освојио. На плану израза, *језичке свесћи*, сам пјесник је своју поетску синтезу видио као лук који спаја *мирно њевање Велике Скићије* и *језичко-мићску екстазу* спјева *Дивно чудо*. Екстатички језик *Дивној чуда* потпуно је у функцији онога што се опјевава – *свадбе*, као једног од најважнијих обредних чинова, заправо *свешће свадбе*, у којој се спајају два начела, мушко и женско, једнако и у природи и у људској заједници. Свадба је услов плођења, али и посвећења, преласка плоти у *висока трансцендентна стања Духа*.

Осамдесетих година чинило ми се да осећам у себи језички и умни замах довољан да остварим неку врсту *религиофоније* (како би рекао наш велики композитор прошлог века Јосип Славен-

⁷ Миодраг Павловић, „Ритуал, мит, књижевно дело“, у: *Поетика жривеној обреда*, Београд 2000, 194.

ски). Такав задатак који сам себи наметнуо, неминовно је осложио питање простора у којем би се једна свепесма могла лоцирати. Неком готово каприциозном одлуком изабрао сам планину Ртањ у Источној Србији за средиште где се суситичу религиозне традиције балканског паганства, азијског мухамеданства, индијских ведских химни, и свега онога што европски религиофонски простор још увек садржи. Готово ми је женантно набрајати мноштво митских бића која су се сусретала на једној, условно названој – *Гозби векова на Ртњу*. Чинило ми се да је планина Ртањ пирамида чија магнетна сила делује зракасто до Самарканда у Средњој Азији, до висинских простора где још одјекују наше пастирске песме, и до узвишених, данас једва чујних, слогова упанишадских митских заклињања.⁸

Павловићева *свейесма* митско-религијског исходишта често је постављена у хришћански културни контекст, и ту су поетска очућења познатих модела посебно интересантна. Збирка *Светили и шамни њразници* управо је такав примјер гдје „слободном песничком интерпретацијом, и модификацијом, митских и обредних мотива хришћанског учења о овом и оном свету, смрти, васкрсу и страшном суду, сакраменту и причешћу, као и смелијим варирањем библијских парабола и општих места из житија светаца и мученика, песник васпоставља *ѡра-сѡѡуацију* човекове судбине и *ѡра-слику* његове природе“.⁹ Заправо, пјесникова ријеч утемељена

8 Миодраг Павловић, „Настанак и нестанак песме“, 13.

9 Славко Гордић, „Песник повести и културе“, поговор у: М. Павловић, *Изабране ѡесме*, Београд 1979, 158.

на јеванђељском и предањском слову открива се, свеукупно, као енергија чисте метафоричности и сликовности, чији је задатак да сугерише изворну снагу тренутка откровења и новим свјетлом обасја упоришне тачке давно кодиране и добро знане приче. Зато се чине сувишним упозорења о поруци у равни *реинтерпретације система миџске и религијске мисли*;¹⁰ Павловић, бар у овој врсти пјесама, не осјећа то као пјеснички посао. Он метафоричко-сликовном симулацијом обредног говора тек покушава да рекреира првотна чуда *свешћлих празника*, искон космичко-егзистенцијалног свесагласја: „Ваздух се отвара као невидљив цвет, / грле се латице ноћи и латице дана, / на среди – стена у себе загледала, / репатице јој се на темену слажу. / Боси људи и жене хрле узбрдо / и бришу очи леденим рухом, / сузе лета и сузе зиме / падају девици у скут. / Пастирима пуне руке птица / за које људски говор није немушт, / казују о младој жени / лепотом старијој од сваког бога: / она је пристала да зачне с духом“ („Рођење“); „Шта се заправо збило? / Једно је тело засјало као драгуљ / на делу неба што се чува/ за ретка откровења. / Радост је путем плавети прошла, девојке путевима траве / и говор је променио смер“ („Преображај“). Читава се пјесма каткад усмјерава као примјеравање текста архитексту, како дикцијски тако и путем онеобичених слика; што је ар-

10 „Ако Павловић, уверен да је поезија откровење човекове ситуације, сагледава ту ситуацију у сценском и симболичком светлу мита, онда то још не значи да су и поруке његове поезије пуки изданци митске свести. Павловић је, напротив, пример песника који разграђује и реинтерпретира систем митске и религијске мисли, на начин апсолутно модеран и апсолутно индивидуалан“ (С. Гордић, *нав. дело*, 158–159).

хитекст необичнији, то је и степен примјеравања виши – један такав изразит примјер представља пјесма „Патмос“, у којој напоредо *ѡеку ѡвор и језа*: „Из жутог лимуна сунуће сумпор. / Сломљени стубови удове ће дићи. / На њима скаредне жене, / најзад у центру пажње целог света. / Пастирски пси ће скинути маске / и показати велике зубе и царску круну. / Из борова ће полетети ужарене птице / и дивови ће газити јадне океане. / Спустиће се деве с месечевом главом / држећи отровну митру у руци / и с машицама врелим кренуће на наше очи. / О, и биље ће одвезати своје аждаје. / Тако у твојој књизи пише.“ Ријеч је онтолошки знамен добра, посљедњи устук пред злом, и то она обредна, *славословећа*, с којом се једино може проћи *кроз злоходнике* и *кроз шуме ѡошасника*. „Научите пјесан“ – то је наслов најважније Павловићеве пјесме и смисаоно гесло цјелокупне његове поезије: „жаморите, жуборите, роморите, / нека вас нађе светло као срп своје сноплје, / као што мученичка крв нађе своје копље, / ускликните, утројте, усхвалите, / док се и лобањи не отвори горњи вид / и песма не покуља на сљеме, / попевајте, коледајте / усред овог рата који сећање брише / научите пјесан, то је избављење!“

Како сви наведени примјери показују, увијек је на крају ријеч о *речи*, о *језику*, *ѡворном делу*, о пјесми. Пјесми која иште моћну ријеч, ријеч дозвану из немуштог језика, заумну, немогућу ријеч *новој слоѡмерја*, која би и таква ипак знала да јој, макар за дјелић вјечности, претходи *дело*. Не завршава случајно Павловић своје *Рајске изреке* пјесничким фрагментом који химну поезији казује као покуду

смислу, *сиромашт̄иву јасноће* задатих и очитих значења: „Ништа нам глатко низ језик не клизи, нити се док се раздањује самогласник под непцима вије. Чуј како гавран у сиво јутро гракће! Можда је то био језик дозивања између прве браће? Или се у свети језик разуме онај ко значења занемарује? Веровати у тај звук који под непцима гуди, и у редослед новог слогомерја што је од привремених речи бољи. Да певушимо тако да нам се несмисленост свиђа. Неко ће већ донети вести о вршењу Твоје воље.“ Поезија у основи опстаје на тежњи језика да надвлада сопствене границе и поистовјети се с бићем. Њена жудња за надграматиком и надлогиком старија је од језика; том и таквом памћењу служи њена ријеч. То је важна порука Павловићеве метафоре.

Ranko Popović

THE RITUAL DISCOURSE IN THE POETRY
OF MIODRAG PAVLOVIĆ

Summary

The subject of this paper is Pavlović's view of poetic language. The author proceeded from the belief that understanding his poetry is inseparable from what he formulated in his essays as an interpreter of poetry. Pavlović perceives the inseparability of the act of discourse and the ritual act, that is to say, he views the mystery of poetry in the light of the sacrificial rite, as the source of culture

in its entirety. Since a rite is based on the religious urge, man's immanent need for mystical communion with divine forces, Pavlović believes that poetry is always created in the mythical religious depths of being. Searching for his own form of a poetic overview of ancient civilisations and cultures, Miodrag Pavlović arrived at the modern epic form, as well as a function of poetic discourse that can be referred to as a ritual function. It is recognisable in Pavlović's poetry through metaphors and poetic images, and is particularly memorably manifested in his collections of poetry *Great Scythia*, *The Wonderful Miracle*, *A Feast of Centuries* and *Light and Dark Holidays*.

Марија Петровић

АНТРОПОЛОШКИ ПОГЛЕД НА РАНИ
РАЗВИТАК РЕЛИГИЈЕ У ПОЕЗИЈИ
МИОДРАГА ПАВЛОВИЋА

Кључне речи: духовност, антропологија, симбол, религија.

*Заборављање је најлакша ствар на свету.
М. Павловић,
Поетика жртвеног обреда*

Духовност у зачетку

Приликом интерпретирања Павловићеве поезије требало би, на првом месту, имати у виду неприпадање његових песничких текстова времену настајања. У тој чињеници крије се аспект историзма пресечен естетским критеријумима, чије је порекло назначено у подсвесном, тако да је пут саопштавања, у експлицитном смислу, симболички лавиринт тражења смисла.

Такав или сличан модел, прожет антрополошким сазнањима, налазимо у Павловићевим песмама о Лепенском Виру.

Очигледан је покушај тражења и исконска тежња за обликом као трагом одређеног временског периода, и праћење људског живота у односу на природу и културу.

Кроз хомогеност Лепенског Вира пратимо једну нову уметност приказивања људског умећа и развијања, кроз векове. Свака линија траг је времена али и уметности прожете примитивизмом и савременим стваралаштвом. Покушај тражења и исконска тежња за ефектним естетским обликом, скривеним у свести, резултирали су траговима на камену најсличнијим људском лику. Овакву фазу Миодраг Павловић назива просопоморфном („лицоликом“). Павловић ће се, размишљајући о култури Лепенског Вира, питати „није ли она била један Египат у малом, култура заснована на снажном опажању смрти, и на обредима који обећавају поновно рођење, под условом да се строга правила поштују, да се наредбе и закони поштују“.¹

Идеја о рађању и умирању свакако је у вези с мушко-женским односима. О томе сведочи и чињеница да је „лепенски човек основу своје куће градио по схеми трбуха жене“.²

Остаје питање: На који начин и одакле је тадашњи човек црпао инспирацију за своје стваралаштво? Да ли је и тада он стварао свесно, уз тежњу бољем, или је несвесно одиграло главну улогу? Ово нас, несумњиво, води директно почецима.

Лепенски Вир је и својеврсно чување успомене на такву врсту почетка, и подстицај за нова трагања. Људско тело веза је свих ствари, доказује да јесу оно што јесу. Стварање је некако увек сагледавано кроз жену – симбол плодности и стварања уопште,

1 М. Павловић, *Природни облик и лик*, Београд 1984, 67.

2 Исто, 69.

а самим тим и кроз чулност. Као неопходност јавља се религијски моменат, као уметничко стварање.

Сећање камена

Антропологија прати не само људски живот већ и односе природе и културе, прошлости и садашњости. Облици који остану да сведоче, за модерног човека попримају сакрална значења.

На почетку је евидентно трагање за обликом; распознавање које ће, у саодносу с другим стварима, попримити и другачија обележја. Облик нам се у овом случају нуди као симбол, и ту су, заправо, почетни импулси.

Значајно је довођење поезије у везу с тзв. откривањем смисла. Није чудо што песник „објаву“ истине почиње од главе. Главу можемо посматрати као врсту тотема (у оквирима примитивизма), а самим тим и као оличење цивилизације, као и показатеља постојања у времену и трајању. Истина личи на сунце, предводник је рибљег, а пореди се и с каменом, али и *мршава се обраћа ваири*. У овом случају долази до преплитања с идејама из збирке *Cosmologia profanata* као својеврсне илустрације праелемената, и успостављања равнотеже у оквиру паганских обичаја

У налазиштима Лепенског Вира начин живота становника најчешће је повезиван с елементима који су им омогућавали егзистенцију. На првом месту, то су камен и вода, а облаци – који су представљали извесне моделоване људске главе – стављани су поред огњишта као извора топлоте (*мршава*

се обраћа ватри), па су ватра и сунце имали повлашћена места. Није случајно што Павловић песму „Глава“ започиње управо стиховима:

Наша глава
Личи на сунце

Симболика сунца присутна је одвајкада, отуда и честа повезивања са човеком. У својој књизи *Природни облик и лик* Павловић наводи да је у ствари човек са сунчаном главом истински архетип: ујутру устаје, преко дана надзире, а увече „одлази“.

У овој збирци све је у знаку духовног, па бисмо симболику сунца могли довести у везу са симболиком главе, тј. симболиком ума. То је и својеврсна илустрација пута од материјалног ка трансцендентном, или сједињење материјалног и трансцендентног. Она заузима централну улогу у преплитању свесног и несвесног, и указује на значај мишљења у људској еволуцији. Она ствара свет.

Неопходно је облик главе сагледати и са чисто медицинског становишта.

Павловић наводи да је „издвајање лобање од људског тела, редован налаз у археологији предњег Истока, од 8000 година пре нове ере до касно у неолит“,³ мада су на Лепенском Виру костури сачхрањивани заједно са лобањама. Павловић то види као симбол обећања поновног сусрета, али је јасна и симболика духа, ума и душе.

Морамо имати у виду да је лобања последња подвргнута распадању – остаје као антрополошко

3 М. Павловић, *Поетика жривеној обреда*, Београд 2000, 78.

сведочанство времену, стоји противречно времену и пролазности, али и наспрам Великог света као Свет у малом. Лобања је једино истинито код човека, а открива се тек након смрти; крије различите светове сведене на Једно. Овде неизбежно долази исконско питање: Шта је са душом?

Склоност ка одвајању главе од тела, и чување људске главе-лобање над земљом, за које постоји археолошка, етнологска и историјска евиденција, може се тумачити различитим претпоставкама, али је тај обичај толико распрострањен и развремењен да у основи те распрострањености стоји неки дубоки разлог... Тај основни разлог је нешто што бисмо назвали: обећањем поновног сусрета.⁴

Да није случајно ово занимање за лобању, показује и Павловићева песма „Варијације о лобањи“ из збирке *Стиуб сећања*:

Кад добро размислим
глава
највеће је благо
она сама

Глава је – почетак и крај (алфа и омега); представља, на неки начин, моћ али и највећу немоћ. Губитак главе није само губитак живота у дословном смислу, већ и симболично. Не чуди што је „глава племена“ морао да буде веома моћан човек, способан и самосвестан – *ил с врха села заводи ред*.

4 Исто, 80.

И само посматрање човека почиње од главе – то вечито преиспитивање доминира у Павловићевој поезији.

С друге стране, могли бисмо мотив главе повезати са стваралаштвом, а живот са поетичним животом. Као што имамо главу на почетку и на крају свега, тако Павловић сагледава и стваралаштво:

Стваралаштво је на почетку и на крају поетичног живота.⁵

Да би стваралаштво имало смисла, неопходно је да има одређену форму у којој ће се најбоље исказати. Када човек ступа у процес стваралаштва, ступа у непознато. У бити то је увек трагање за нечим новим, коришћењем онога што је још од прапочетка уграђено у људску свест.

Павловић често говори о видљивом и невидљивом у светском и космичком поретку. То је примењиво и у овом случају. Исход је неизвесност: глава није иста у пренаталном периоду, за живота и после живота на земљи; стварање мења сам процес. Да ли то зависи од виталног циклуса или од Ствараоца, или је све исто, прожето духом антагонизма?

Све перспективе од материјалног до духовног прожимају тајну Павловићеве поетике, али највише задиру у тајне духовног као неминовног. Сваки пут јесте одлазак у непознато; тај импулс изазова може да мами само уметнике.

5 М. Павловић, *Природни облик и лик*, 67.

Видео сам велику ногу
како гура реку
(„Кретање реке“)

Јасно је да је много тога изван човекове моћи, а очигледно да је древни човек више значаја придавао божанству, што је симболичне разлоге имало у идеји могућег успостављања пријатељства са божанствима, а све зарад отклањања страха, што значи да можемо говорити и о извесном метанивоу: чињеница је и да се плашимо свега што није налик нама, и што превазилази границе нашег ума и разума.

Одавно нам је знано да се човек највише боји нечега што не разуме, чега се боји и његов ближњи.⁶

Однос човека и Бога постављен је у Павловићевом стваралаштву као неминовност. Он као да покушава да Човеку каже да би требало, на првом месту, слушати глас у себи, па тек онда делати пратећи утврђене законе. Владета Јеротић наглашава да вера у човека има свој смисао само преко вере у Бога, а Павловић као да нам указује на изгнанство Бога из човека, и потребу да се све врати у равнотежу. Он свесно мења тело за дух: неопходно је преображење у нечему што Јунг назива процесом индивидуације.

Она се огледа у два дела. Први се тиче прве половине живота, и ту је видан утицај спољашњих чи-

6 В. Јеротић, *Сћаро и ново у хришћанству*, Београд 2004, 80.

нилаца; у другом је доминантна окренутост унутрашњем животу. На томе путу не следе сви унутрашње импулсе, и мало је оних који се остваре.

Овај принцип пренет је и у религију која прожима Павловићеву поетику.

С тим у вези требало би споменути и Павловићеву религиозну поему *С Христом нешремице*, као потврду и жељу за сталним Божјим присуством. Требало би, даље, истаћи и Шопенхауеров волунтаризам – давање примата људској вољи: воља остаје јер се угледа на божанство (виша воља), а доживљај више воље манифестован је у људским обичајима. Шопенхауер ће категоријама духа и разума опозитно поставити категорије интуиције, креативности и ирационалног.

неко лежи
горе у клисури
и гура реку по вољи
(„Кретање реке“)

Не треба заобићи ни мотиве воде и земље, у песми „Кретање реке“. Павловић земљу и воду сврстава у рађајуће елементе, а човека без рађања нема; он као да ствара одређену равнотежу користећи се праелементима.

Вода и земља су две матрице које садрже живот и обе га дају.⁷

7 М. Павловић, *Поетика жртвеног обреда*, 78.

Видели смо у претходном излагању да су ови елементи били одлучујући за човеково егзистенцијално питање.

Поставља се питање да ли је човек спреман да открије шта или ко стоји иза рађања. Да би се то учинило, треба се вратити прапочецима и схватању да „без Божије благодати човек не може сам да 'расте'. Крајњи циљ обожења постиже се у сједињењу са Христом 'благодаћу Духа Светога и љубављу Бога Оца'“. ⁸

С друге стране, Павловић нам слику вечите човекове борбе и немира даје кроз слику буба. То је у одређеном смислу и приказ издизања човека над природом. Павловић ће у тексту „Претворити се у животињу“ написати да би у основи и желео да се врати међу животиње јер је код њих све разумљиво, а живот је непомућена чињеница; оне унеколико одлучују о нашој судбини. То би била и тежња за метаморфозом, посебно ако се узме у обзир човекова физичка непромењивост.

Човек изнад свега, а опет у свему. Ако имамо у виду да је однос Човека и Природе у каузалном поретку, морамо пажњу усмерити и на покушај човековог бега из тога односа. Исход је увек исти – нека чудна човекова „мисија“.

човек преко свих
нешто плете
он и паук
(„Бубе“)

8 В. Јеротић, *Индивидуација и (или) обожење*, Београд 2004, 18.

Човек жели да буде сређен као мрежа; тежи миру и равнотежи. Не можемо заобићи наметнуто питање: Шта плете човек? Има ли смисла у томе или нам је плетење наметнуто да заборавимо, бар делимично, страх, и потражимо спас у било чему. И у овоме сегменту неопходно је споменути стваралаштво – оно доминира у целој Павловићевој поезици, али овде је експлицитно дато. Песник каже да се према речи *стварање* треба пажљиво опходити, не зато што има теолошку импликацију већ што је сама по себи недовољно значењски одређена. Стварање је за њега унутрашњи обред, али и замена за првобитни жртвени обред.

Свет је само једном био нов, и сад се може обнављати осећај новог, може ритуално или мисаоно-стваралачки обнављати његова свежина, доживљавати елан почетка. Свако стварање било би по тој интерпретацији ритуално подсећање на другу временску раван, на оно време када су божанске снаге отварале новостворени свет.⁹

*

*И враиши се њрах у земљу, како је био,
а дух се враиши к Боју, који га је дао.
Књ. Прой. 12, 7*

Као доказ трајања и постојања оставља се костур. У овом случају, то је и доказ жртвовања. Очигледно је у питању ритуал ранијих времена, када је и свест била на нижем нивоу. Стално његово пона-

9 М. Павловић, *Поешика модерној*, Нова Пазова 2002, 45.

вљање у природи могло би се „крунисати“ Великом свадбом као једном врстом отпора жртвовању:

Долази она
брзонога
обла
ватри вична
(„Свадба“)

Овакав чин можемо приписати еротском начелу:

Ако смо се удаљили од обредних радњи, од еротичног живота човек не може да се удаљи... рекли бисмо да је данас дошло време да се поново увиди како се граница између светог и профаног не може јасно повући, да се схвати да су обесвећења релативна, да су дивинизације везане за временске рокове.¹⁰

Еротику наговештава и њен опис при доласку: брзонога, обла, ватри вична, без стида; зна своју улогу: бити мајка и жена. Заузврат добија трајање кроз потомство и способност да гледа ван себе. Павловић очигледно повезује родну моћ земље и родну моћ жене: обе траже жртву и на тај се начин укључују у круг делања. За саопштење поруке жртвом неопходно је било пронаћи примерену жртвену семантику, како се виша сила не би разгневила. С обзиром да се то понавља као својеврсна радња, поприма облике обреда – у свакоме од ових

10 М. Павловић, *Обреди њоейицкої живоїша*, Београд 1998, 13–14.

елемената осећамо присуство виших сила. Сами не умемо да удахнемо нов живот, а то је циљ опстанка, као и потврда да као јединка не можемо да стигнемо до Једног. У овоме периоду развоја ствара се нов начин мишљења, посвећујући, које васпоставља ново културолошко тло.

За овакав покушај понекад је потребан призив. Неки га тумаче као ехо немоћи, а неки као инат због свести о неуспеху.

Дођи прекосутра
из ината
дођи сасвим близу
(„Призив“)

Процес трајања и кружења материје приказан је кроз обичаје старих цивилизација и кроз улогу жртвеника (камена). На сваком простору попримао је он другачији облик и отисак; камен као упориште духовности представљао је у исто време симбол слободе, али и човеков чин оличен у ропству. По грчкој легенди о Прометеју, камење је задржало људски мирис.

Вратимо се предрелигиозном периоду:

У основи жртвовања лежи метафора плођења и стварања новог живота... Жртвовањем се апострофирају елементи који треба да узврате нараштаје људи и животиња, рађање плодова и биља.¹¹

11 М. Павловић, *Поетика жртвеној обреда*, 56–57.

Призив би био и врста одлагања жртвовања. Павловић наглашава да се жртва приноси док постоји поверење у поновно враћање, тј. васкрсење. Да ли је савремени човек изгубио поверење у живот? Или више не разуме ритуале, па остају само митови? Тај круг не мора да се образује нити да се оствари, довољно је да постоји латентан позив у његово средиште; потреба за његовим тумачењем биће увек присутна. – „Избави ме од крви, Боже, Боже, спаситељу мој, и језик ће мој гласити правду твоју. Господе! Отвори уста моја, и она ће казати хвалу твоју. Јер жртве нећеш: ја бих је принео; за жртве паљенице не мариш. Жртва је Богу дух скрушен, срца скрушена и поништена не одбацујеш, Боже. По доброты својој, Господе, чини добро Сиону, подигни зидове јерусалимске. Онда ће ти бити миле жртве правде, приноси и жртве паљенице; онда ће метати на жртвеник твој теоце“ (Псал. 51, 14–19).

Очигледно је да жртвеник поприма божанску функцију. Павловић каже да је место жртвеника „место посвећеног силажења у земљу: ту силазе зраци небеских тела, вода, крв жртава, и ко зна: оплодне течности животиња и људи“.¹²

Поставља се место жртвовања као неминовност и врста искупљења, мада и у томе можемо наћи ритуале примитивног човека – као да се носе у виду архетипске слике.

Ако се вратимо на највеће жртвовање Богочовека, можемо направити разлику између добровољне и присилне жртве. Самим тим, добровољна жртва носила би извесни спас и обнову. Жртва је „прва и

12 Исто, 158.

права акција посредовања између човека, природе и света божанских сила“. ¹³ Требало би споменути и свесну Аврамову жртву – приношење сина јединца како би удовољио Богу. На тој духовној жртви Соломон подиже храм Богу.

Присилна жртва носила би страх и грижу савести. Сетимо се народне песме „Зидање Скадра“: да би се грађевина одржала, у њене темеље мора бити узидана ручконоша која прва дође. Кршењем правила чувања тајне узидана је Гојкова жена, којој је наметнуто да тог дана носи ручак. Гојко је тај који остаје носилац гриже савести – није ни покушао да спасе своју љубу. Врста потврде жртве је и млеко које цури из зидина и дојиљама дарује млечност.

Храм – то сам ја! Каже бог коме је храм посвећен, каже свештеник који у њему служи, каже свако ко у храм улази, учествује у култу, кажу елементи који се у њему сажимају, животна снага која се обнавља. Место где се сви поистовећују, где поистовећивањем постају велики, чисти, свепротирући.¹⁴

Симболика жртве је у одређеној узвишености. Она ствара сакрални простор за појединца, и целокупну културу, само уколико има одређено дејство. То се опет може довести у везу са васкрсењем као потврдом да се крећемо правим путем. На неки начин, то је почетак стварања одређених институција: на првом месту, то је почетак религиозног периода. – „Дух је оно што оживљава“ (Јн. 6, 63).

13 Исто, 54.

14 М. Павловић, *Обреди њоетичкој живојш*, 19.

Понекад имамо утисак да је Павловићев Човек дубоко у лавиринту: не спознаје почетак, не зна куда иде и где ће завршити, а само човек је у средишту. Говорећи о постојању два пута лакше му је да се мири са својим људским немогућностима: један пут је световни, очигледан, зло; други је пут духовног, тежи, прикривен, добро.

Овим путем
којег се други клоне
полазиш да видиш
то зло шта је.
(„Два пута“)

Очигледно, човек да би стигао до свог завршног облика у којем, претпоставља се, треба да станује у вечности, имао је два пута, онако како их је његов заступник (Христос) показао. Један пут – умирање, страдање, добровољне жртве, а затим обнове после проласка кроз доњи свет, свет додиривања потпуног Ништавила, и други пут, преображење плоти у молитву и у додиру са божанством.¹⁵

Та два пута материјализована су кроз Тело и Дух, у истоименој песми. То су камен и сенка – Павловићев камен има душу, а доказ за то је сенка.

камен
оплођује себе
с леђа
помоћу сенке
(„Тело и дух“)

15 Исто, 72.

М. Павловић каже да камен има магијску моћ да прима душе. Када дух напусти тело, настаје смрт. Камен као магнет сабира. Духовно начело у човеку јесте његова душа, тј. Ја у човеку, али је оно и највећа мистерија. Отуда песниково велико интересовање за камен – сматра да је Стоунхенџ оријентисан према сунцу, као извору живота. Када је Исус васкрсао, мироносице налазе подигнут камен. Све указује на висине.

Подигнут камен заступа све видове Једног, он је и симбол бића, и средиште уједињујуће силе божанства. Он је и човеку потребна антитеза његовој променљивости, покретљивости, несигурности у трајању.¹⁶

Неопходност духа и душе у песниковом стварању и животу потврђују и следећи стихови:

У слану сенку
Ту где се чува храна
(„Грап“)

Она не излази пред људске очи, само њена рука дотура храну; она је духовна ризница. С обзиром да дела зими, када је све мртво, очигледна је њена веза са природом.

Песник као да жели да венча дух за тело. Дух је материјализовао у виду богиње која силази, али која је опрезна. „Венчање“ је приказано више као метафизички акт.

16 М. Павловић, *Природни облик и лик*, 42.

Човек све свесније напушта обредне радње, али остаје клица која управља једним делом културолошког одабира. Престаје да верује у симболику природе и у апстракцију. Сећање је једини феномен овакве модерне „бруталности“.

Сећањем човек остварује целину сагледања свог живота, осмишљава своја дела, дубље разуме општа збивања чији је он део, рукавац, проток.¹⁷

Сећање је и својеврсно чување идентитета и дато је само човеку – да га уздигне у појединим ситуацијама, али и да га сломи, одведе у догматско размишљање.

Треба изгледа неговати полузаборав; у њему се успомене најмање кваре, најмање преиначују у друкчију, дотле непостојећу прошлост.¹⁸

Требало би сећањем премостити амбис и пристати на могућности које је колективни заборав избрисао; веровати да се Човек оглушио и да је због тога сада у духовном расцепу: тежи почецима, да би спознао Истину, али су му кораци ближи овоземаљском постојању. Снагом духа одредиће темпо. Преостаје му да верује да је „уметност времена“ довољно јака за овакав подухват.

сад један његов рукав
држимо
да не оде
(„Сећање“)

17 М. Павловић, *Обреди њоетичкој живојш*, 34.

18 Исто, 35.

Уколико не успе у овоме, жртва је опет пала. Овога пута она се зове рационализам.

Којим се оружјем користити?

Речи – најважније у антрополошком развоју *између* и *преко*. У исто време и исконска расцепљеност човека. Жеља за поседовањем моћи често се претвара у немоћ. У овом случају можемо се присетити Вавилонске куле.

Павловић сматра да језик треба пустити да сам говори, сагледати његов развој од почетка, када је био везан за природни облик. Његова најважнија функција је у успостављању веза: човечанство данас живи од речи, њиховог понирања и извирања; неопходност речи, повређивање, васкрсавање; жеља за духовном прогресијом.

Павловић говори о хришћанству као религији говора, као и о ширењу вере баш тим путем.

Има ствари које човек осећа, а не уме да говори о њима. Питамо се постоји ли нешто о чему човек не уме да говори, и ако постоји, како ћемо га назвати.

С друге стране, насупрот причању је ћутање. То је најтежи део – реч увек жели свој облик.

Чим сване

Казаћу им две нове речи.

(„Речи“)

Није лако дефинисати овакав однос. Човек се управља према два принципа: земаљском и небеском, у зависности од космичких кретања. Најчешће је то кретање кружно, под присмотром моћи броја три.

Три птице
црне
лете на мене
(„Претња“)

Круг одређује правац кретања – песник као да жели да избегне било какву врсту укрштања: „Открити кругове у својој унутрашњости сазнање је које показује да су нам кругови усађени у телесне дубине, као и крстови.“¹⁹ Павловић напомиње да су кругом обухваћене све четири стране света: „Кад се усправи, круг успева да обузме небески свод и да се повуче кроз лимбове подземља.“²⁰

Реч је једна велика тајна. Све религије су у њој виделе божји дар, који је човеку дат заједно са првим даном његовог живота.²¹

И ја сам вратио сенку
својој души
(„Сенка“)

Ако се вратимо на песму „Тело и дух“, видећемо да је сенка формализовани дух, или материјализација, а истовремено је и потврда човекове тежње трансцендентном, човеков покушај да постане божанство. Павловић каже да је сенка део облика у природи: песник јесте покушао да оствари извесни вид материјализације, али већ сам признаје неуспех, или је, пак, само желео да покаже колико смо у сфери духовног немоћни:

19 Исто, 43.

20 Исто, 44.

21 Ј. Парандовски, *Алхемија речи*, Београд 1964, 124.

и преко тела
она је постала модра
(„Сенка“)

Оваква врста ирационалног поимања често се повезује с покушајем схватања живота после смрти.

У песми „Мртви“ приказан је ироничан однос живих према загробном животу. Иронија је садржана можда већ у човековом предодређењу на циклус који има крај исти за све. Ова разматрања имају корен и у дубоко усађеном људском страху од непознатог: уколико више желимо да докучимо ту врсту тајне, утолико смо даље од истине. Човекова тежња за смислом претпоставља борбу против смрти, или борбу за трајање.

Заузврат смо добили само извесност. Понекад се чини да ћемо извесно зауставити идући путем неизвесности, уз сенку. Ту, међутим, морамо бити пажљиви:

ја сам своју сенку
хранио млеком
давао јој
птичије крви.
(„Сенка“)

Проблем ствара чињеница да савремени човек више не верује у тајне обреда и у њихову делотворност. То је потискивање на неки начин дато и свесно, кроз ироничан приказ. Престајући да верује он истовремено губи битан део идентитета и наставља са лутањима; постаје рационалан, и то је

сад савремена врста жртвовања – прекинут је онај јединствени круг који обухвата и небеске сводове и лимбове подземља. Све се своди на поједностављен приступ човеку, као нека врста програмирања – понављање је најлакши начин да се „пређе“ пут у своје парадоксалном постојању. Све што се јавља, поставља се као неминовност; велика тајна се десакрализује, уводи се у домен свакодневице, а пажња усредсређује на отворен прилаз човеку. То је велика *шајна*, а мален *иир*:

Све је истина
Како се види
Дању и ноћу
(„Знање“)

Такво делање оставља врло мало трагова – не дозвољава имагинацији да продре у сфере „вишег“ сензибилитета.

*

*У иочешној ситуацији стивараоца човек стивара
іде ирприрода стивара...²²*

Покушај заустављања једног временског тренутка на почетку стварања, резултирао је специфичним облицима. Камен „исцртан“ вијугама сведочи о једној новој, затвореној уметности, омеђеној прошлости, чије јављање изазива различите ефекте.

Вијуге на камену
избијају
изнутра
(„Камен који мисли“)

22 М. Павловић, *Поетика жртвеној обреда*, 84.

Човеколики изглед камена нагони биће да трага за вишим сферама уметничког. Павловић се пита није ли ова уметност извлачена из несвесног, и није ли она сећање на нешто још старије што данашњи човек не може ни замислити.

Лепенски Вир је код Павловића стециште одговора на многа наша питања у вези с уметношћу и стварањем уопште. Он каже:

Пишући своја *Певања на Виру* допустио сам себи да замишљам оно о чему никакав траг није остао: певаче који су у тој култури морали постојати, не само као оруђе магије, него и као творци слободне, стваралачке, језичке и мислене изражајности.²³

Певач је очигледно најближи пророку. За Павловића, песникова се пророчанства не остварују. Ипак, овоме певачу замисао прелази задате границе: он је борац против заборава, он је изабрани.

Доживљаји су постајали предсказања, а све се на крају сводило на смрт и камен који ће „упити“ наше душе. Једино чисти у духу наћи ће спас, а то су изабрани.

Дијагноза света успостављена је као својеврсни потоп:

У ствари
све је потоп
свет је лажно сув.
(„Потоп“)

23 М. Јевтић, *Дијалој о свешу Миодраја Павловића*, Београд 1998, 79–80.

Чињеница је да смо смрти најближи због греха: рођен у води једино за потоп остаје глув, што значи да је кроз поновно рођење греха ослобођен. Символика воде, у овом случају, и јесте у спирању грехова.

Овде увиђамо и непосредну повезаност камена и воде: вода је први стваралац облика, природни додир који ће иницирати уметност и знатижељу човека; та повезаност осликана је и на антрополо-оморфним скулптурама Лепенског Вира.

Уосталом, највеће цивилизације су и настале у близини река: Месопотамија, Египат, кинеска и арапска цивилизација, Индија. Вода је и „други долазак“, представља основу света рођењем и поновним рођењем, па самим тим поприма сакралну симболику. У хришћанству, крштење се обавља по-тапањем у воду, што указује на чистоту.

Вода је врло битна и у алхемијском процесу. Природна ватра или ватра без пламена је сува вода, којој је неопходна пролећна роса.

Уз то, јасно је уочљива повезаност овога пр-елемента с осталима: вода је та која натапа земљу утичући на целокупну човекову егзистенцију; она је креатор земљиног изгледа; на крају, она је и спона између овог света, материјалног, и подземља. Ваздушна струјања могу јој усмерити правац или помоћи да пронађе прави пут.

Вода има више маски: може кружити као киша, али може бити и облак, или магла. Она утиче на човекова расположења кроз прелом боја које носи. Облак и магла облици су њене неухватљивости.

Ту силну воду
не може да разведе
ниједан ров
(„Потоп“)

Аристотел сматра да је, осим ова четири прелемента, која нису довољна за природни след, неопходно постојање и петог елемента. „Ова Аристотелова пета *ousia* јесте оно што је у филозофији средњег века одиграло велику улогу и што нам је од тог доба познато као *quinta essentia*.“²⁴ Требало би истаћи да сваки од прелемената има своју форму и материју, и да су оне у каузалном поретку.

У Павловићевој поезији очигледно је да се духовност прати кроз историјске појаве. Сумња и неверица у такво гледање на овај ток – неминовни су. Њихов приказ често је у облику загонетке, па и његово сагледавање тражи усредсређеност. То је иста она слика *велике шајне, а малої њира*. Одговори носе одређене визије, грађене на искуству времена, које су чудним путевима дошле до наше перцепције, да их дешифрујемо. С обзиром да су визије производ душевнога делања, не чуди што су своју форму оствариле управо у оваквој врсти поезије. Павловић је заправо више путовођа кроз духовност, попут Дантеовог Вергилија, него само песник. Својом умношћу ослобађа човека заблуда и креира сасвим нов приступ модерном свету, који је у основи лишен сакралног, ослоњен искључиво на људско дело.

Путоказ је усмерен ка Почетку. То није почетак везан за изгнанство из раја као врсту проклетства.

24 *Змија и змај. Увод у историју алхемије*, Београд 1985, 29.

То је сам настанак, а Ништа не постоји. Човек почиње да „удара“ у облике који постају симболи. Павловић каже да је Човек стално негде на средини и „из те средине може да хита натраг ка почецима, ка природним облицима, или ка врхунској, разрешавајућој симболизацији. Удаљености су све веће, хитња мора да буде све жешћа.“²⁵

Павловић је извршитељ једног необичног тренутка који га сврстава у контекст ванвременског. Преламања у њему, као појединцу, дата су као визије. Он каже да се човек мења зато што се тражи. Тражење мора започети мотрењем себе на томе путу трагања за дубљом истином.

*

*И многи онијех, који сјавају у праху земаљском
пробудиће се,
једни на живој вјечни, а други на срамоју и
пријекор вјечни.
Данило, 12, 2*

Преласком на неолитски период, као на последњи стадијум културне еволуције, Павловић у поезији заокружује слику антрополошког наследства:

Све што човек зна
Стекло се
На тераси
Из блата се рађа
(„Неолит овде“)

25 М. Павловић, *Свечаности на плашоу*, Београд 1999, 182.

Приказ човековог живота у једном временском раздобљу у основи крије тајне човековог постојања и у сваком другом периоду.

Период о коме је реч временски је ближи почецима и човековом напору да се уздигне, а открива исте ствари које је налазио и човек пре њих. Осликавање пејзажа у песми није датост за себе, већ уграђеност у Човеково биће; диктирање сензибилитета и успостављање поретка у трагању. Човек и природа производ су стварања у кружном циклусу, тежња егзистенцији. И даље се трага за смислом: треба допунити оно што је пропуштено у претходном периоду, а сачувано за нови подухват, при чему треба пазити да се не изневери природа древног човека, али ни модерни.

Мотив лобање заступљен је и у овој песми као врста *карике* са претходнима, откривајући различите димензије у истом, или само потврду о даљем животу мртвих. Лобања може представљати и *карику* између телесног и духовног, од ње зависи да ли ћемо ићи даље или тежити повратку у предрелигиозно стање. То опет носи жртву у виду сасуда који:

тражи тишину
и да му се клања
или ће опет постати звер
и појести свој мозак
изврнута глава
(„Сасуд“)

Све је у форми настанка и нестанка: човеку је нужно наметнуто да утиче на овакве односе послушкујући истовремено и природу. Постављало се

питање ко је у стању да преузме одговорност с обзиром да људи нису у склопу своје личности „носили“ идентитет већ су се повиновали вишој сили.

Успостављао се однос нових захтева у складу са сензибилитетом чинитеља који је делао управо међу супротностима. Он је веза подземног и надземног света кроз обрнуту перспективу. Постоје покушаји да се ослика у јединству иако знамо да нису у питању чак ни једнозначни појмови, раздвајају их и простор и време, између којих стоји уметник. Управо је у томе и садржан чин превазилажења односа човека и сила које делају на њега – ново схватање света и естетске идеје коју тај свет нуди.

Шири се свест о могућности новог доба, развија мисао да се нови културни период отвара подизањем на виши степен духовности.

значи моја непца
воде у божанске груди
кад много једем
бог је сит
(„Храна“)

У овоме смислу храна поприма сакрални смисао, осликава вечито тражење „нове жетве“ за човекову душу. Инспирација је у јединству и вечитом тражењу; гладан је само крај. У овоме смислу, ново не представља крај старог. У њему мора бити садржана обнављајућа снага исконског. Смисао више није у жртвовању других, већ у жртвовању сопственог бића. Тиме ће се сачувати обредност без ометања стабилности односа успостављеног између човечанског и божанског.

У Павловићевој поезији песник је убирач плодова духовног рада. Он не одступа од обреда који трпе разне трансформације, у зависности од времена и намене. Песник као да обавља припрему за почетак Великог обнављања. Разоткривањем би нарушио иницијацију, па свој стваралачки импулс усмерава на природу:

Ал гране су јалове
Само из моје главе
Излазе плодови
(„Воћар“)

На тај начин обавља се проживљавање снаге и моћи и истине. Уколико дође до погрешке, стваралац (песник) ослобођен је кривице; слутња остаје у игри, он наставља да ослушкује.

Утицај духовног осликан је и у песми „Жедник“. Субјекат се и даље крије иза маске, али то није кукавичлук, више је немирење или свест о немогућности спознаје. Као да жели да буде посредник између Почетка и Смисла, да створи антислику друштва, тј. да „оспорава прилагођену психологију свакодневице, навикнуте облике осећања, устаљене реакције па и устаљене идеале“.²⁶

Утицај Христа и пророка као оличења духовног неминован је. С тим у вези ишчезавају телесне страсти: песник се не крије иза духовности јер не жели да скрије ни људску природу, која се огледа у „ломљењу“:

26 М. Павловић, *Дневник ђене*, Београд 1972, 10.

искапио је воду
вино је почело да врви
чаша је полако ушла
у тело преко зуба
слабине су очврсле
уд је почео да се крши.
(„Жедник“)

Истина, песници не размишљају на исти начин као људи препуштени свакодневици. Њихово понирање, док стварају, носи их далеко од нивоа мишљења човека. Могли бисмо рећи да је то виша комуникација.

Осећај потребе за храном, као егзистенцијалним поривом, претвара нас у убираче духовних плодова. Трагање започињемо у даљинама, спремни да себе понудимо за одгонетање тајне. То је духовна степеница која води до „наручја божанства“.

Modern man's originality, his newness in comparison with traditional societies, lies percisely in his determination to regard himself as a purely historical being, in his wish to live in a basically desacralized cosmos.²⁷

„Неолит II“ – напредак у развоју, али и *све нас је више*, што са собом носи и један већи проблем будућности – проблем глобализације. У *Дијалоју о свећу Миограја Павловића* песник каже да је глобализација имала различите ефекте – у неким земљама је убрзала развој, друге маргинализовала, па се поједине културе враћају својим коренима, и свет је сада мање секуларизован.

27 M. Eliade, *Rites and symbols of initiation*, New York 1958, introduction.

Човек се за таквим појавама креће без страха. Чини му се да је распеће неминовно, што показује и физиономија његовог тела. Понекад покуша да избегне било какву врсту укрштања, али унутрашње сазнање заокружи линеарни проток. Остане смех као мотив имплициран иронијом.

највише се смеју
кад гледају доле
они што се пењу
уз литице
(„Неолит II“)

При томе се открива немарност, што долази као нужни резултат несхватљивости: човек о себи размишља на начин који захтева дневна егзистенција – понекад се одриче битности, али свесно прихвата ту улогу; дозвољава реалности да га наткрили.

распада се наш идол
цури уље
узалуд је горела ватра
испод вериге
(„Најезда у долини ћупова“)

Мисао се увек враћа на почетак преиспитујући суштинско у бићу. Градација је очигледна (од пећине до града): „Прво је пласт / па изба и пећина нова / у равници / затим град“ („Настанак града“).

Човек ствара од почетка ка почетку, и облике прилагођава својим потребама. Наслеђено му крчи пут у цивилизацију задржавајући неопходно. Занимљиво је да Павловић и овде инсистира на кру-

гу: налазили смо се на неком почетку, трагајући за вишим смислом, а успели смо само да се одржимо на томе путу, и што даље одмичемо, ближи смо почетном импулсу – и све смо мање свесни те чињенице. Читав сплет односа превазилази равнотежу, јер је ослонац у ирационалном. Цео кружни простор поприма сакрални смисао. Као примере Павловић наводи мегалитске храмове на Малти и Стоунхенџ.

Поставља се питање да ли је тај круг неминуовност или производ људског делања? Да ли је „налик човеку / моћном изнутра“?

Ствара се утисак да нам увек нешто измиче, неко постојање пре свих облика – средиште. Јунг каже: „Човек је потребан да осветли таму Створитеља.“²⁸

С друге стране, човекова жеља да се приближи и конкретном можда представља оквир уградње свакодневице као ослобађајућег фактора, потреба за неком врстом уређења.

Мора да се поштује
соко
на највишој кули
управник града
(„Управа“)

Потреба да се пређе из једног у други круг, без потпуног изласка, а из жеље за целином, доживљава се као повезивање у карике. Њихова чврстина и веза олакшава исход. Прва карика осликава древно,

28 М. Серано, *Јунг и Хесе – хермејички круј*, Београд 1994, 132.

последња профано у свету модерног човека. Међутим, не можемо да не приметимо „излизаност“ на појединим спојевима. То је људска свакодневица. Она за Павловића представља „свеопшту празнину“ – *тржнице* и *нови обреди* наговештавају експанзију новог поретка:

Испод огромних
робних кућа
сазнаје се
постоје јаме
у њима стене
(„Тржнице“)

Као да већ стихови крију опасност: стари обред у сенци је новог; за новог бога потребне су неке нове жртве.

Све се затворило
Као некад око града
(„Стари обред“)

На делу је неверовање у бивше – у модерном свету доминира заборав. Оно што је остало, као сведочанство, поприма димензије бесмисла. Апокалипса је на помолу, иронија је једино оружје.

само се кућна сен
уплашена и сува
миче
(„Ватра“)

Кувар у белом подсећа људски ум да спознаја среће није у овоземаљским приступима и сагледа-

вању ствари; а онда, као да тражи неког ко га је чуо, пита се „да ли ће ти људи / нешто да изведу / иначе / зашто једу?“

„Цепање“, које долази као производ новог доба, мора да има своју супротност, а она се огледа у тежњи ка целини. Егоцентризам, који је већ настањен у појединцу, преноси се и на народ, свет.

Кореспонденција с реалношћу нужна је, као и поставка ситуације. У противном, архетипови ће се сувише лако и брзо потрошити.

С друге стране, несумњив је губитак смисла; градацијски, следи губитак воље за смислом. Огољена човекова свест траје у расцепу између духовног осиромашења и савремености. Одбрану пружа једино иронија.

Све више до изражаја долазе ослабљене карике кроз које продире апокалиптично стање.

ко то сме да узме
апокалипсу
у своје руке
(„Београд 1941“)

Песник нам кроз конкретну сцену даје приказ апокалиптичне ситуације. Реч је о Другом светском рату, као новом периоду који је носио низ нејасноћа али и очигледну промену вредности. Последнице су још увек очигледне, омогућено је само привидно залечење. Заблуде су кулминирале: „Дувају кроз нас велики ветрови у разним правцима“, каже Павловић. Идеолошке зидине замењују духовне, не

кријући своју похабаност. Настаје време банализације, које сам човек чува својом индиферентношћу и „културним песимизмом“.

Све стоји
залуд навијају сате
на тргу
нико не излази
ништа да изађе
(„Последњи час“)

Подељеност савременог света призива апокалипсу. Оваква врста новог поретка гради само привид, и несигурност.

сунце овуда
више не саобраћа
(„Последњи час“)

Ово је више „рационални“ глас песника него узнемирујућа самоконстатација. Све је учињено да се избегну „везе“; у времену расцепљености све се више рачуна води о изолованости – симболични смисао је обезвређен.

Као да свака следећа песма вапи за љубављу – и у томе и јесте једина алтернатива за спас. А за то је неопходно сагледавање од самог Почетка, и одређивање позиције човекове. Метафизички ниво мора да постоји као датост, како би се пребродила криза опстанка. У супротном морамо говорити о универзалном паду човечанства.

Последица оваквога делања је усамљеност: човек је истргнут из своје историје, традиције и

трајања. Песник, пак, неуморно трага за разлосима,
градећи оквир за нови свет.

Marija Petrović

AN ANTHROPOLOGICAL VIEW OF THE EARLY
DEVELOPMENT OF RELIGION IN THE POETRY
OF MIODRAG PAVLOVIĆ

Summary

This paper deals with the general issue of spirituality and spiritual poetry within the framework of socio-cultural heritage and anthropological review.

It points to the fact that Pavlović is the only poet who finds spirituality in archaeology, which is later projected into religion. Spirituality is also dealt with in the sense of an elusive ideal.

What emerges is an attempt at searching and the primeval tendency towards form as a trace of a particular period of time, and tracing human life in relation to nature and culture.

Symbolism has a central role in the interweaving of the conscious and the unconscious, and also when it comes to pointing out the significance of spirituality in human evolution. In all of this, thought goes back to the Beginning, reviewing the essential in being.

Researching into and searching for cultures of high spirituality, the poet maintains that it is possible to establish continuity, and that history is merely the trigger for his refusal to become reconciled with the world order and for the promulgation of the Truth.

III

*Светлана Шешковић-Димитријевић*ПРИНЦИПИ ЦИКЛИЗАЦИЈЕ У
ПЕСНИЧКОЈ КЊИЗИ *87 ПЕСАМА*

Кључне речи: циклус, потциклус, циклизи-
ција, интегративни елементи, песничка слика,
поетика наслова, интертекстуалност, жанровски
цитати, песма у прози, мадригали, псалми, мета-
физика тела.

Модерна поезија обележена је, како је то још педесетих година прошлог века закључио Хуго Фридрих,¹ дисонантошћу, дисхармонијом, енигматичношћу, елиптичним песничким исказима, гротеском и иронијом. Српска поезија послератног доба понешто је од ових особина усвојила и развила ослањајући се у највећој мери на наслеђе надреализма, али пре свега на поетичке идеје Т. С. Елиота. Две превратничке песничке књиге српског песништва педесетих година – *Кора Васка Попе* и *87 песама* Миодрага Павловића – донеле су низ тематско-мотивских, структурних и стилско-језичких иновативности. Оба песника везује тежња за стварањем великих, кохерентних целина, ка епској целовитости, повратак миту, националној и регионалној, европоцентричној основи нашег културног идентитета. Како је Јован Делић недавно запазио, „фрагментарност и разарање пјесничке слике свијета опажа се код Миодрага Павловића највише на самом почетку, у збирци *87 песама*. Али

1 Видети: Хуго Фридрих, *Структура модерне лирике*, превео Томислав Бекић, Нови Сад 2003, 13–33.

већ *Стиуб сећања* својим насловом сугерира обухватност, да би од пјесничке збирке *Млеко искони* било очевидно да свака Павловићева књига тежи ка унутарњој кохеренцији и цјеловитој визији свијета. Све је, дакле, међусобно спојено и преплетено тако да један од најбогатијих и најразуђенијих књижевних опуса показује снажну унутарњу кохеренцију и цјеловитост, нудећи, при том, и цјеловиту визију свијета.²

Тенденција ка цикличности и кохерентности потврђује се на извесне начине и у првој збирци *87 њесама*. Полазећи од савремене, још увек не сасвим формиране теорије циклуса сагледаћемо неке од принципа цикличности збирке *87 њесама*, али пре тога ћемо указати на књижевноисторијски значај ове песничке књиге.

1. Значај збирке *87 њесама* у развоју српског песништва

О значају и улози прве Павловићеве песничке збирке *87 њесама* већ је много и темељно писано. Светлана Велмар-Јанковић приметила је да је

збирка *87 њесама* од самог почетка имала своју улогу у нашем књижевном животу, па се више пажње посвећивало овој улози него самој збирци. У сваком случају догодило се да је Павловићева поезија често била схваћена само као повод

2 Јован Делић, „Пјесник цјеловитог и кохерентног опуса“ у: *Лешојис Мајице српске*, год. 184, септембар 2008, књ. 482, св. 3, 468.

за разговоре о модерној поезији, уместо да буде предмет тих разговора; око ове поезије више се говорило него што се говорило о овој поезији. Могуће је сматрати да је и то део улоге коју је дух времена наменио Павловићевој поезији: да се унапред прима или као сасвим необјашњива или као сасвим објашњена.³

Зоран Мишић је још 1953. године, одмах по објављивању *87 њесама*, видео опште тенденције у српској поезији послератног доба:

У сложеној полифоничној структури савремене поезије два основна гласа могу се разазнати. Један је звук разбијања, сламања, дезинтеграције; други је глас прибирања, сажимања, чежње за хармоничним разрешењем. Сабрати се или раставити – то је модерни вид хамлетовске дилеме пред призором олујних свитања и наукових мрежа које су небо замрачиле... Гледати у очи олуји – то је једини пут да се она савлада, да се, самим чином поетске фиксације, њена стравична присутност укине. То је пут којим је и Миодраг Павловић пошао у својој првој књизи стихова, *87 њесама*, које су, претежним својим делом, песничка интимна бележница у којој је, још сасвим млад, овлашним и брзим потезима убележавао дијаграм тектонских поремећаја, разбијања и дезинтеграције, понетих у сећању из ратних година и наслућених у грчу савременог света.⁴

3 Светлана Велмар-Јанковић, предговор у: Миодраг Павловић, *87 њесама*, Београд 1963, 9.

4 Зоран Мишић, „Сунчева светлост на стубу сећања“ у: *Кришка њесничкој искуштва*, Београд 1996, 79–81.

Зоран Мишић описује тај разбијени, дезинтегрисани свет, „шума симбола“, „неспоразум човека /са својим ликом“. Тај полиморфни свет, како га описује Мишић, нашао је свој адекватан облик „формалног декомпоновања савршено адекватном садржају“. То је једна од малобројних критика која се окреће и формалном, структурном аспекту Павловићеве збирке. Већини критичара била је упечатљива та модерна песничка слика света, као и специфичности новог песничког језика који је одраз унутрашњих конфузних стања, језика који је исечак свести, брзо забележен, као кроки. Мишић је описао неке од елемената те форме:

Каткад су то, нарочито у песмама у прози, рембоовске визије једног фантастичног света, забележене реалистичким поступком, као на платнима сиреалистичких сликара; ефекат се ту не крије у особености стила, у „поетичности“ језика, који је концизан, сув и прецизан као фотографски објектив, већ у чаролији и тајанству самог призора, у његовој сопственој унутарњој магији: „шака која се спустила заклонила је облике на распећу“. Распете су планине, људи, птице, небеса. Људи су побегли са обале иза запаљених зидова у страху од нечујних бића која затварају очи уморним пролазницима. Ко остаје сам, остаје без помоћи.⁵

Тако је Зоран Мишић јасно дао основне обресе Павловићевих песничких слика у овој првој песничкој књизи.

⁵ Исто, 82.

Борислав Михајловић Михиз,⁶ један од актуелних и најагилнијих критичара Попине и Павловићеве генерације, још 1955. године оценио је:

Оно што су Ракић и Дучић били за нашу поезију на самом почетку овог века, оно што су Црњански и Растко Петровић значили две деценије доцније, то су без сумње у средини овога века Миодраг Павловић и Васко Попа: покретачи, заокретачи, истраживачи и творци. Белези времена. Међаши поезије. Путокази развитка.⁷

Изузетна је улога ова два песника: њихове песничке књиге *Кора* и *87 њесама* представљају ту превратничку генерацију, за којом су касније кре-

6 Михиз је веома прецизно описао и појаву и иновативност прве Павловићеве збирке: „Донео је једну поезију атмосфере далеких асоцијација и елиптичне фигуре, сву прожету, импрегнирану националним, церебралним и паралогичким у исти мах. Дакле, асоцијативна поезија, без лиризма у његовом уобичајеном класичном смислу, и превасходно интелектуална и мисаона. При том сасвим модерна и, што је значајније, сасвим аутентична. То је поезија снажна, брутална и бизарна, помало нарцисоидна, натруњена елементима свесног и жељеног натурализма, искрена до разголићења, лаборантски прављена са тачно срачунатим дозама произвољног и строгог, појединачног и општег, ефектног, надефектног па и дефектног, концизног и развученог, шкртог и дарезљивог, стегнутог и разулареног, топлог и хладног... Елементе надреалистичке поезије стегне снажним обручем једне идеје, сукоби хладан, језив тон са топлим и узбуђеним, и све то да у формули једне математичке једначине, са строго израчунатим невођењем рачуна и са прорачунатом неурачунљивошћу“ – Борислав Михајловић Михиз, „87 њесама Миодрага Павловића“, у: *Књижевни разговори*, Београд 1971, 165.

7 Борислав Михајловић Михиз, „Једна паралела: Васко Попа – Миодраг Павловић“ у: *Књижевни разговори*, 195.

нули и остали песници послератног модернизма. Оба песника су, према Михизу, урбани песници, модерне, брзе метафоре, елиптичног песничког језика, прозаизама, чврсте конструктивности, мисаони, церебрални, са смислом за колективно, универзално, „за њих човек није бура у чаши своје сентименталне воде ни пена на догађајима анегдоте, већ лава вулкана трајања и ломљена, а неполомљива катарка на океану векова“. Оба песника⁸ су усавршавала и формални израз, што и јесте најближе нашој теми циклизације, која се може пратити дијахронијски кроз послератно српско песништво. Код Попе је то изграђивање циклуса, јединствене песничке књиге, која се формира формално и тематски, а у Павловићевом опусу налазимо низове нових тематских проширења, тежњу ка кохерентности целине, али не и тако прецизном цикличном повезивању појединачних књига у целину.

8 Наводимо још неколико веома занимљивих делова Михизовог компаративног приказа Попине и Павловићеве ране поезије: „Павловић је хладан, строг, проницљив и онда када наниже 87 *йесама*, када чврсто пободе *Сшуб сећања*, или експериментеше у прози и драми. Попа уме да буде декоративан, барокан, прециозан, умиљат... Павловић је објективан, незаинтересован, он дуби проблеме до суштине да из њих измами истину и онда када трага само за атмосфером, Попа присутан, пристрасан, навија и бодри и онда када само бележи, региструје, описује. Павловић је продоран, Попа нежан. Речју: Миодраг Павловић је лед, Васко Попа је жар... Павловић је дисакордан, раслојен, разгранат, контадикторан, полиморфан и стоок. Попа је хармоничан, заобљен, уравнотежен. Павловићев песнички дар је деконцентрациони логор супротности, Попин концентрациони логор пажње. Павловићу је циљ да упозна силе што растачу, Попа их скупља, сједињује у складу. Павловић је анализа, Попа синтеза“ – Исто, 198.

Александар Петров је у једном од најпоузданијих текстова о преломним педесетим годинама, „Југословенска поезија постдогматског доба“, оценио да су нову српску поезију обележили песници антиромантичарске усмерености, којима је био важан песнички језик:

Поезија је за њих изнад свега стваралаштво у језику. Када је предмет њихове поезије човекова личност, или Ја, онда то свакако није само њихова приватна личност, као ни само емотивно или само рационално ја... У нешто каснијем периоду, упоредо са таквом усмереношћу, нови српски песници су испољили знатно шире интересовање за национално културно наслеђе.⁹

Књижевноисторијску улогу Миодрага Павловића Петров је оценио овако:

Заједно са Васком Попом, он је одиграо кључну улогу у преусмеравању српског песништва ка модерним песничким концептима. Могло би се рећи да су његове песничке књиге значиле најрадикалнији изазов не само до тада владајућој поезији већ и лирској и романтичарској традицији у српској поезији уопште. Почетком педесетих година он је вероватно најизразитији представник модернизма у српској поезији, да би крајем те деценије постао један од зачетника поезије преокупиране митом, превасходно грчким, да би најзад у српској поезији покренуо читав талас

9 Александар Петров, „Југословенска поезија постдогматског доба“, у: *Крила и ваздух, ојледи о модерној поезији*, Београд 1983, 148–149.

интересовања за националну историју и културну традицију.¹⁰

Тако се сагледава цео континуитет деловања Миодрага Павловића у српском послератном песништву. Петров наглашава и Павловићево деловање у погледу иновирања песничког израза и нових¹¹ схватања поезије.

Светлана Велмар-Јанковић скреће пажњу и на наслеђе надреалистичког песничког језика, који Павловић користи само у првој збирци. Она истиче да је ова збирка инспирисана класичним сукобом између две стварности: између стварности унутрашњег света у човеку и стварности спољашњег света изван човека.

Спољашњи свет Павловић види као слику, а човеково учешће у томе свету бележи, прво, као опажање тога света, затим, као рефлексију о томе свету. Отуда су песме, у збирци *87 њесама* скоро

10 Исто, 155.

11 „Почетак педесетих година изгледа као граница: када почиње период нових схватања о модерној поезији која су, у извесном смислу, класична и класицистичка. Ако, врло условно, кажемо да је основни песнички захтев у нашој модерној поезији до педесетих година, нарочито у поезији између два рата, био захтев за бескомпромисном анализом смисла модерних песничких сазнања, онда, исто тако условно, можемо да кажемо да је основни захтев у једном делу модерне поезије после педесетих година био захтев за синтезом смисла модерних песничких сазнања. Миодраг Павловић је представник ових нових схватања о поезији“ – Александар Петров, „Југословенска поезија постдогматског доба“, у: *Крила и ваздух, оілеги о модерној поезији*, 156.

све, а у збирци *Стиуб сећања* неке, компоноване од два елемента која се условљавају, смењују и допуњују: од песничких слика и песничких рефлексја.¹²

Светлана Велмар-Јанковић¹³ нагласила је и блискост поезије Душана Матића, Васка Попе¹⁴ и Миодрага Павловића као представника једног сасвим особеног сензибилитета. Та врста књижевноисторијског и поетичког истраживања тек би требало да се изведе као пример сродности, а истовремено и различитости три изузетна српска песника 20. века.

Светлана Велмар-Јанковић упућује и на Павловићеву опсесију метафизичким смислом смрти. Љубомир Симовић такође запажа да „најчешћа

12 Светлана Велмар-Јанковић, *нав. дело*, 14.

13 Песничке метафоре и песничке слике су, већ у првим Павловићевим стиховима, изузетно јасне и изузетно функционалне. [...] Свака сувишна реч је одбачена: израз је прецизан и, чак, строг у тој прецизности. Павловић има изванредно истанчан и изванредно покретљив сензибилитет; његов строги и функционални песнички израз, по нама, чини тај сензибилитет још више видљивим и још више присутним. Само два београдска песника, чини тај сензибилитет у тој мери истанчан: Душан Матић и Васко Попа. Павловићева поезија је потресна у очајању и болу који исказује. Ако допустимо себи да говоримо метафорично, рећи ћемо да смо ову поезију увек доживљавали као крик изгубљеног у пространствима сопствене усамљености и туђе равнодушности; крик који се не заборавља“ – Светлана Велмар-Јанковић, *нав. дело*, 17.

14 О утицају надреализма код Васка Попе видети: Јелена Новаковић, „Елементи надреализма у поетици Васка Попе“, у: *Поезија Васка Попе*, зборник радова, уредио Новица Петковић, Београд 1997, 59–80.

драма у овој књизи (прим. С. Ш.-Д. – мисли се на 87 *йесама*) је смрт, најчешћа сцена те драме је мрак. Ништа се у том мраку не види цело, све је само торзо и фрагмент, све осим тог страшног и потпуног поништавања. Ту разбијеност свега Павловић слика до те мере доследно да разбија не само класичну структуру песме, већ и структуру саме реченице:

Нерад
Сива улица
Над обешеном кичмом

Ветар
Порок смејања
Пред страшним.

То нису реченице, то су остаци реченица¹⁵ каже Симовић.

Тако се прва Павловићева збирка темељи на фрагментарности језика, који је последица разбијене свести песничког Ја, убрзања које руши, ломи, кида остатке већ растуреног животног простора. У свету деструкције, хаоса, крви, распаднутих грађевина, тела, како примећује Симовић, Павловићев „писаћи сто (или колена на које наслања своју бележницу) смештен је на самој граници нестајања“. Са те тачке, закључује Симовић, сагледава се свет. У таквом свету Павловић се не одаје деструкцији као основном семантичком тону, већ се, напротив, одупире томе јер „треба поново пронаћи наду“ и „сачувати човечност по сваку цену“. То је захтев да се свему, и упркос свету, каже да – како је то дефи-

¹⁵ Љубомир Симовић, „О поезији Миодрага Павловића“, у: *Дуило гно*, Београд 2001, 282.

нисао и Иван В. Лалић, пред крај живота. Систематизујући нека начела Павловићеве поетике Симовић је закључио да ране песме овог песника, па „и слике и сцене у њима, реченице којима су те слике исказане, нису биле кратке, већ скраћене, као да су прекинуте. Те песме и слике су биле израз једне трауматизоване и дезинтегрисане свести и психологије, па се та дезинтегрисаност осећала, врло експресивно, и на песничком материјалу којим се изражавала.“¹⁶

Новија истраживања Павловићеве поезије ишла су у правцу откривања интертекстуалних релација. Часлав Ђорђевић¹⁷ инсистирао је на дубокој вези ове збирке и Лотреамоновог *Малдорора*. Ђорђе Деспих, пак, налази цитатну релацију 87 *песама* „са кључним поетичким елементима, мотивско-тематским и емоционалним особеностима, не само Елиотове поезије, већ и 'круга ратних песника' енглеске поезије између два светска рата... Павловић, међутим, иновативно одступа од Елиотове реторичности израза, фрагментарности песничких слика и раздробљености песничке структуре која углавном не познаје наративну линију, већ смисао искључиво гради на принципу асоцијативног низања мотива, односно, по Зорану Мишићу, на перцепцији света заснованој на 'процесу атомизације и разбијања'“.¹⁸ Деспих¹⁹ открива интертекстуалне односе и указује

16 Исто, 322.

17 Видети: Часлав Ђорђевић, „Лотреамон и рана поезија Миодрага Павловића“, у: *У мрежи симбола*, Београд 2002, 55.

18 Ђорђе Деспих, *Порекло песме*, Зрењанин 2008, 190–191.

19 Видети опширније тумачење експлицитних интертекстуалних релација у: Исто, 195–198.

на Павловићеву песму „Прелудијум“ која успоставља експлицитну цитатну везу са Елиотовим циклусом песама „Прелудијуми“, док песма „Шума проклетства“ садржи интертекстуалне релације са *Пустом земљом*, као и на везу Јејтсове и Павловићеве поетике на нивоу укупних стваралачких преокупација, песничког мишљења света, мотивско-тематског и језичко-стилског поступка.

2. Облици циклизације у 87 *песама*

Павловићев принцип циклизације можемо пратити на два нивоа. Први принцип цикличности остварује се кроз тематско-мотивско јединство, понављање истоветних или семантички блиских песничких слика. Други принцип остварује се кроз начело дисонантности формалног јединства на нивоу целе збирке, али се кохерентност формира у појединачним одељцима збирке на тематском, мотивском и семантичком нивоу, кроз изградњу песничке слике света. Тачније, кроз динамику промена песничке слике света. Ми смо за анализу узели прво издање збирке *87 песама*, Ново поколење, Београд 1952. године, јер сматрамо да су накнадна издања, у којима су вршена спајања са песмама из збирке *Стиуб сећања* или и каснијим збиркама, нека врста избора или накнадне песникове циклизације, која може подразумевати и формирање једне, интегралне књиге поезије. Дакле, наше методолошко полазиште засновано је на првом издању ове збирке јер сматрамо да је управо у томе облику она имала изузетан утицај на књижевноисторијске и шире поетичке токове српске књижевности.

Теорије циклизације,²⁰ зависно од приступа теоретичара, често допуштају и анализе, нпр. раних збирки песама, а потом се оне сагледавају у ширем контексту, као накнадна ауторска циклизација, која углавном подразумева селективност према ранијим збиркама песама и формирање веће, надређене целине. Такав је случај, нпр., са објављивањем и накнадном циклизацијом првих пет песничких књига песама Ивана В. Лалића, које је после циклизовао у једну, *Време, вајре, вршови*, из које ће се тематско-мотивски и формално развијати потоњи токови његовог песништва. У оваквим ситуацијама узима се као валидан песников исказ, а Лалић је сам казао да су *Време, вајре, вршови* његова прва песничка књига у којој је свео рачуне с оних претходних пет. Још ближи пример Павловићевој збирци јесте случај са *Кором* Васка Попе, која је коначан облик добила у 4. издању, 1968. године, када је песник канонизовао то издање, или као што је друго издање *Нејочин-џоља* именовао као коначно. У оквиру теорије циклизације, поједини аутори (Е. А. Стерјопулу) прихватају као истовредне и накнадне, критичарске циклизације песничких опуса – ако су ти критеријуми поетички утемељени, а не само облик произвољности критичара или уредника неког издања, па представљају у ствари избор из песничког опуса. Зато у овој анализи инсистирамо на целини збирке *87 џесама*, али само у првом издању – колико је нама познато, песник се од овог издања

20 Видети шири тумачења циклизације у: Е. А. Стерјопулу, *Поетика лирске циклуса*, Београд 2003; Светлана Шеатовић-Димитријевић, „Циклуси – историја појма и новија сазнања“, *Књижевна историја*, бр. 136, 2008, 655–692.

није дистанцирао нити накнадно именовано ново, канонизовано.

На основном структурном плану збирка је подељена на три дела:

I Слободни стихови, који се деле на
„Шуму проклетства“, „Љубави“ и „Призоре“

II У прози

III Риме

У формалном погледу збирку чини велики број потпуно различитих облика песама, врста стихова, строфа – од слободног стиха, сонета, мадригала, псалама, епитафа до песама у прози. Таква врста формалне диспаратности, разноликости, представља један од, како смо већ нагласили, основних семантичких елемената збирке: дисонатност, разглобљеност света или песничке слике света која се ослања на нешто што су готово крхотине једног света на ивици провалије, ратног или тек поратног. Тиме се веома брзо на општем плану анализе циклуса у збирци, или делова збирке, појединачне униформности, а потом укупне дисхармоничности, доводе у најдубљу везу са значењским основама ове књиге песама. Према теорији Е. А. Стерјопулу²¹ и Ј. Ужаревића,²² идеалним бројем песама у једном циклусу сматра се низ од 3 до 10 песама. Према ставовима ових теоретичара, само се у оквиру оваквог распона броја песама може формирати једна јединствена целина. Наравно, у тренутку када је писао ове песме, песник, претпостављамо,

21 Е. А. Стерјопулу, *нав. дело*, 25.

22 Јосип Ужаревић, *Композиција лирске њесме*, Загреб 1991, 94.

није имао у виду оваква начела – теорија циклуса развија се тек од средине шездесетих година. Наравно, претпостављамо и да је песник био вођен неким другим начелом или само смислом за заокруженост, целовитост једне целине.

Но, вратимо се појединачности циклуса и формалној разноликости. Сматрамо да је таква врста разноликости форми и облика песама нешто што је још Јуриј Тињанов називао стиховном семантиком.

Слободни стихови отварају се потцикломом „Шума проклетства“ с низовима песама слободног стиха, кратких, изломљених, готово крхотина стихова, и до читаоца допиру као нешто на граници сна и јаве, рационалног и ирационалног:

Пробудим се
над креветом олуја

Падају зреле вишње
у блато

У чамцу
Запомажу
рашчупане жене

Вихор
злурадих ноктију
дави мртваце

Ускоро
о томе
ништа се неће знати.

Већ прва песма, без наслова, доноси апокалиптичну атмосферу песничког Ја на граници сна и јаве. Како је приметила и Светлана Велмар-Јанковић:

Основни елементи слика-пејзажа и слика градског ентеријера и екстеријера у овој поезији: ветар и звезде, дрвеће и сунце, облаци и вода, месец и улице, степениште и прозори, зидови и часовници никада нису безазлени. Они су пуни претње и зависни од човека. Његов доживљај света деформише њихове облике, чини измењеним њихове међусобне односе, озарава их сабласним светлостима; они имају свој покрет и свој грч, своју улогу и своју судбину који функционално изражавају човеков покрет и човеков грч, његову улогу и његову судбину.²³

Песничке слике истоветних ратних и поратних стања, ужаса раскомаданог тела, крикова и вапаја, као језива слика „Дете у парку / побегло је од своје мајке / и пружио руку лађи која гори“ или нека врста поетичког начела антиромантичарске лирике: „Нескромне су / и без срца ове речи“ док: „Тишина облачи белу хаљину / ствари ми прилазе близу / и гледају ме“ да би целина била затворена стиховима: „Шума проклетства / застава сумрака / долазе судбине / на спавање // Збирке лешева / пливају под земљом / заборављена имена / кијају камењем // Изгубљени дани / развејана сунца / ко мртви облаци / даве се у реци // Векови разговарају телефоном / једино лаж / полаже право на повратак“. Тако се низовима песама искиданих строфа,

23 Светлана Велмар-Јанковић, *нав. дело*, 19.

стихова које чине само једна или две речи, доказује расуло света на ивици егзистенције, болно растуреног, раскомаданих тела, језивих сцена страдања. Тиме се овај циклус уједињује истим принципом формирања песничких слика веома блиског тематском репертоару (смрт, мрети, сахрана, опело, мртвац, делови тела као појединачне монаде). Свет је то испражњен, рационалан, са потпуно деструисаном емоцијом; свет је то деструкције, беде, егзистенцијалне зебње, понора, налик помало Бодлеровом сплину. Овај низ тематско-мотивских целина чини јединство овог стиховно, строфички, лексички разбијеног потциклуса. Тек на неколико места помињу се љубав и срце, али се потврђује да су ове речи без срца. Све остало је атмосфера Елиотове *Пусте земље, Шућљих људи*. Тако бисмо тематску и мотивску одређеност и лексичка понављања већ наведених лексема могли сматрати интегративним фактором „Шуме проклетства“. Теорија циклуса се умногоме ослања и на (и она је тек у зачетку) *йоеџику* наслова. Један од њених теоретичара Ђанкарло Маиорино каже да је наслов за једно дело у интегративном смислу његов ДНК: сажима тему, семантику, централну намеру песника. „Шума проклетства“ је добро одабрана синтагма, која сасвим одређује и тематику и основни тоналитет потциклуса.

Потциклус „Љубави“ чини, опет, низ песама без наслова, али уједињених једним стабилнијим стихом, дужим строфама; нема више оне расцепканости, фрагментарности стихова из „Шуме проклетства“, а насупрот његовој емотивној празнини

стижу стихови који контрастно делују готово патетично: „Ти си учинила / да се на живахним затиљцима / појаве тражене латице... Оденула си ме својом косом“.

Једно од начела по коме се формирају циклуси песама јесте управо начело контраста или аналогije, стога сматрамо да се ови мали потциклуси по принципу контраста уједињују у, опет, начелно за целу збирку, преовлађујућу дисхармоничну целину. Напокон, није случајно једна од песама из „Шуме проклетства“ посвећена композитору Шостаковичу, контроверзном композитору чија музичка дела обележава баш невероватан емотивни распон – од најдубљих, деструктивних негативних до готово френетичних, халуцинантних стања радости. „Љубав“ је дакле, у контрастној функцији према претходном потциклусу, а песничке слике љубави, еротског, сексуалности смењују се са ретким лексемама које указују на смрт, танатолошко (костури). Естетиком ружног, наказног, каткада гротескног именовања телесности, искључиво жене, смењују се искази који делују чак и патетично.

Шта ће се десити
Кад киша савлада
Продорни поглед
Који открива грљење
Иза свиленог лишћа?
Шта ће се десити
кад се облаци разиђу
и на обећаном дрвету
затекнем прободену
кожу вољене?

Хладан и гадан
Костур мојих жеља
Хладан и јадан
Костур мојих сазнања
Чупају један другом из уста
Залогај твоје дојке.

Трећи потциклус, „Призори“, враћа нас опет по принципу контраста у атмосферу, стања, тоналитет „Шуме проклетства“ па пред читаоцем опет у свитање стижу „лешеве боја / непробојне лопте / у мраку“ или још једна деструктивна, мрачна слика: „слепе ствари / зидају мрежу / тишине“. Стихови и строфе опет су кратки, разглобљени, сведени на једну реч, опору, тешку, сабласну. Тако се трећи потциклус конституише призорима или песничким сликама празнога света, готово заустављеног у неком немом кадру: „Бића зелених очију / гледају у воду / која не отиче“, али се појављују и повремени прозраци радости као у стиховима: „Вечита радост / чека на песку / долазим // Између мене и сунца / нема лобање // румена магла / последњи пут“. Тако се атмосфера језе пуне земље употпуњава, нпр: „Шуште зидови / шкрипе снови / ломе се црепови / свирају крикови“. Љубомир Симовић²⁴ је тачно

24 Симовић је веома упутно писао о сопственом доживљају Павловићеве збирке: „Ову књигу нисам престао да доживљавам као једну врло личну, и врло драматичну, бележницу, коју је песник носио кроз ужасе кроз које је пролазио, и у коју је, брзо и експресивно, уписивао своје још ужарене, непосредне, слике и утиске. Тај врло лични тон, и та непосредност и експресивност с којима су исписане странице *87 песама*, осећају се у овој књизи и данас“ – Љубомир Симовић, „О поезији Миодрага Павловића“, у: *Дуило дно*, 350. Симовић закључује на крају да

приметио да Павловић својом поезијом покушава да проникне у само заснивање човека као космичког и историјског бића, жели да продре у суштину свих његових односа, да види све његове садржаје и могућности. Жели да види којим путевима иде тај човек, одакле ти путеви долазе и куда воде.²⁵

Други циклус збирке чине песме у прози. Песник је сада насупрот кратким, изломљеним стиховима, исечцима сећања, експресијама, поставио циклус песама рубног жанра, који мешавином лирског и епског долази као крајњи контраст претходном циклусу „Слободних стихова“. Наслов „У прози“, као и наслов претходног циклуса „Слободни стихови“, упућује нас на жанровска својства песничког текста, на основно теоријско одређење. Циклус „У прози“ отвара се песмом у прози „Ноћ“, али се већ у првим реченицама појављује лексема распеће:

Шака која се спустила заклонила је облике на распећу. Распете су планине, људи, птице, небеса. Људи су побегли са обале иза запаљених зидова у страху од нечујних бића, која затварају очи уморним пролазницима.

Дакле, јединство апокалиптичних слика се продужава и у овом циклусу, само се мења облик

је модерност Павловићеве поезије, упркос фрагментаризацији, деструкцији, парцијалности, у „комплетној и кохерентној слици света“ и проширивању песничког материјала непесничким, друштвеним, историјским и религијским садржајима. То је произвело многобројне интертекстуалне релације у његовој поезији.

25 Исто, 334.

песничког исказа. У псалмима се кроз две песме обнавља жанр који прославља и износи основна начела Божје снаге, воље, тон библијске реторичности, пророчког:

Господ царује. Нека се веселе незрели плодови, нека радују деца на црвеним острвима.

Тако се кроз други циклус уводи спорадично библијска лексика: раскршћа, Господ, распеће... и низ других елемената којима се подражава, и кроз жанр псалма, интертекстуална релација, алузија или асоцијација, као и цитатни облик псалма, који се јављају као доминантни интегративни фактори.

У трећем циклусу „Риме“ песник нам: у песми „Поздрав Комуни“, даје предратну атмосферу „Боље гроб, него роб“, али дугим стиховима, делимично наративним, прозним елементима, мадригали уносе смиреност, љубав и бол. У свет се вратила основна супстанца, емоција, позитивна или негативна, а она је обојила обезличени свет шупљих људи и празних тела. У „Мадригалу за њу“ у збирци се први пут говори о плодности, јаловост света је на измаку:

Нас двоје смо потпуно сами
Газимо боси преко звонких тераса
И смерове наше не слути нико.

Изједначујемо се у материнској тами
Двоструко чело над пољупцем беласа
И загрљај вечан из трбуха је нико.

У унакрсним правим римама и терцетима развија се у овој песми свет позитиван, остварен, свет будућности, потомства, прекинутог низања худих слика рата или „Шуме проклетства“. Песничке слике насељене емоцијама полако потискују де-струкцију, дисхармонију, које се у трећем циклусу јављају само као нека врста „дежави“ ефекта или једноставно реминисценција. Свет се населио емоцијом: „Мора се волети за скривеним столом / Који је застрт мирисом коже / Пробуђене на прозору хтења / мора се споразумевати с болом / Ако сукоб разочараних авети може / Да претвори чело у неугасива бдења“, али и надом која се вратила још у претходном циклусу, кроз псалме. Тако су вера, љубав и нада, у далеким асоцијативним или прецизнијим лексичким и жанровским цитатима, унели светлост у таму празног и само лешевима насељеног света. У „Ноктурну“ ћемо читати и риме о миру који је стигао, али и о сећањима на нож забоден у врат и: „Обриши сузе о skut / Опет је мирно све“. У уређеним „Римама“ зато налазимо и складно писане сонете Петраркиног типа, са римама, и један сасвим оптимистички сонет „Запамти!“: „Здружен с људима у животворну пену / Открићеш у своје загрљају жену / И нећеш више срце грчем да бораш // По светлу и по ноћи, уз сваку мену / Месеца и ветра, запамти да мораш / Сачувати човечност по сваку цену.“ Тако се у овом сонету подсећа и императивно захтева човечност по сваку цену, као залог хуманитета. Последњи, трећи циклус као да смирује језиву атмосферу „Слободних стихова“, па се сада сагледава слика мира насупрот сликама рата, или рата на измаку.

У збирци *87 њесама* принципи цикличности изведени су, дакле, на неколико нивоа: формално, жанровски, дисхармонично, какав је био и свет који је описивала, да би, по принципу контраста, језичког и жанровског, поставила три циклуса један за другим, са постепеним умањивањем слика деструкције, смрти, лешева, рањених или мртвих тела, која ће бити превладана уређенијим, смире-нијим римама у хармоничним сонетима, мадри-галима, ноктурну, где ће страхоте рата бити само сећања, пропламсаји недавне, страхотне прошлости. С друге стране, феномен тела, костура, мртвог, раскомаданог, замењен је повременим описима женског наог тела, плодности, с на крају складно изведеним стиховима који постају налози човечности, хуманизму, емоцији, без које је свет с почетка ове збирке свет пустиње, празнине; чим се тај свет испунио емоцијама, стигла је и светлост, а и Петраркин стих „L' Amor che muove il Sole e l' altre stelle“.

Посебан интегративни значај међу циклусима збирке имају људска тела као облици којима се изражава деструктивност, разореност света, или се њима доказује плодотворна улога, обновљивост сломљеног универзума. У Попиној поезији, посебно у *Кори* и *Нејочин-џољу*, налазимо телесност као метафизички појам, тело као космос у коме се сагледава свет, али из угла наслеђа барокне књижевности и културе. То је Попина алхемија телесности. Павловићева тела у *87 њесама* су натурална, готово медицински сецирана, и постају само слике, одрази стања, ситуација, али немају метафи-

зички домет као Попин длан, рука или око. Тело и телесност бивају у Павловићевој збирци сигнали измењене духовне оптике песничког Ја.

У књизи Михаила Епштејна *Филозофија шела*, овај теоретичар и филозоф подсећа нас да се у ери високих технологија тело подређује облицима виртуелних замена или симулација телесности, али и вештачког ума. Епштејн нас враћа на чињеницу да је човек природно-културно биће и да се треба обратити нивоима телесности, проблемима чула, додир, љубавне блискости и знања. Док се човек и у Павловићевој поезији доводи у сферу танатолошког, наду буде само мотиви којима се враћа емоционално, дакле простор духовности и вере, која се асоцијативно уграђује и у цитирани Петраркин стих. Епштејн предлаже и оснивање физиософије, науке о људском телу као највишем органу космичког живота и његовим променљивим духовно-културним значењима. „Физиософија проучава мудрост тела, његова космичка, културна, спиритуална и мистериозна значења, која се развијају у ритуално-религиозној, друштвено-радној, етичко-међуљудској и уметничко-симболичкој пракси. Међу основним темама физиософије су пол, јело, очишћење, бол и болест, лице и спољашњост, органи чула, унутрашњи органи...”²⁶ На трагу ових Епштејнових идеја откривамо и филозофски, интегративни слој збирке *87 њесама*, који се трансформише од костура до трудне жене, по принципу контраста, аналогije – основном начелу

26 Михаил Епштејн, *Филозофија шела*, превела Радмила Мечанин, Београд 2009, 22.

композиције и семантичког слоја, заснованом на дисхармоничности света који нам призивају песме из прве Павловићеве песничке књиге.

Svetlana Šeatović-Dimitrijević

THE PRINCIPLES OF CYCLISATION IN THE
COLLECTION OF POETRY *87 POEMS*

Summary

This paper reviews the literary-historical significance of Miodrag Pavlović's collection *87 Poems*, and then goes on to analyse the types of cyclicity and the forms of cyclisation manifested in this book of poetry. The first principle of cyclicity is realised through a thematic-motif unity, a repetition of identical or semantically close poetic images. The second principle is realised through the principle of the dissonance of formal unity on the level of the entire collection, but coherence is achieved in individual sections of the book, on the thematic, motif and semantic levels, by means of creating a poetic world-view. By way of various forms of contrast, lexical repetitions and disharmony as the basic integrative principle, the unity of the collection as a whole is achieved. Through a contrasting sequencing of cycles and subcycles, and also through a diversity of forms of poems, Pavlović achieves the process of unifying the cycles into the collection entitled *87 Poems*.

Бојан Чолак

ХИПОСТАЗЕ ЛИРСКОГ СУБЈЕКТА
У „ШУМАМА ПРОКЛЕТСТВА“
МИОДРАГА ПАВЛОВИЋА

Кључне речи: поетика, *87 њесама*, историјска свест, традиција, хуманистичко осећање, активизам.

Збирка *87 њесама* објављена је 1952. године и одмах је узбуркала књижевну јавност.¹ За њу је речено, бележи Часлав Ђорђевић, да је „атак на укус времена“, да је „превратничка“, да је „без смисла и садржаја“ и да заговара „пасивност и резигнацију“.²

1 Прве песме објављене су у часопису *Млагосї* 1951. године. Иако се сматра да је ово гласило припадало модернистичкој струји, како наводи Душан М. Бошковић, један број Павловићевих песама публикован је и у „традиционалним“ *Књижевним новинама*, и то након негативне критике Зорана Гавриловића о његовом песништву, објављене у истом часопису. Све ово, закључује Бошковић, „ukazuje da redakcija nema neko jedinstveno gledište, prema kome bi rigorozno bila vršena selekcija tekstova“ (44). Интересантно је још и то да се неће све песме објављене те године наћи у Павловићевој збирци *87 њесама*, већ да ће неке песник оставити за другу књигу, *Сїуб сећања* (1953), што указује на поседовање јасне представе о композицијама збирки.

2 Негативне критике Павловићевих песама које су се нашле у првој збирци, дали су песникови савременици Милош Бандић, Зоран Гавриловић, Владо Дубровчанин... непосредно пре и одмах након објављивања *87 њесама*. Ретко позитивна оцена Павловићевог песништва у то време дошла је из пера Борислава Михајловића Михиза. Тек нешто касније појавиће се позитивни текстови о овој поезији (Зоран Мишић, Света Лукић...).

87 њесама не само што су донеле потпуно ново поимање поетског чина, већ је измењен и начин перципирања саме мисли о поезији. У досадашњим проучавањима поетике Миодрага Павловића било је речи како о уопштеном значају ове збирке за српску поезију, тако и о разним иновативним поступцима. За ову прилику ми ћемо се осврнути на позицију лирског субјекта у „Шумама проклетства“, уводном делу првог циклуса „Слободни стихови“.

Премда се расправа о комуникативности песме везује, у највећој мери, за поезију насталу педесетих година, мимоилажења између песника и читалаца одувек су постојала. Поједини тумачи су чак и поезију у целини сагледавали управо кроз категорију комуникативности. Првом књигом песама Миодраг Павловић унео је, заједно са Васком Попом, промене пре свега на комуникационој разини. Отуда је његова поезија имала ону драж шока која се својевремено приписивала авангардним песницима, и која је неретко за последицу имала неразумевање, а самим тим и неприхватање. Узрок смањењу броја читалаца поезије, посебно након Другог светског рата, Иван В. Лалић видео је не у поремећају комуникације (о којој су многи писали), већ у њеном свођењу, изоштравању. Поетске слике савремене поезије, њене асоцијације, симболи, синтакса, сматра Лалић, све више захтевају специфично осетљив и однегован слух. Песничка књига *87 њесама* призива управо једног таквог рафинованог читаоца.

У есејима о другим песницима, Стеван Раичковић ће указати на постојање више напоредних

струјања у сваком књижевном периоду. Примера ради, он говори, с једне стране, о песницима чија се модерност поклапала с поетичком актуелношћу датог времена, а, с друге, о онима коју су следили сопствени лирски ток, независан од актуелних струјања. Према његовој подели, Миодраг Павловић би без сумње припадао оном првом типу песника, који су у највећем броју случајева и „међаши“, или, како их још Лалић назива, „песници-зглобови“.

Писање аутопоетичких исказа посебно је било актуелно након Другог светског рата, те готово да и нема значајнијег песника који своју поетику није исказао и кроз форму есеја. За нас ће се посебно интересантним показати текст Миодрага Павловића „Поподне у једном добу“, који датира из 1952. године а нашао се у књизи *Рокови ѿоезије*.

„Шуме проклетства“ садрже шеснаест песама, од којих четири имају наслов. Сем тога, једна песма из читавог овог уводног потциклуса има посвету, а једна годину настанка. Прва песма потциклуса је „Пробудим се“, а завршна „Шуме проклетства“.³

Вероватно најпознатија песма читаве збирке јесте уводна, која почиње стихом „Пробудим се“.⁴ Већ њиме се уводи једно ново стање – из несвесног прелази се у активан однос према стварности, долази се до суочавања са светом какав он уистину

3 С обзиром на то да се Светлана Шеатовић-Димитријевић у овом зборнику бавила композиционом анализом збирке, ту проблематику ћемо, за ову прилику, оставити по страни.

4 Све песме анализирани су у ономе облику у којем су дате у издању из 1952. и за ову прилику нису вршене поредбене анализе са другим издањима.

јесте. Одсуство хуманистичке визије света, историјске свести и владавина зла у основи су песничко-вог доживљаја савременог доба, а поетски субјект дочарава драматичну ситуацију јединке у овоме веку. У првом плану је забринутост за човека, која је исказана „истинитим, живим, крваво човечним сликама света“. Песма је састављена од пет строфа, од којих су прве четири поетске слике (реч је о метафоричним сликама), а завршна строфа дата је у виду коментара лирског субјекта. То преплитање сликовног и дискурзивног особеност је читавих „Шума проклетства“.⁵ Све већу присутност дискурзивног елемента у поетском делу Миодраг Павловић, у есеју „Велики и мали облици“, доводи у везу са дистанцирањем песника према предмету: „Дистанцирање песника према предмету не значи поновно враћање у нарацију и дескрипцију, него већу могућност за учествовање дискурзивног елемента у песничком стварању“ (22).

Нестанак илузија, окруженост пропадањем, страдањем и сликама зла, страхотâ и језе, који чине атмосферу песме, допуњени су коментаром којим се исказује наоко равнодушност, а заправо

5 На ово преплитање указала је још Светлана Велмар-Јанковић: „Спољашњи свет Павловић види као слику, а човеково учешће у томе свету бележи, прво, као опажање тога света, затим, као рефлексију о томе свету. Отуда су песме у збирци *87 њесама* скоро све... компоноване од два елемента која се условљавају, смењују и допуњују: од песничких слика и песничких рефлексија“ (14). Опажа и да „односи између два основна елемента... нису у свим песмама једноставни и чисти... нису тако јасно диференцирани и тако логично условљени, нити су версификацијом и композицијом песме тако недвосмислено извојени“ (15).

горчина и бунт лирског субјекта против одређеног устројства света, одсуства (историјског) памћења, инертности ума: „Ускоро / о томе / ништа се неће знати“. Дакле, већ од уводне песме јавља се вапај за неопходношћу перципирања садашњице кроз призму историјске свести, не би ли се она тиме уградила у прошлост.⁶ Управо изостављање те свести чини битан елеменат кошмарске атмосфере ове песме.

Иако се у већини студија не само ова уводна песма, већ и читав потциклус везују за ратна збивања и утиске изазване њиме, нема потребе сводити их искључиво на ове теме с обзиром на то да се у првоме потциклусу нигде експлицитно не спомиње рат. Оваквој интерпретацији уводног потциклуса у прилог иде и сам наслов Павловићевог есеја „Поподне једног доба“, којим се указује на декаденцију читаве једне епохе. Отуда четврту строфу („Вихор / злурадих ноктију / дави мртваце“) не треба доводити у везу толико са сликом рата колико са дочаравањем једног антихуманистичког доба уопште. С друге стране, нема сумње да је увид у овакав доживљај света подстакнут и ратом.

Уводна песма још је по нечему типична. Као и у већини песама овога потциклуса, и у њој је ретка интерпункција, стих је кратак, елиптичан, дат у асиндетском низу.

Претпостављање усамљеничке контемплације животним разонодама основна је позиција лирског субјекта песме која почиње стиховима „Овога пута“.

6 А то да је садашњост исто тако део историје као и прошло, један је од дубоких увида зрелог Павловића и један од носећих принципа на којима је он формирао своју *Анџолоџију*.

Песнички субјект одбија пасивност ума и свесно бира позицију онога ко је друштвено изолован, јер једино одатле види могућност за усредсређивање на сопствену унутрашњу ситуацију и проналажење смисла егзистенцији:

Овога пута
проћи ћете сами
кроз жуту шуму
јутарњег смејања

Остаћу да сачекам
пад својих колена
у песак замора
у сан
који почиње размишљањем
и не зове се смрт

Због тишине

Тишина је схватање
схватање је одбрана
одбрана је ударац
по отровном цвећу
у својој утроби

Избор тишине лирског субјекта није повезан с тежњом ка негацији мишљења већ са потребом за потврђивањем сопства. Самим тим тишина код њега има онтолошку и епистемолошку функцију, и супротна је смрти. Она, дакле, призива један другачији однос према свету.

Лирски субјект бира да друштвено не постоји како би он уистину постојао:

Остаћу да сачекам
пад својих колена
у тишину
Заборавите ме другови
на сунцу

Долази до промене стања лирског субјекта: постаје пасиван тамо где је био активан (спољашњи свет), а, с друге стране, активира се оно што је до тада било пасивно (унутрашње биће, разум). За разлику од уводне песме, у којој се у завршним стиховима исказује критички став према друштвено-историјском забору (физички облик зла и насиља неће прећи у сећање), у овој песми говори се о потреби изолације лирског субјекта од постојећег система.

Занимљиво је компонована и песма чији је уводни стих „Да се буде странац“. Ако је прва песма предочавала слику света, друга указивала на избор сопствене позиције у томе свету, у трећој се лирски субјект обраћа Другом. У питању је низ од три избора, праћен коментаром песничког субјекта, после којег се уводи нова могућност, да би се на крају понудило и извесно решење. У прве три строфе предочавају се три могућа избора човековог присуства у друштву, свету:

Да се буде странац
или
да се не отпутује

Да се окрене глава
или
да се ослепи

Да се затворе уста
или
да се падне на леђа

Коментар лирског субјекта, који следи, указује на недостатак времена и на неопходност одлучивања, реаговања против онога што нас онемогућава, спутава, угњетава, обесмишљава:

Неће још дуго куцати сатови
пружи руку

Коначно, код пружања последње у низу могућности, завршног избора – између физичке или духовне смрти, лирски субјект опредељује се за оно што је по мери човека, на начин који сублимише противречне стране људске природе у знаку препорођеног, интегралног постојања:

Умрети
или
не родити се
препородити се

Песма „Наивност“ говори о нерационалном поимању историје и реалности, о обмањујућим категоријама *сѣтарої* и *нової*:

Наивност
оних који се изненађују
којима се чини да је нешто старо,
а нешто ново
који се пробуде радознали
а умру жалосни

Лирским паралелизмом оствареним у другој и трећој строфи предочена је слика самострадања услед предавања варљивим представама, сликама, идеалима, вери:

Голо дрвеће
обасјано дизањем времена
запалило је своје гране
гледајући у небо

Дете у парку
побегло је од своје мајке
и пружило руке лађи која гори

У завршном делу песме, као засебни стихови истакнути су појмови *радосћ* и *наивносћ*, који се контрастирају кроз паралелизам – радост се везује за постојање само, а наивност је његов интегрални део. На самом крају песме човек се управо и своди на то двоје:

Јутро под пучином
лица под сунцем
Радост
цветање пламена
на мртвим образима
Наивност
оних који се изненађују

Једино што преостаје
када се човек роди
и маше рукама

Стихови „Наивност / оних који се изненађују“, којима започиње песма, појављују се и на самом крају четврте, претпоследње строфе. Занимљиво је да њихова графичка структура није идентична. Тако, у завршним стиховима четврте строфе наилазимо на ломљење стиха на истом месту као у почетним (одмах након речи наивност), али, за разлику од почетних, где је остварено и графичко померање удесно, у завршним је оно изостављено. Реч је о двоструком поимању квалитета наивности – у првој строфи истиче се разочарање оних „који се пробу-де радознали / а умру жалосни“, те резигнираност поетског субјекта извире из немогућности досезања смисла, изневерених очекивања; у претпоследњој строфи наивност се, упркос свему, види као основни модус постојања, оно што човеку једино и омогућава постојање.

У песми „Будите задовољни својим лицем“ упућује се позив да се буде задовољан већ због самог егзистирања, и указује на захвалност што је немогуће спознати тајну која би донела непрекидан разлог очају:

Будите задовољни својим лицем
не због лепоте

Будите задовољни својим рукама
и својим ногама
задовољни ноктима
и уснама
и коленима
и пршљеновима

Не због снаге
не због лепоте
ни због наде и самоуверења

Будите задовољни због тајне
која се није открила
и чије би обелодањење
било непрекидан разлог очају

У песми су маргинализовани не само људска лепота и снага, већ и нада и самоуверење, дакле све оно аутентично хумано, а истакнута је гола, пука, редукована чињеница егзистенције. У питању је својеврсни резигнирани оптимизам. Управо је то свођење модуса човекових постојања оно што повезује ове две песме, и што је главни узрок том и таквом оксиморонском доживљају човекове егзистенције.

Као и у претходној, и у песми „Будимо једноставни“ наилазимо, већ од почетних стихова, на глаголски облик императива. Али, у овој песми он као да оглашава захтеве друштва који у лирском субјекту изазивају не само поменуто осећање резигнираности, већ и бунта, револтираности. Инсистирању на једноставности песнички субјект супротставља сложеност човекове природе, њену несводљивост. Осим тога, у песми се пасивности постојања супротставља активна енергија што занемарује све оно што чини социјализовано биће – установљен распоред часова, обзирност, смотреност у поступању, послушност, покорност...

У есеју „О напретку емоције“ (1952) Миодраг Павловић ће изнети неколико ставова о савреме-

ним уметничким поступцима (реч је пре свега о поезији), с посебним освртом на значај емоције у људском искуству и стваралачком поступку, као и на њену репрезентацију у модерном поетском исказу:

У непосредном искуству, конкретном човеку, емоција се намеће као чинилац од ненадмашног значаја. Она представља личну спону, интимност човека са самим собом, она је та која одређује скалу животних критеријума, манифестује основну животну тензију јединке и маса, чијом снагом се заплиће и расплиће цела драма борбе за опстанак... Али емотивна компонента у уметничком делу није увек на исти начин очевидна... Изражавање емотивних интензитета у уметности као што је поезија (на коју ћемо се овде ограничити) захтева далеко *посреднији* стваралачки поступак, него на пример изражавање мисаоних концепција... Емоција у поезији увек се и само конкретизује *мешафором*, док мисао може да стоји по вољи, било у непромењеном, сувом (обавезно ритмичком), терминолошком виду, или се и она може дати у метафоричном преносу (50–53).

Стиче се утисак да се на овом месту велики српски песник упушта у дијалог с онима који су указивали на одсуство емоције из савремене поезије. Важност емоционалног интензитета човековог бића, и његов сукоб са друштвом, можда је код Павловића најбоље истакнута у песми „Будимо једноставни“.

Поигравања глаголским стањима активности и пасивности, истицање супротности, увођење ап-

сурда, а све зарад говора о Песми, обележавају ону песму која започиње стихом „Нескромне су“. Већ првом строфом акцентује се поетички моменат: *ове речи*, дакле, речи песника, песме, означене су као *нескромне и без срца*. То одређење сопственог поетског израза, песничке комуникације, у наредној строфи представља се поетском сликом: „Пушење непушача“. У следеће две строфе дате су две слике изведене супротностима: лавезу паса који се досађују и лоповима који иду преко моста, у првој, контрастира се, у другој, привидна пасивност, мирноћа, а заправо духовна активност паса и лопова који се купају у кади. Чини се сасвим неизбежно успостављање асоцијативног низа између паса и лопова, и песника и речи. У завршним строфама песме, некарактеристично за овај потциклус, лирски субјект говори у првом лицу јединине:

Нек ме не зову да се кајем

Тишина облачи белу хаљину
ствари ми прилазе близу
и гледају ме

У првом делу цитата реч је о дистанцирању поетског субјекта од онога што је песмом исказано. О неподударачу изреченог с оним што се хтело исказати Павловић пише у тексту „О структури песме“:

Никад се ниједан песник није изразио, а да није осетио изненађење приметив да се оно што је имао у глави не подудара сасвим са оним што

је исказано, те кад види своју песму написану и покуша да наслути човека који стоји иза ње као њен творац, признаће да тај човек није сасвим он, или није *више* он (103).

Зато Миодраг Павловић стваралачком чину пориче моменат *вољној* изражавања, и говори о само-својној личности песме, о постојању њене сопствене емоције и мисли, независних од песникових:

Песма је скелет који није само медијум туђег дрхтања, него има и своју емоцију и своју мисао... Иако о свом чину мисли да је вољно изражавање, песник зна да... стварање никада није потпуно у нашој власти, силе које смо ставили у покрет нису такве да их можемо до краја контролисати, њихове намере иако су нам наизглед познате често се открију да су намере неког другог који, скривен у нама или негде око нас, искористи прилику, на коју по неком закону има право, да проговори, да се уобличи нашим речима... Уствари, песма нам је посредно обзнанила своје личне особине, она нас упознаје са својим карактером, склоностима, топлином (103–104).

У другом, завршном делу цитиране песме на делу је прелазак у једно ново стање у којем сам песнички субјект постаје нека врста објекта: он је тај који бива у власти песме и ствари, а не обратно. Све се очуђава у троструком односу песник – поезија – предметност (стварност). Поезија и свет се активирају, а човек пасивизује, постаје њихов медијум. Егзистенција створеног дела искључиво је у

човеку – у његовом погледу, мисли, али „симбол остаје го и сам у безваздушном простору суштине, и кад нас додирне, јачи од нас, постајемо одједном свесни да не гледамо ми њега, него је он у нас упро... очи, магнетише нас, даје нам свој облик и смер. Док читамо песму, песма чита нас. Док пишемо, суштина пише о нама“ (108). Песничком сликом облачења тишине у белу хаљину дочарано је рођење песме, њено отелотворење. Јер, како у поменутом есеју Павловић бележи, тканина је резултат вештине ћутања, а поезија настаје из тишине која је ћутање.

Песма која почиње стихом „Залазак сунца“ уводи атмосферу страха, одсуства уточишта и онтолошке заробљености – реч је не само о отуђености човека и човека, него и Бога и човека („Када се затвара небо / онај ко остаје без заштите / устручава се да призна страх / и не смеје се // Заробљеник“). Позив на суочавање са страхом, заправо могућност излаза из овако устројеног света, доносе наредне строфе – четврта и пета, у којима се позива на учешће у животу („Нагни се / махни руком / нек те угризе гавран / за меки длан // Не бој се ветра ни камена / свака је рана комад пламена / кад гледаш у лице мраку“); након тога се, шестом строфом, уводе *слобода* и *радоси* као обједињујући принципи иманентни човеку и животу („Слобода / течење крви / између дана и ноћи / Радост / која те тражи / целог живота // Радост“). У есеју о Васку Попи Миодраг Павловић пише:

Целовитост слике света овога песника, засноване на хуманистичком активизму и револту, могућна је баш зато што је трагичан доживљај њему полазан – није крај и утока сваке акције, него први разлог да човек крене у дејство, да се прихвати борбе на том пољу где нема одмора ни починка (185).

На хуманистичку страну поезије указује Павловић и у тексту „Кривица поезије“:

Не само да уметност није најбоља кад достигне празнину, него је она никад не достиже док је уметност; она је увек испуњена човеком, као што је човек испуњен светом (39).

И заиста, активизам, хуманизам и свест о важности сопственог историјског тренутка снажно обликавају уводни потциклус.⁷

С почетка песме „Реквијем“ наилази се на констатацију којом се указује на измењену перцепцију: „Овога пута / умро је неко близу“. Занимљиво је да се духовно стање одређује просторно – придев *близак* замењен је прилогом *близу*, чиме се потцртава отуђеност људи у савременом свету. У даљем току песме нижу се две песничке слике везане за смрт која је уобичена – лишена тежине, бола, трагедије, патње („Реквијем / У сивом парку / под затвореним

⁷ О хуманизму у песништву Миодрага Павловића писао је Часлав Ђорђевић у књизи *Миодраг Павловић ђесник хуманистичке еџике* (1984). Међутим, било би интересантно испитати и однос Миодрага Павловића према социјалистичком хуманизму који је прокламован 1952. године, на 6. конгресу Комунистичке партије Југославије.

небом // Жене су пошле за мртвим телом / смрт је остала у празној соби / и спустила завесу“), након чега следи обраћање лирског субјекта:

Осетите
свет је постао лакши
за један људски мозак

Тежина се, према томе, са саме смрти пребацује на човека, на губитак ума, једног људског потенцијала из овога света. У четвртој строфи маркира се још нешто – призива се заједништво кроз осећање губитка.

Други део песме започиње песничком сликом (готово фотографски датом):

Пријатна тишина после ручка
босоноги дечак седи на капији
и једе грожђе

Живот наставља да тече својим уобичајеним током, а смрт човека прихвата се с благом равнодушношћу.

У наставку песме следе сетно интонирани коментар („Зар ико остане веран / ономе што изгуби“) и два помало резигнирана обраћања песничког субјекта:

Не журите се са смрћу
нико на никог не личи⁸
синови мисле на играчке

8 Миодраг Павловић у овом стиху прибегава нарушавању синтаксичке норме – уместо *нико ни на кој не личи*, он ставља *нико на никој не личи* чиме је акцендована не толико човекова

И не опраштајте се при одласку
то је смешно
и погрдно

И док прво обраћање подвлачи идеју о одсуству генерацијског или, прецизније речено, биолошког континуитета у модерном добу, друго указује на первертирани однос родитеља и детета у савременом друштву. Отуда се категорије смешног и погрдног појављују као израз отуђености и одсуства њихове подразумеване блискости, повезаности. Реквијем се, тако, из службе за појединца који оставља овај свет преобраћа у службу за одумирање присног међусродничког и међуљудског односа.

Песма која почиње стихом „У ноћи“ занимљива је како због ненаданог појављивања првог лица једнине у средини песме (остатак песме испеван је у првом лицу множине),⁹ тако и због специфичне композиције. Песма је организована на принципу симетричности – у првом делу песме (завршава се шестом строфом) свеопштој неминовности супротставља се лала која „пада и смеје се“, а у другом: свећа која „гледа у таваницу иронично“. Идеји симетричности доприноси неочекивана емоционална активност ова два симбола:

посебност, колико чињеница да генерацијски континуитет не постоји.

9 Док се *Ми* односи на човека, члана друштвене заједнице који се немоћно препушта стихији живота и доласку смрти, *Ја* се односи на Песника, на оног појединца коме се пружа могућност увида, могућност задржавања погледа, специфичног постављања у односу на ту ситуацију.

Једна то лала
пада
и смеје се

...

Одлазимо
свећа у соби
гледа у таваницу
иронично

У читавој песми све је у знаку понављања, постојаних ситуација, и као да се све одиграва без воље онога ко ту постоји. Нигде се не назире промена. Иронични поглед и смех везују се за свет предметности – дакле, за оно што је нехумано, чиме се пародира аутентично људско а истиче пасивност човека и његова преданост судбини.

У тексту посвећеном стваралаштву Владислава Петковића Диса, Миодраг Павловић указује на важност кохерентности поетског света једног песника:

Ако међу песмама не налазимо влакна кохезије, без обзира на њихову емотивност, поверење читаоца је изневерено; тад песник није певао о ономе што је за њега битно, што га дубоко занима, и можемо рећи да не третира озбиљно своју уметност (290).

Код М. Павловића се од прве књиге може говорити о инсистирању на међустиховној повезаности, или, како је он још именује, на инсистирању верности себи. Велики српски песник уз то указује и на важност кохерентне и осмишљене симболике у

једном поетичком систему. Туробне слике савременог доба натопљене осећањима немоћи и страха доминирају читавим првим потцикласом. Љубомир Симовић, у есеју о поезији Миодрага Павловића, подвлачи позицију човека двадесетог века у песми која почиње стихом „На дашчаном зиду“:

То је једна од основних сцена којима је Павловић дефинисао модерног човека, његов положај, и његову немоћ да се обележи дејством којим би тај положај променио. То није *човек у виду мрава*, – замена је радикалнија и страшнија, метафора се не зауставља на пола пута: пред нама је дословно *мрав*, који има *само облик човека*, – човек је, према тој метафори, деградиран не само политички, социјално и историјски, већ и биолошки (194–195).

У поменутој песми може се, исто тако, ишчитавати и беспомоћност човека пред све интензивнијим притиском смрти.

Константност присуства страха у човеку, свест о његовој јачини и могућности да мења како спољашње тако и унутрашње човеково обличје, његов доживљај времена и света, у основи је песме „Страх“. Павловић у овој песми не приказује измењено стање људског субјекта под утицајем страха, већ отелотворава сам страх. С његовим присуством људски лик потпуно је одсутан. Сам страх узима човеково обличје:

Страх има велике очи
и генијалне мисли
у очекивању изненађења

Страх је човечуљак
који чучи притиснут лобањом
неки пут вири кроз наше уши
а неки пут је глув и слеп
као глиста

Страх може човеком владати или бити притајен, али присутан је увек. Он је извор онога што нагриза, уноси немир, што затвара и удаљава, оглувљује и ослепљује. Али, страх може бити и мудар, и тиме очитовати своју стваралачку потенцију у којој се елементи човековог изглобљеног и фрагментарног света поново, и на тренутак, амалгамишу „у један цртеж лица / кога је пријатно погледати“:

Али када заспи
роса пада по трави
и мрак уступи простор
својим прозорима

Када заспи он је мудар
и зна да разбијене полуге светлости
поређа у један цртеж лица
кога је пријатно погледати

Описом снаге лепоте уметности, која стоји насупрот суровој реалности, и одавање почести независности уметника отпочиње песма посвећена славном композитору Дмитрију Дмитријевичу Шостаковичу: „Јунаштво хладнокрвног дечака / који са огромним бројем прстију / одапиње серије

скривених жица / да би открио своју бесполну лепоту / насупрот масним брковима и звечећим гусеницама“. Познато је да је Шостакович имао сложене односе са совјетском влашћу и да се његова *7. симфонија* сматра симболом одбране против фашизма, те се иза завршних стихова цитиране уводне строфе може читати супротстављање стаљинистичкој идеологији и времену. На повезаност стваралачког чина и друштвено-идеолошке стварности, Павловић је указивао на више места у есејима.

Активност уметника у борби против тоталитарног система и стваралачка инспирисаност његовим жртвама истакнуте су другом строфом („Жице које су испредале све лобање / бачене под сунце у кругу заборављеног дрвећа“), да би се у трећој оне исказале још јасније („Са огромним бројем звучећих прстију / скроман као шкољка паметан као камен / размиче он зидове образе гробова / у којима лебде застрашујући ликови / одгонетнутог порекла и искрене злонамерности“). За разлику од прве строфе, где се говори о „звечећим гусеницама“, у овој се, супротно њима, уводе „звучећи прсти“ – квалификација која је изостављена у другом стиху уводне строфе. Акустичко маркирање звечати/звучати у функцији је истицања (стваралачког) отпора и указивања на сврсисходност, смисленост егзистирања.

Крај песме враћа се на приказ дечака којег више не обележавају јунаштво и храброст, већ бесполна стара глава:

Бесполна глава старог дечака
гутала је све врсте лешева

и научила да крај скуваног чаја
очекује изједначење
живота и смрти.

Стваралаштво инспирисано људским страдањем изменило је поимање категорија живота и смрти, и допринело другачијем односу према самој себи.

Тескоба онтолошке ограничености, која израста из страха као метафизичког усуда човековог, артикулише се у песми „Ноћ“ кроз поетско контрастирање спољашњег и унутрашњег простора, као симбола јаз између материјалног и духовног, свесног и надсвесног:

Непозната сенка
стиснутих зуба
стоји пред вратима

Осуђени
да цветамо
на зидовима

Попац у прозору
нашао је пут
до звезда и натраг

Песма која почиње стиховима „Ливада крви“ композиционо је састављена од четири строфе, од којих су прва два дистиха песничке слике поентирани трећом строфом, у којој се прегнантно концентрише мисао о амбивалентном модусу постојања савременог човека:

Ливада крви
тече из ове руке

Ослепела птица
пева о цвећу

Неспоразум човека
са својим ликом

Самоубиство
гребање челика
згртање плаветнила

Завршна строфа сачињена је од три стиха која, сваки за себе, представљају три различита вида разрешења аисторијске свести модерног човека, чије је главно обележје раскорак са самим собом. Самоубиство је један вид разрешења, при чему посреди није индивидуална смрт већ самоубиство као стање духа човечанства. Отуда се и неспоразум човека са сопственим ликом не би односио на једног конкретног човека, него на савременог човека уопште. Други вид је – помиреност човека с апсурдима технолошке цивилизације, док трећи представља неку врсту стваралачке опредељености упркос свему.

Последња песма потцикла „Шуме проклетства“, такође превазилази оквире говора о личном. Проклетство о коме је у овој песми реч није коб конкретне индивидуе, већ се модерни свет у целини доживљава као уклето место. Песма је састављена од три метафоричке слике којима се осликава колективна промашеност, узалудност, разочараност, свеопшти заборав:

Шума проклетства
застава сумрака
долазе судбине
на спавање

Збирке лешева
пливају под земљом
заборављена имена
клијају каменом

Изгубљени дани
развејана сунца
ко мртви облаци
даве се у реци

Коментар који следи, а исказан је последњом строфом, сведочи о измењеној перцепцији света – лаж надјачава историјски дијалог, а усмена профана комуникација замењује сакралност писаног сведочанства. Тиме се још једном, али овога пута на крају потциклуса, потцртава и у први план истиче историјски заборав, односно својеврсно прагматично искривљавање историје:

Векови разговарају телефоном
једино лаж
полаже право на повратак

Темом историјског заборав Павловић се враћа и надовезује на прву песму, чиме се истиче њена важност већ у овом циклусу, а на формалном плану твори циклична композиција.

Литература

- Hans Biderman, *Rečnik simbola*, Београд 2004.
- Dušan M. Bošković, *Stanovišta u sporu*, Београд 1981.
- Светлана Велмар-Јанковић, Предговор, у: Миодраг Павловић, *87 њесама*, Београд 1963.
- Ђорђе Деспић, *Порекло њесме*, Зрењанин 2008.
- Часлав Ђорђевић, *Миограј Павловић њесник хуманистичке еџике*, Крагујевац 1984.
- Mišel Onfre, *Моћ постојања*, Београд 2007.
- Миодраг Павловић, *Рокови њезије*, Београд 1958.
- Marvin Peri, *Intelektualna istorija Evrope*, Београд 2000.
- Љубомир Симовић, *Дуило гно*, Београд 1983.
- *Figure u pokretu. Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, Београд 2009.
- Žan Ševalije – Alen Gerbran, *Rečnik simbola*, Novi Sad 2004.
- *Словенска миџолоџија. Енциклопедџски речник*, Београд 2001.
- Драган Хамовић, *Песма ог њочешка*, Зрењанин 2009.

Bojan Čolak

THE HYPOSTASES OF THE LYRICAL SUBJECT
IN MIODRAG PAVLOVIĆ'S THE WOODS
OF DAMNATION

Summary

This paper deals with the introductory subcycle of the Pavlović's 1952 collection of poetry *87 Poems* (1952), entitled „The Woods of Damnation“. It points out that, from his very first poems, Miodrag Pavlović was oriented towards certain themes that would prove to be crucial for his later work, but were almost unnoticed in connection with his first collection of poetry. First of all, the author points out Pavlović's attitude towards historical consciousness, the modern age and social reality. The key categories for this collection turn out to be those of continuity, memory, oblivion, evil and humanism. A special emphasis is placed on noting the position of the poetic subject, as well as the organisational principle of the introductory subcycle. The author also points out the connection with the poet's essays written around the same time as the poems in this collection.

Сања Парийовић

СПЕЦИФИЧНОСТИ ФОРМАЛИЗАЦИЈЕ РАНИХ ПЕСАМА МИОДРАГА ПАВЛОВИЋА

Кључне речи: поезија, поетски облик, песничка збирка, циклус, стих, формализација, формална решења, фрагментарност.

Појава првих Павловићевих поетских остварења, почетком педесетих година прошлог века, распрострла је пред читаоце ново поимање света у аутентичном конструктивном модусу. Донела нам је слику новог времена које је човека суочило с највећим страховима и ужасима и покренула питања смислености егзистенције као доказ прекида са равнодушношћу према људским страдањима. Одбијајући да се повинује постојећим облицима промишљања, померајући до тада важећа схватања песничке форме, расподеле вербалних јединица у стиху, ритма, мелодије, начинила је значајан рез у српском послератном песништву наводећи нас да песму треба да схватамо другачије, и да јој изналазимо нове вредности. Таквим смелим иновацијама како на семантичком тако и на формалном плану, активирала је и неразумевање и отпор књижевне критике.

Имајући у виду да свака песничка збирка Миодрага Павловића има своју аутономност, али и место у целокупном опусу, интегришући се тематским планом па и временом настанка у својеврсни циклус, односно фазу, прве три књиге се неизос-

тавно морају посматрати заједно: *87 њесама*, *Сшуб сећања* и *Окшаве*.

Превратнички карактер прве збирке, *87 њесама*,¹ и данас је предмет нашег размишљања. Значај њених радикалних промена од устаљеног, канонизованог, не бледи временом, нити губи на модерности. Стварана под ратним утиском, преноси у песмама свет деструкције, разарања, ужаса, страха и смрти. Истиче уништеност основних људских вредности, наглашава да зло обавија читав наш спољашњи свет продирући дубоко у срж бића, остављајући иза себе само делове. Не стављајући сопствену судбину на примарно место већ судбину човека уопште, песник деперсонализује своје поетске исказе потврђујући и овим поступком неслагање са схватањима у дотадашњем песништву.

Такав доживљај времена и света нужно захтева модификацију поетског облика. Садржај песме изналази нова формална решења, која ће умети да пренесу све њене битности и да смислено организују њену материју: „Откривање нових језичко-обликовних могућности у поезији инкарнира отвореност доба и културе према будућности. Већи простор поетских слобода изражава већу потребу за временом будућим.“² Новим структуралним принципима и новим односом према језичком ма-

1 Миодраг Павловић, *87 њесама*, Београд 1952; друго издање под истим насловом избор поезије 1963; треће издање 1979; четврто издање 1999.

2 Новица Петковић, „Научни приступ и поетски експеримент“, у: *Аршикулација њесме II*, Сарајево 1972, 66.

теријалу, Павловић је своје песме прожео тим будућим временом.

У континуираном односу песника према времену треба препознати развој поезије, јер промене вредности узрокују стварање нових поетских облика. У том интензивном односу, који подразумева и слободан однос према сопственој уметности, песник је видео модерност.³ Усложњавањем структуре не постиже се еволуција поезије, а посебно не када је она у нескладу са семантиком песме. Управо то потврђује прва фаза песниковог стваралаштва, посебно први део збирке *87 њесама*, „Слободни стихови“. Сlike распаднутости, разбацаности предмета, остатака и крхотина, делова људских тела, искиданих људских крикова, представљају се редукованим облицима, истичући своју фрагментарност. Стих често чини реч или синтагма, те се реченица простира читавом строфом без интерпункције, наводећи нас да свакој речи, свакој појединости, изналазимо смисао задржавајући се на њеном значењу. Истакнута реч често се у наредном стиху објашњава („Голотиња / творевина је / мога палца“). Стих је структурисан управо тим кидањем на одсечке значења. Набрајањем чињеница постиже се динамичност у смењивању песничких импресија и слика. Разбијање реченичне структуре, ионако сведене само на најосновније јединице, евоцира осећај страха са којим је песник суочен („Жену је / створила / голотиња“). Чини се као да ти фрагменти носе упозоравајући тон. „Разбијена

3 Миодраг Павловић, *Поетика модерној*, Нова Пазова 2002, 39–43.

структура песме изражава неуротичну структуру времена, вербалне комбинације које упркос семантичкој посредности делују емоционалном непосредношћу, указују на трауматизовану човекову природу.⁴ Дакле, у обликовном чину рађа се значење, показујући јединственост дела и немогућност раздвајања семантичког и формалног плана. Само у кохерентности са семантизацијом може се сагледати релевантност формализације.

Плени једноставност и концизност израза првих Павловићевих песама. Међутим, треба избећи мишљење да је његова мисао раскидана. Она је јединствена, само је сведена на конкретности, и веома функционална. Редукција језичких средстава, сажимање песниковог доживљаја који се преноси фрагментарном структуром, упућује на подударност са хаику поезијом. Песник не тежи опонашању овога облика нити га импровизује; инспирацију проналази у антологијама М. Црњанског који се, уводећи овај облик песме код нас, „надовезао на француску рецепцију хаикуа“.⁵ Може се издвојити група песама написана тростисима који се међу-

4 Богдан А. Поповић, *Ејски расјон Миодрага Павловића*, Београд 1985, 10.

5 Никола Грдинић, *Сјални облици њесме и сјрофе*, Београд 2007, 207. Указујући на разлику између англоамеричког и француског језичког подручја, каже: „У Француској је хаику прихванат као нешто егзотично и инспиративно за песнике авангардистичких струјања, који су негирајући европску културну и књижевну традицију тражили нове путеве уметничког израза“ (206). Наводећи појаву хаикуа у збирци *87 њесама Миодрага Павловића*, каже: „Могући контекст употребе овог облика јесте начин рецепције хаикуа у модерном песништву на енглеском језику“ (208).

собно повезују истом тематиком, али и приметити наизглед самостални тростиси унутар песме изграђене различитим строфама.

Непозната сенка
стиснутих зуба
стоји пред вратима

Осуђени
да цветамо
на зидовима

Попац у прозору
нашао је пут
до звезда и натраг
(„Ноћ“)

Књига *87 песама* није једнолична по својој организацији нити је неуједначена. Она има мозаичку композицију, структурисана је попут колажа разних обликовних могућности, које не одају песничко трагање за одговарајућом формом већ су, напротив, у дослуху с идејним садржајем. Могли бисмо то да посматрамо из више углова: као песникову тежњу за богатством садржаја и форме, као опробавање језичких могућности у различитим песничким облицима, као истицање раскола, деструкције и хаотичности света у којем је стварана, па се то преноси и на концепцију читаве збирке, или пак потребу за укорененошћу сопствене поезије посећањем и за традиционалним облицима.

Промена формалних решења није настала само као побуна против важећих конвенција и као су-

протност у односу на постојеће српско послератно песништво, „ова промена у Павловићевим књигама се збива по неком унутрашњем начелу његове поезије. Чини се да је оно и условило да Павловић превлада конвенционализам, да се одлучи за преображаје стиха и песничког говора уопште.“⁶ Та унутрашња начела евидентна су и на нивоу читаве збирке. Тако од првог дела, у којем одсликава атмосферу хаоса, као да нас суочава и упозорава, песник развија хуманистичку мисао, да би се у другом делу одупирао том растројству заговарајући оптимизам, човечност, разумевање, наду („Треба поново пронаћи наду“, „Сачувати човечност по сваку цену“). Отуда прво следи група песама у потциклусу „Љубави“, које уносе исповедни тон, приближавају нам песникова лична осећања до сада потиснута, а потом долази трећи део „Риме“, са новим формалним решењима – дочекује нас низ мадригала написаних 1950. године: „Мајски мадригал“, „Зимски мадригал“, „Рибарски мадригал“ и „Мадригали за њу I–VII“. Овом сталном облику песме романског порекла пасторално љубавног садржаја, метрички облик утврдио је Петрарка у 14. веку. Сви Павловићеви мадригали сегментовани су као у традиционалном мадригалу – два римована терцета са поентом у завршном парно римованом двостиху: abc abc dd, осим „Зимског мадригала“ – abc abc aa, и „Рибарског мадригала“ – aba bcb cc.

Када се будемо поново срели
Видећеш призор лица после кише
И самоћом рањене усне.

6 Радоман Кордић, *Говор с гна*, Београд 1976, 50.

Када се будемо поново срели
Добићеш велику јагоду која дише
И љубав чекањем што гусне.

Ал сада седи мирна и бела,
Док се месец ломи, верност остаје цела.
(„Мадригали за њу II“)

И међу римованим изострофичним песмама у катренима или квинтама, издвајају се четири сонета:

„Сонет“ abab cdcd efg efg,
„Смрт љубавника“ abba cddc efg efg,
„Запамти!“ abba abba ccd cdc,
„О рукама“ abba cddc eef gfg.

Упитаност коју је песма „Да се буде странац“, на почетку збирке, у антитетичности стихова откривала, сазрела је у песнику у виду очувања хуманих и моралних вредности, и изречена сада у виду упозорења терцетима сонета „Запамти!“:

Здружен с људима у животворну пену
Открићеш у своје загрљају жену
И нећеш више срце грчем да бораш.

По светлу и по ноћи, уз сваку мену
Месеца и ветра, запамти да мораш
Сачувати човечност по сваку цену.

У мноштву облика прве збирке нашла су се и остварења у прози, међу којима читаве целине у упитној форми, и псалми, ритмичка проза коју од-

ликују синтаксички паралелизми уочљиви и у другим песмама ове збирке.

Готово у истом периоду, у истој атмосфери, настала је и друга песничка збирка, *Сћуб сећања*.⁷ Надовезујући се на претходну песничку творевину она одржава ону перспективу наде у којој нас својим последњим песмама оставља прва књига. Иако смо и даље суочени са сликама зла, тамница, масовних убистава, ратова и бомбардовања, песник своје присуство не потискује, саопштавајући само импресију, већ покушава да изнађе разлоге и последице тих страдања, уједно им се одупирући. Променом односа песничког субјекта према свету, мења се и уобличеност замисли. Сагледавање зла не може се више исказати фрагментима: слике се проширују, потпуније су, те и стихови добијају на пуноћи, дужини. Усложњава се и читава структура песме напуштајући често оквире традиционалних строфа па расплунутост промишљања песник обликује у строфоиде и одсечке. Поједине песме написане су комбинацијом строфа, строфоида и одсечака. Развијање дужих форми дозволило је наративност, дискурсивност, разговорни тон, дијалог („Одбрана нашег града II“), што напослетку доводи до увођења драмских елемената („Опело“, „Одлак проклетих“, „Песма и пантомима“). У овим песмама треба тражити зачетак Павловићеве „епске фазе“, писања спева и опсежних поема које ће уследити више од двадесет година потом.

7 Миодраг Павловић, *Сћуб сећања*, Београд 1953.

Књига *Сџуб сећања* формализована је у два циклуса од по девет песама, које саме по себи могу представљати циклусе с обзиром да су разложене у делове. Само три песме у првом циклусу збирке нису вишечлане, односно немају структурално одвојене целине (једина астрофична „Зидари“, „Орфеј у Кореји“ и „Можда“), док су у другом циклусу већина управо такве (сем песама „Соната“ и „Варијације о лобањи“). Овом вишеструком циклизацијом песничког материјала улазимо, чини се, у сплет концентричних структура. Целине унутар песама тесно су повезане приповедношћу; надовезују се и развијају наративни токови доприносећи јединствености тематског оквира. Одређено значење или слика, попут крика, града, лобање, остварује се унутар једног циклуса.

Циклус „Крик треба поновити“ у својој првој песми, на дефинисаној просторној одредници, песнички субјект суочава са узвиком, односно криком који је, и на формалном плану, издвојен краћим стиховима протканим ефектном римом („Уплашен диже се лик / узвик постаје крик!“). Потом се, у другој песми, у низу питања субјект суочава с узроком тога звука и долази до закључка о неопходности крика који треба запамтити, разумети и поновити, и тиме се супротставити индиферентности животног окружења у којем смо. Последњом строфом друге песме, изграђеном у виду питања и синтаксичким паралелизмима,

Је ли то узвик пред прскање гранате,
је ли то крик из размрскане кости,
је ли то крик затрпаног подрума,
је ли то узвик са прозора који нестаје?

суптилно прелази у трећу песму, комплетно обликовану низом питања, завршавајући сваку строфу упитном интонацијом. Превладавање егзистенцијалног страха, у четвртој песми, песник види у императивно молитвеном обраћању разуму, истини, човечности.

Особеност песама збирке *Сшуб сећања* приметна је и у структурисању стихова. Потврђивање значаја мисли постиже се понављањем речи у наредним стиховима или пак разграђивањем првобитног семантизма у метричкој јединици понављањем полустихова:

Јер не заборављам улицу радосног прозора
јер не заборављам радост
и не заборављам да прођем улицом
јер не заборављам прозор
ни оно што је у њему и иза њега
јер не заборављам ни њу ни њене радости
не заборављам
јер нема заборава.
(„Соната I“)

Применом стиховних паралелизама песник вешто надограђује мисао до одређене тачке, а потом јој се ретроградно враћа држећи се задатог формалног поступка (оквира):

Из ове шуме
Из ове шуме више нећеш
Из ове шуме више нећеш изићи
Више нећеш изићи на обалу
Изићи на обалу углачаног камења
На обалу углачаног камења са својом сенком

Са сенком углачаног камења у наручју
Са својом сенком у наручју пучине
Са сенком пучине у наручју

На обалу углачаног камења са својом сенком
Изићи на обалу углачаног камења
Више нећеш изићи на обалу
Из ове шуме више нећеш изићи
Из ове шуме више нећеш
Из ове шуме
(„Соната II“)⁸

Осетну промену у изразу поетске грађе доноси трећа књига прве фазе песништва Миодрага Павловића, *Окшаве*.⁹ Правилно организованим песмама од три строфе, утврђене у традицији, усвајамо обиље речи у изразитом метафоричном склопу какво нисмо сусретали у претходним збиркама. Доминирају пејзажни елементи, слике шума, поља, пастира, градског амбијента и мора. Сасвим нов однос према језику, наглашен вербализам, пуноћа слика, па тиме и другачији ритам, далеко од оне динамичности првих остварења почетком педесетих година. Од испрекиданог исказа, разбијености реченичне структуре, преко паралелизама и понављања стиховних чланака, дошло се до широких реченица богатих сликама, распрострањеним понекад и у

8 Иако је песма астрофична, у циљу прегледности и истицања понављања, раздвојен је њен средишњи део. Интересантно је да се у другој песми потциклуса „Љубави“ („Из ове собе“), у првој песничкој књизи, три пута понавља иста реченична конструкција као у трећем стиху ове песме: „Из ове собе више нећеш изићи“.

9 Миодраг Павловић, *Окшаве*, Београд 1957.

више стихова, манифестујући утисак густине. Прибраност песничког говора, промена перспективе у посматрању света, која уноси промицање боја инспирирано импресионистичким сликарством, условила је промену у структури стиха:

Усред постеље цвећа пегави пропланци
тањира
тиште једноликим сјајем рапаву вертикалу
траве.
.....
(„Доручак на трави“)

Свака нова целина у композицији збирке промена је и на формалном нивоу. Тако се међу октаве у правилном поретку умећу „Ноктурна I, II, III“, написана у квинтама, „Двојници“ у комбинацији катрена и квинте, и циклус „Иницијали“ који чине три сонета („Монолог“, „Путници“, „Трубе“).

„Јединство текста песничког дела не повлачи и јединство (као неизменљивост), формалних поступака. [...] Разноврсност формалних решења не мора бити производ различитих семантичких поља“.¹⁰ Тим принципом се и *Октаве* надовезују на *Сшуб сећања* и *87 њесама*, обједињавајући се питањима бивствовања човека, проблемима са којима се суочава, питањима о идентитету и смислу постојања:

На грбену пустиње звездани хор ме пита:
ко си!
(„Улцињ“)

¹⁰ Радоман Кордић, *нав. дело*, 49.

На новој висоравни какву судбину личност
има
пита, да ли наставља усамљеничке занате,
или се безимена стапа у пластичне згуре?
(„Монолог“)

„[...] у центру песниковог интересовања и даље остаје онај беспомоћан човек који се у свом сопственом животу осећа као ‘незвани гост’, као ‘незаштићена мета’ пред намерама чије моћи надмашују његову способност да се одбрани“.¹¹

Трагајући, при аутентичном сагледавању савременог света, за новим изразима, новим језиком, не задовољавајући се тадашњим формалистичким захтевима песништва, Миодраг Павловић реализује, у своје прве три песничке књиге, нове методе језичког обликовања. Свака промена у доживљавању времена преносила се у структуру песме и реченице; некада је концизност израза, свођење стиха на синтагму или једну реч верно осликавала постојећи тренутак, немир, неизвесност и страх изазван утиском рата; потом, смењивањем тона и умирујућим сазнањем да наде има, развија се и реченица која искаче из оног сажетог, сабијеног исказа, да би набујала у песмама треће збирке, коначно се супротстављајући првобитном грчу, и у својој ширини донела нови песнички импулс.

Отуда неминовност кохерентног сагледавања ове три књиге које свој свет читаоцима потпуно от-

11 Љубомир Симовић, „Битка на граници нестајања“, у: *Савремена поезија, Српска књижевност и књижевност у кризи*, књ. 9, Београд 1973, 452–453.

варају тек виђене као целина. За Павловићева дела речено је да „међусобно кореспондирају и у целине се узглобљују“,¹² па у том смислу, *87 њесама*, *Сшуб сећања* и *Окшаве* посматрамо као прву стваралачку фазу, односно први зглоб Павловићевог опуса.

Sanja Paripović

THE SPECIFIC FEATURES OF THE FORMALISATION OF MIODRAG PAVLOVIĆ'S EARLY POEMS

Summary

Searching for new expressions, a new language, while authentically reviewing the contemporary world and not being satisfied with the formalist requirements of poetry at the time, in his first three books of poetry (*87 Poems*, *The Pillar of Memory*, *Octaves*) Miodrag Pavlović realised new methods of shaping language. Each change in experiencing time was carried over into the structure of a poem and a sentence; sometimes the brevity of expression, reducing the verse to a syntagm or a single word, faithfully reflected the current moment, disquiet, uncertainty and fear caused by the experience of war; then, by way of changing the tone and through the calming realisation that there was hope after all, the sentence developed, bursting from the reduced, condensed expression, overflowing in the poems of his third collection of poetry, finally opposing the initial spasm, and bringing a new poetic impulse in its breadth. Hence the inevitable need for a coherent overview of these three books, which fully open their world to their readers only when viewed as a whole.

¹² Богдан А. Поповић, *нав. дело*, 35.

Марко М. Рагуловић

ПАРОДИЈСКИ ОДЗВОНИ СЕЋАЊА

Кључне речи: сећање, историја, стварање, сакралност, пародија, двојништво, затварање, путовање-ходочашће, Дух, Време.

Основне лирске позиције и духовна опредељења Павловићевог песништва

Истинско и (само)свесно поетско ходочашће Миодрага Павловића започиње једном парадоксалном позицијом, која извире из амбивалентног духовног става. Овај поетски став стваралачки је сублимисан у песми којом се затвара прва збирка Павловићевог опуса, *87 њесама* – песми индикативног наслова и програмског садржаја – „Треба поново пронаћи наду“.¹ Ту позицију човека у Павловићевој поезији можемо одредити као међупростор, односно „песникову међуигру“ у просторима који су омеђени, с једне стране, исконском, стога и антрополошки увек актуелном стрепњом и осећањем угрожености – који захтевају духовну (само)одбрамбену реакцију сугерисану стиховима „треба затворити капије на граду и бранити се против новог змаја“ – и, са друге стране, једнако дубоком и митски укорењеном чежњом за путовањем² насупрот лутању, ходочашћу

1 Миодраг Павловић, „Треба поново пронаћи наду“, *Велика Скиџија и грује њесме*, Београд 1972, 19.

2 „Обред је радња која одговара некој нашој у дубини живог ткива уписаној потреби за покретом“, Миодраг Павловић,

као противтежи блуђењу по беспућима, израженом у завршним стиховима песме: „и чезнући за крилима, кренути на пут“.

Конзервативан, мистичан, духовно-стваралачки покрет – урођен у дубине времена, затворен у просторе и поноре властитог Ја – и њему, наизглед, супротан, али заправо дубоко комплементаран, уједно хришћански и просветитељски, императив о потреби за путовањем са циљем, правцем и смислом, у Павловићевој поезији израстају у један препознатљив сигнал, једну аристократску, у понечем архаичну духовну опредељеност. Наиме, у временима када је цивилизација на рубу пропасти, када су од културе остали само фрагменти негдашњег смисла, а човекова личност без стожера и ослонца, те се сваки напор самосагледања доживљава као немогућ и бесмислен, и у времену у коме је свако просторно измештање, под дејством апокалиптичких знамења, сведено на лутање лишено циља, панично бекство без смисла, Павловић – прошавши и сам кроз оваква искуства – долази до сазрцања и тихог, али одлучно формулисаног императива, прегнантно концентрисаног у стиху који вели: „Треба поново пронаћи наду“. Овакво поетичко (само)опредељење, које подразумева смањивање себе, сабијање и зауздавање сопственог Ја, односно његове „несумњиве сувишности“,³ да би се, потом, из те позиције сведености на меру човек уздигао до свепрожимајућег осећања целине света и дожи-

„Живот по обреду“, *Свечаности на илашоу*, Београд 1999, 9.

3 Миодраг Павловић, „Књига старословна“ („Сведок треба да се пробије“), *Извор*, Београд 2000, 127.

вљаја пуноће времена, Павловић прегнантно сублимише у мотиву и песничкој слици пужа.

Једино пуж
у свом кутку
зна даљи пут
и наслов читавог уздања
пуж који се у наше груди
склања
испред мрака
испред пребрзог краја
и памти корења кобна
жиле са неманског списка
он се врло мало храни
још мање плоди
само отвара ходник
дуговечном роду човека
који је себи драг.⁴

Духовно сабијање и сажимање човековог лика и његовог бременитог искуства до саме границе нестајања а потом томе супротан покрет, расцветавање до осећања мистичне свеприсутности и радости пуноће постојања, чине две комплементарне духовне струје уткане у поетски симбол пужа.

Када човеку
свака плата изгледа мала
животна размена тесна
и права на трајање уска
и безукусна
самога себе треба да сабије
натраг

4 Миодраг Павловић, „То слово“, *Извор*, 180.

у љупки оклоп пужа
на степенице спиралне
одакле се никакав видик
не пружа
и да се са својих меких ткива
јавно гнуша
треба да себе сузбије
на најнижу тачку
до пукотине
у којој све нестане
па да се уздигне до површине
земље
до стола гозбеног
до врха таласа
Реч која каже Хвала!⁵

Тиха увереност у то да је једини аутентичан модус постојања исконски осећај захвалности, те да је душевна струја која узноси до сфера највиших свечаности и духовних преображаја мистична, првобитна Реч-Похвала, јесте особита егзистенцијално-лирска утемељеност субјекта у Павловићевој поезији, својеврсна варијација и допуна позиција затварања и путовања, коју је песник назначио још у збирци *Велика Скиџија*, у песми „Путник“, где се пева:

...последњи сам у ланцу свеопштих псовки.
Немам на кога да се искалим.
Хоћу да се огласим љубављу
и да узбрдо кренем
са похвалом стварања на уснама.⁶

5 Исто, 184.

6 Миодраг Павловић, „Велика Скитија“, „Путник“, *Извор*, 60.

Дакле, последњи у ланцу постојања, на самом дну лествице живота (пародична представа хришћанског космоса у коме је човек круна стварања), човек се јавља као биће коме је судбински усуд, али и метафизичко опредељење, жеља да се љубављу и стварањем посведочи. С једне стране, слави се Божија креација у коју се има поверења упркос „свету пуном грдње“, а, са друге, велича се људска артифицијелност која подразумева неизвесности, али је и залога човековог спасења из оваквог света. Љубав, стварање и сећање – то су основни (ауто)поетички мотиви, до неразлучења испреплетени антрополошки моменти, заправо три најјаче духовне енергије и три највиша духовна стања Павловићевог поетског космоса.

Овде се сада јасно сагледава смисао који у поезији Миодрага Павловића носе привидно противречни мотиви затварања у себе и путовања. Свако затварање је, наиме, отварање у дубине сопствене душе, спуштање кроз њене слојеве до првобитних облика смисла, док је аутентично путовање поетски искорак, али и својеврсно затварање у митске и митом омеђене просторе света и времена, стваралачки дијалог са постојећим космосом, потрага за смислом и преиспитивање историјског искуства, напokon, потврда, понекад пак и негација, човековог идентитета. Осим урањања у дубине сопственог бића и времена, ова два духовна опредељења и усуда заједно се отварају ка просторима неба и вечности, дакле, условно речено, будућности, сагледавши у епифанији крајњи смисао стваралаштва, а у духовном преображају крајњи циљ људског

постојања, јер „Дух ће помиловати људе своје, / и заједно с њима на светлост изићи!“⁷

Поновно откривање облика и њихово бесконачно развијање, о чему Павловић говори у једном свом есеју,⁸ у његовој поезији остварују се конзервативно-поетским сабирањем и акумулацијом преосталих духовних снага, као и стваралачком загледаношћу и потрагом за оним претходећим, првобитним, а та је потрага производ модерног, уједно артифицијелног и виталистичког, императива за продужавањем и преосмишљавањем искуства ради обезбеђивања културног континуитета.

Позиција угрожености, која води до затварања капија на граду и понирања у оклоп пужа, потом посебан смисао који путовање, кад прераста у ходочашће и расцветавање свога Ја, заузима у Павловићевој поезији, наводе нас на закључак да је основна категорија и главни доживљај овог света – време. Простор, напротив, не игра у њему никакву улогу уколико из њега не просијава и ако се кроз њега не пројављује вечно Време.

Песништво, пародија, историја

Став који открива основни вид и смисао Павловићеве поезије јесте онај из романа *Дрући голазак*, у коме се вели: „Памћење мора да има своје слање.“⁹ У томе роману наратор казује: „Ко се ода

7 Миодраг Павловић, „О духу“ („Да ли ће Дух још неког да изуми?“), *Извор*, 147.

8 Види: Миодраг Павловић, „Православна духовност и уметност“, *Свечаности на илашоу*, 78.

9 Миодраг Павловић, *Дрући голазак*, Београд 2000, 53.

заиста правом размишљању, или дубоком сневању, може да некога оживи.“¹⁰ Посматрано у контексту поетског дела Миодрага Павловића, овакво схватање мишљења потпуније ћемо разумети када се подсетимо Касиреровог надахнутог тумачења историјске науке, коју он види као блиску поезији по томе што моћ животворног сећања у обема игра одлучујућу, животодавну улогу, и представља основни органон сазнавања: „...повијесни предмети имају прави битак само док их се нетко сјећа – а сам чин сјећања мора бити непрекинут и трајан... Да бисмо посједовали свијет културе, морамо га непрекидно поновно освајати повијесним сјећањем. Али сјећање не значи само акт репродукције. То је нова интелектуална синтеза – конструктиван чин.“¹¹ Дакле, сећање појаве духа враћа самима себи, ослобађајући их од робовања материјалном фактицитету и подарујући им нови живот. Према томе, читава Павловићева поезија јавља се као простор „Другог доласка“ у коме се људи, ствари и догађаји свих епоха појављују у чистој присности и пуноћи свога постојања; добијајући своје место они васпостављају „целину која једина на крају спасава“. Важно је уочити и истаћи хијерархијску природу која лежи у основи процеса сећања, и која његовим плодовима утврђује одговарајућу позицију у оквиру таквога система. Ово наглашавам због чињенице да су неки тумачи били склони да превиде аутохтоност цивилизацијских, историјских и културних процеса које Павловић призива у својој поезији,

10 Исто, 50.

11 Ернст Касирер, *Оглед о човјеку – увод у филозофију људске културе*, Загреб 1978, 237.

посматрајући их само кроз оптику опозиције страдања – слабијег од моћнијег, културе од варварства, слободе од неслободе, претварајући тако ову поезију у својеврсну социологију људских односа кроз историју, при томе потпуно занемарујући мистичну улогу и смисао који акт сећања игра и заузима у поетским виђењима Миодрага Павловића.

Нигде, дакле, као у области духа није тако нераскидиво и чврсто истакнуто јединство сећања и постојања. Подсећамо на Касирерову тврдњу да, за разлику од материјалних предмета, духовни постоје само док их се неко сећа. Иако Касирер јасно раздваја песништво од историје, овакво његово разумевање историјске науке, и смисла који она има да испуни, садржи доста додирних тачака са схватањем песничке уметности и стваралачког задатка песника, због чега се може тумачити као покушај превазилажења оштрог дуализма између историје и поезије, који је још Аристотел теоријски формулисао.

Павловић је, као и Касирер, свестан животодавне и суштинске улоге коју моћ сећања има за човеков духовни универзум; у есеју „Песникова међуигра“ он песника види као сабрата Касиреровог историчара:

Бити песник, то је једна чудна припадност и завет са такорећи невидљивом позадином. Као и значење речи уопште и смисао песничких форми, и овај песнички завет се мора поново откривати, јер ништа од духовних творевина човекових није

поштеђено заборављања, а једино у области духа заборављање за човека је катастрофално.¹²

Дакле, откривање и сећање су на неки начин синоними. Овом ставу комплементаран је стих у коме се јасно види како Павловић песник схвата највећу страхоту позиције у којој се модерни човек обрео и у чему једино види могућност његовог аутентичног спасења:

усред овог рата који сећање брише
научите пјесан, то је избављење!¹³

Сав трагизам човековог положаја у модерном добу врхуни у овој чињеници ратоборног заборавља којим се рушилачки насрће на човеков дух, а тиме и на сам темељ његовог идентитета, који је на сећању формиран и у сећању садржан.

И за Павловића као и за Касирера, дакле, сећање је стожер човековог духовног света, његова залога и поука:

Али људском уму је истовремено дата визија неке тачке која у померању равнотеже међу елементима остаје непомична, на којој се митска прича и обредно делање укрштају, простор на коме се сустижу историјско збивање и ток песме која хоће да збивање памти и помоћу памћења да поучава.¹⁴

12 Миодраг Павловић, „Песникова међуигра“, *Свечаности на илашоу*, 90.

13 Миодраг Павловић, „Научите пјесан“, *Велика Скипшија и групе песме*, 274.

14 Миодраг Павловић, „Битност храма“, *Свечаности на илашоу*, 54.

Као што за Касирера сећање није пука репродукција већ једна нова интелектуална синтеза, тако ни за Павловића стваралачка загледаност у прошло кроз поетику сећања и медијум песме не подразумева епигонски однос према наслеђу, већ слободан стваралачки дијалог са повесним и митским у историји, чиме оно постаје поново актуелно, наново се призива и отелотворује у садашњости, објављујући се и у духу конституишући као садашње. Управо је ово призивање прошлости у садашњост, или уткивање садашњости у прошло, извор амбивалентности у виђењу и разумевању смисла историје у Павловићевој поезији. С једне стране, наиме, плодови сећања јављају се у виду узвишених свечаности, праћени обредним патосом и мистичним визијама, конституишући се и из бурног тока времена израћајући као митска садашњост, јер форма безвремености је „овде и сада“, како то вели Томас Ман, док се, са друге стране, сенче пародијом, а њихов обредни смисао и вид свесадашњости слободно ураћа у променљиви ток времена, метаморфозирајући из сакралног у профано, из сећања у пародију.

* * *

Хришћанска религиозна мисао почива на поверењу у смисао историје. Повезивање, у житију, библијских времена с историјским временом у коме живе и делују јунаци хагиографија, као и успостављање континуитета њихове улоге и мисије у том времену са смислом подвига библијских јунака, говори о узајамном самеравању и сапрожимању

вечности и историје, чиме се вечност остварује и објављује у конкретном времену, а историјском подарује дубина и разрешење у надвременском. У обреду је, како каже Павловић, присутна тенденција да се време представи у једном кружном облику у коме се, додајемо ми, у хришћанској обредној пракси, кроз лук постојања остварује смисао који се открива на почетку времена. Опасност уметности Павловић види у томе што се она може јавити као тангента тог кружног облика обреда; другим речима, симулирајући обред уметност га може уронити у отворен ток времена – и тиме прећи у пародију обреда. Ову мисао он допуњује и даље развија у есеју „Православна духовност и уметност“.¹⁵ Признајући сакралност и величину смисла који се у православљу објављује и коме се тежи, Павловић напомиње да уметник ствара на трусном тлу свога Ја, те да се стални земљотреси и сумње, очигледније него другде, показују у његовој творевини. Према томе, пародија се у његовој поезији јавља као природна допуна процеса стварања, као његово поетско осенчење и потенција, али и стална опасност по сакрални смисао песме. Однос ритуалне, колективно-сакралне задатости сећања, с једне стране, и пародичног развоја ствари до њиховог налицја и профане димензије, с друге, као и положај који стваралаштво заузима између ова два пола, експлицитна је тема многих Павловићевих есеја, а ова се тема имплицитно проблематизује у његовој поезији, да би се у завршним стиховима песме „Треба поново пронаћи наду“ јавила као основни

15 Миодраг Павловић, „Православна духовност и уметност“, *Свечаности на илашоу*, 78.

песнички усуд и проблем на коме почива поетска конструкција Павловићевог света. Ти стихови гласе: „И чезнући за крилима, кренути на пут“.

Циљ је, како се види из овог стиха, надземаљски, његова нада и смисао су у епифанији, али до ње се долази (ако се уопште долази) само овоземаљским путем, поседнутим замкама, искушењима, као и стваралачким потенцијалима које пародија нуди. На једној страни успоставља се патос сећања, док се на другој уобличава пародија његове обредне путање и њеног смисла. Врхунац човековог изражавања досегнут је у молитви, јер

боља је од нас молитва сама...

Видим вазнесење: оно почиње сваког јутра
и не боји се пада.¹⁶

За разлику од свете монументалности молитве и псалмооглашавања човековог бића, песма израста, како Павловић вели, на трусном тлу сопственог Ја и на њој се оцртавају потреси и сумње уметничког душевног живота, што песму чини распетом између чина посвећивања ствари, стваралачким ходом навише, и профанизације, детронизације светости, пародичним ходом наниже.

Пародија је, дакле, један од основних поступака у Павловићевој поезији, она је и више од тога – читав један духовни став, покрет и смер. Пишући о храму Павловић говори о визији тачке која у померању елемената остаје непомична, задржавајући равнотежу у свеопштем кретању. Управо се у односу

¹⁶ Миодраг Павловић, „Молитва за светогорске монахе“ („Молим помози онима што себе ниште“), *Извор*, 147.

на ову стожерну тачку пародија и конституише као таква; у супротном, без ње, она би прерасла у Попине метафизички апсурдне „Игре“. У извесности овакве једне непокретне тачке пародија добија свој чврст ослонац. Дакле, из саме догме развија се пародичност, при чему само у свесном односу према догми пародија задржава своју аутохтоност и тако на посредан и парадоксалан начин опет потврђује саму догму. Пародија, наиме, никад не искорачује из тога духовног гравитационог поља догме коју жели да детронизује. Она се, кад је права, мање јавља у односу према садржају (идејама), већ више и изнад свега, у односу према форми (времену). Пародија се обликује и уистину опстаје у напетости поигравања између визија непокретне вечности и делатне динамике конкретног времена, односно између визије Ништа и визије Стварања.

* * *

Погледајмо сада како се конституише и коју улогу игра пародијско у Павловићевим песмама историјске инспирације.

Сумња у трансцендентни смисао културе и есхатолошко разрешење историјског искуства, затим слутња да религиозни, културни и цивилизацијски плодови људског духа са правим Духом никакве стварне везе немају, дакле откроење сабласти и утварности историјског насупрот смислу историје, основна је тема песме „Дух се руга Цариграду“.¹⁷ У тој песми човечанство се јавља у виду „самољубља

¹⁷ Миодраг Павловић, „Дух се руга Цариграду“, *Велика Скишија и грује песме*, 120.

бића збијених у гроздове мяса“ који „с трга захтевају милост од тананог слуха света“. Истина коју Дух не саопштава људима је „да се више ништа не очекује од њих“. Оваква слика васељене још увек није у потпуности пародијски обесмишљена, цитираним стиховима не потиру се смисао универзума уопште, већ само људских дела, иако оних најузвишенијих; али ипак, за разлику од патоса историје и цивилизације, смисао васељене и величина Духа још увек остају нетакнути. Међутим, у последњим стиховима, у којима се пева:

Некипут се спустим сасвим ниско
до сиротих предграђа васељене
и не знам шта да почнем,

безнађе постаје опште, празнина добија метафизичке димензије и смисао, јер и сам Дух звучи резигнирано у своје незнању шта да чини с људима, а из песме произлази да нешто очигледно ваља почети. Павловић овде разара и доводи у питање, пре свега, антропоцентричну слику света, али посредно релативизује читаву хришћанску космогонију јер у њој човек, иако грешан, заузима место и положај врхунске Божије творевине. Традиционално устројство космоса нарушено је једном простом али снажно узнемирујућом тврдњом да човек у њему не игра никакаву улогу. Дакле, имамо космос који није антропоцентричан.

Погледајмо сада како се у песми „Страва“ пародично обесмишљавају и релативизују класичне

форме приказивања историјских догађаја и поетског уобличавања њиховог антропо-тео-центричног смисла, што је чест поступак у Павловићевој поезији. Први, већи део песме обликован је у виду традиционалних песничких слика кроз које се формира атмосфера трагедије одговарајуће историјске ситуације: опева се страва народа који остаје лишен свога вође. Међутим, у завршним стиховима пева се, у контрастном тону и (анти)смислу уводном делу песме:

потом је виђен
за морем
у једној луци
седи и пије
очи му сиве
питали га да л` је убијен
он рече
био је убијен
сад више није.

Изненада, традиционална слика историјског догађаја, са својим семантичким потенцијалом, бива нарушена, заправо обесмишљена потпуно другом сликом, која своје корене може имати у сомнамбулним виђењима и поетским визијама фантастичке свести. Страва из наслова ове песме не произлази из првог, патетичног дела, који описује страхоте једне историјске ситуације, већ из завршног, који на привидно миран начин, по тону певања, а управо зато на семантичком плану дубоко узнемирујући, руши читаву концепцију тумачења и устројства историјског догађаја из уводног дела песме. Страва

је садржана у тој метафизичкој ужаснутости над чињеницом бесмисла историје. Овде се релативизује и стваралачки сенчи хришћанска антропо-тео-центрична концепција повести, и уместо непоновљивости историјске судбине и есхатологије као њеног исхода и разрешења, нуди нека врста „рђаве бесконачности“.

Слободно, пародијско-стваралачко надношење над дубине човековог бића и амбивалентни вредносни судови о његовој улози и смислу његовог деловања у историјском процесу, произлазе из саме суштине стваралаштва, онако како је Павловић дефинише у есеју „Живот по стваралаштву“:

Стваралаштво подразумева да истина о човеку није до краја дата, да се можемо изложити опасном подухвату отворених врата у људској дубини. Трагати за зрачењима надсвести, уз ризик да се открије да је човек, осим у тренуцима посебног надахнућа, заправо безбожан, или да устројство космоса није такво да би човек у њему имао повлашћено место. Нема повлашћеног појединца, нема надчовека, нема изабраног народа. Све може да се анулира, поништи, каже стваралац. Али стварања има, видљивог и невидљивог, и са њим је сва неизвесност на свету.¹⁸

Дакле, позиција уметника је у томе да ствара, заправо открива неизвесности, те отуда патос сећања, али и стваралачка сенка пародије. Оваква концепција уметности, која почива на неизвес-

18 Миодраг Павловић, „Живот по стваралаштву“, *Свечаности на илашоу*, 20.

ности смисла и поетској освешћености о човековој недостојности, односно недовољности, израста из хришћанског учења о Првом паду и о кварљивости човекове природе, али и из учења о слободној вољи – која код Павловића свој најпотпунији израз досеже у стваралаштву, а са њим и у пародији – којом је човеку остављено да може да бира између пута пропасти и пута спасења.

Ово значи да је сам песнички чин који Павловић подузима унапред обележен неизвесношћу и испуњен разнородним, често супротстављеним паровима гласова и могућностима разрешења. То нас доводи до једне важне теме и мотива Павловићеве поезије: мотива двојника.

Пародија и двојништво

Смисао појма и мотива двојништва поприма у поезији Миодрага Павловића амбивалентан вид. И тај мотив и његове поетске пројекције следе општи пут и судбински усуд Павловићевог песничког стваралаштва – пут поетског поигравања, односно „песникове међуигре“ између полова патоса и пародије. С једне стране, двојник се јавља као најбољи, духовно дестиловани, епифаније достојан део нас самих, као у песми Хуана Рамона Хименеса „Ја нисам ја“, у којој шпански песник пева:

Ја нисам ја.
Онај сам
који невидљив поред мене ходи;
ког некад назрем,

некад заборавим.
Онај који ћути кад зборим,
који прашта кад мрзим,
који иде куд не идем,
који ће остати усправан,
кад умрем.¹⁹

Овакво схватање двојништва прожето је осећањима патоса и свечане узвишености; човек се у њему јавља као биће које је у пречишћеном, метаморфозираним, васкрсном смислу достојно спасења и уласка у царство Духа. Хришћански извори овако уобличеног поетско-метафизичког вида овог мотива, недвосмислени су.

Управо је удвајање сопственог лика основни услов и гносеолошки императив који омогућује потрагу путевима Времена и Стварања, кроз просторе света и поноре човековог Ја. Удвајање је свеколики услов читаве Павловићеве поезије, дакле најдубљи аутопоетички моменат:

Ја
види још једног себе
које се расцветава
изнутра
у неке давне цветнине
чије латице дотичу Све.²⁰

Овако схваћен мотив двојника и унутрашњег подвајања омогућује ток Павловићеве поезије који бисмо означили – стварање као сећање.

19 Хуан Рамон Хименес, „Ја нисам ја“, *Модерно свештско њесништво 1*, приредио Раша Ливада, Београд 1983, 166.

20 Миодраг Павловић, „То слово“, *Извор*, 178.

Горе смо изнели тврдњу да је основна категорија Павловићеве поезије Време. Сада је потребно да ту хипотезу размотримо у светлости мотива двојништва.

У поеми „То слово“ говори се о длану који светли испред нас, на поласку у свет, „и одмах каже: „стој / човек мора да се сећа“, да би се длан преобразио у глас који „нечувен и незнан / долази из даљине / жељан да се са собом сретне“. Дакле, прискон жуди за самим собом, као што се и Ја „расцветава / изнутра / у неке давне цветнине / чије латице дотичу Све“. Цикличност је недвосмислена: на једној страни искон који за собом чезне, на другој – пантеистичко-мистични доживљај сопственог Ја, наводе нас на закључак о Једном, као што нас и могућност таквих сусрета и доживљаја нагони на мисао да је Време у Павловићевој поезији превладано категоријом Све-Времена. Овом свесадашњошћу, покушајем да се искон и конкретно ухвате и прозру стваралачким увидом као једно и свеприсутно, Павловићева поезија исказује своју дубоку религиозну – хришћанску инспирацију. Говорећи о мотиву одвајања главе од тела, у есеју „Уз песму `Обретеније главе кнеза Лазара`“, Павловић пажњу посвећује машти која цикличност биљног живота зауставља у једну слику која треба све да обухвати.

И у хришћанској и у муслиманској традицији постоји представа свеца који носи своју главу, иако му је истовремено и глава на рамену. Естетски разлози, разлози укуса, могли су диктирати да се не слика и не приказује светац без главе, али

истовремено то је слика, икона, која у себи садржи не само две главе, и два стања, него кроз њих и читав циклус, уједињен, тако да је и ток цикличног времена – заустављен у свесадашњости.²¹

Павловићева поезија духовно је сродна оваквим иконографским представама јер жели да призове једну свесадашњост као и да дозове једну свеприсутност, не би ли тиме свечано отелотворила све-прожимање митског и конкретног, које моћ сећања и стварања обећавају.

Овакво виђење исконске расцепљености света и човековог Ја, као и жудња да се она превазиђе, може имати своје корене у различитим духовним искуствима човечанства, али је хришћанско искуство Првог пада и виђење овог света као долине суза у којој човек „у зноју лица свог зарађује хлеб свој“, напослетку осећање дуализма и постојања квалитативно различитих реалности – Царства небеског и земаљског кварљивог света – одиграло пресудну улогу у Павловићевом обликовању овог вида мотива двојништва. То показују следећи стихови у прози:

У светом свету створени свет постоји још једном, друкчије, ако не супротно: чистије, светлије, мирније.²²

21 Миодраг Павловић, „Уз песму `Обретеније главе кнеза Лазара`“, *Огледи о народној и старој српској поезији*, Београд 2000, 187, 188.

22 Миодраг Павловић, „Симеону Мироточивом“ („У светом свету створени свет постоји“), *Извор*, 107.

Вратимо се и размотримо сада други вид мотива двојништва – двојник као скврниатељ, оно пародирајуће и пародирано у нама. Нема сумње да овакав моменат у поетском уобличавању и стваралачком артикулисању мотива двојништва има своје исходиште у искомском страху модерних песника (да ли и песника свих времена, напоскон да ли свих који зборе и себе покушавају да говорењем оправдају) од могућности да се речи окрену против оног који их изговара, односно да стварање није довољна замена за сировост првобитног жртвеног обреда, те да га ваља окајати²³, јер је поезија „делатност која симулира обред“ док „заправо нуди тангенту на његов круг и претвара обред у игру нових облика“ – страху од тога „да ће сопствена песма твог Бога да исмева“.²⁴ Овај вид двојништва твори другу страну Павловићеве уметности, коју бисмо означили: стварање као пародија.

И сам овај, назовимо га негативни вид мотива двојништва, има своју двоструку песничку обраду, различите поетске могућности и разнолике стваралачке резултате. Када у обради овог мотива превладава страх од пародије, онда у форми песме нема ничег од дијалогичности коју пародија са собом носи, а песме у којима се овај страх исказује махом су монолошки конципирани и монолитним тоном испевани. Другим речима, пародија је овде предмет песничког мишљења, а не модус његовог артикулисања.

23 Видети: „Песникова међуигра“, 85.

24 Исто.

С друге стране, пародија се види као залога стварања, једина права могућност да се човек загледа у дубине свеколиког постојања, свестан све неизвесности таквог подухвата, али привучен њеним стваралачким потенцијалима и неизвесним обећањима као јединим аутентично људским опредељењем. У песмама у којима пародија није тема, већ органон песничког стварања, јаче или слабије, отворено или пригушено, у позадини или на главном плану, чујемо непрестани дијалог са великим, светим темама људске духовне историје, дијалог и спорење преисторијског и историјског времена, митског и хришћанског света, историјског фатума и стваралачке, слободне воље појединца – напokon, дијалог патоса колективне задатости сећања и пародије индивидуалног чина стварања.

Мотив двојника као објект певања присутан је у песми „Са Скврнитељем“,²⁵ док је пародично отелотворен у песми „Косово“.²⁶

О вредности уметности, њеном односу према исконској и првобитној светости и узвишености, на име о скврнитељској, као и о потенцијалној свечаној улози говора и поезије, дакле о амбивалентности самог језика, казује песма „Са Скврнитељем“:

Верујем да ме не виде они који на све мотре
иначе би рекли:

Велики Скврнитељ пролази светом
а то нисам ја него неко ко је поред мене

25 Миодраг Павловић, „Са Скврнитељем“, *Рајске изреке*, Београд 2007, 10.

26 Миодраг Павловић, „Нова Скитија: Косово“, *Велика Скишија и грује песме*, Београд 1972, 159.

и ступа ослоњен на језик
решен да се на мом сунцу греје.
Питам, овога пута – јавно:
може ли неко да заустави
Скврнитеља који се не боји Бога нити грома?
Или је налог са висине:
Ћутати, док се поново не сложи Свето Име?

Овде се двојник јавља као скврнитељ људског лика. Његово порекло је у самом језику као основном човековом егзистенцијалном модусу, дакле у самој залози људског идентитета, па се песник пита да ли наставити говор упркос Скврнитељу²⁷ или је налог: ћутати. Има ли уметност оправдања, може ли се уздићи изнад негативног вида пародије или је човечански усуд да ћутањем чека док се не васпостави првобитна Реч? Једнозначног одговора нема, неизвесност још једном долази до гласа. Питање се поставља јавно управо зато што то није реторичко питање већ жива проблематика сваког стварања, која неодложно иште одговор. И одговор постоји: њега твори тишина у којој питање болно одјекује, обликујући тиме још један глас – глас неизвесности самога стварања. Неми одговор, мукли одјек васионе на овако конципирано питање чини најдубљи аутопоетички моменат сваке велике поезије, тренутак у коме се двоуми о самој њеној неопходности и онтолошком смислу.

У овом виду двојник је претња и опасност, јер он отелотворује и сублимише стално присутно и увек

27 Мотив Скврнитеља кореспондира с Андрићевим виђењем уметника као Антихриста из есеја „Разговор са Гојом“, док идеја о апсолутном ћутању има своје корене у апофатичкој мистичкој традицији хришћанства.

претеће надношење сенке ништавила над људски лик. Двојник се јавља као осенчење које биће вуче назад, у ништавило из кога је човек чином стварања издвојен, односно, како то Павловић вели:

...Али тиме што смо створени, јасно је да смо из нечег (ничег) издвојени, да је на нас указано прстом, да нас неко из ништавила посматра, као из заседе.²⁸

О суочењу са двојником кроз пародични дијалог светог и профаног пева се у песми „Косово“.

Са сенком нашег лика мора се разрачуна(ва)ти; у противном, изостанком сусрета са пародичним видом своје личности човек ризикује да изгуби идентитет и врати се у ништавило: „двојника сусрести с мачем треба / да не постанеш земља, да не останеш сам“.²⁹ Међутим, битка је непрестана, искушења не јењавају ни по њеном завршетку – чиме она поприма нешто од апсурдне вечности – светост подвига временом бива унижена профаношћу пародије, јер „победа тамни, а поразу нема краја“. Тамна сенка и двојници који нас прате су дакле вечити, „зло је и горе, иза гроба се опет туче / и добру твоје сени двојници худе“.

Човек се у овој песми јавља као биће борбе која је непрестана, као биће чија победа постоји и траје у крхким напорима сећања, док његов пораз

28 Миодраг Павловић, „Књига старословна“ („Има један не-свет, и један све-свет“), *Извор*, 127.

29 Миодраг Павловић, *Велика Скиџија и друге њесме*, „Нова скитија: Косово“, Београд 1972, 159.

обитава у онтолошки уверљивијим и неумољивим просторима заборавља. Колики може бити раскорак између светости подвига и смисла речи које би требало да га прате и оправдају истиче се у првим и завршним стиховима ове песме, чиме се твори циклична композиција, што је на формалном плану вид симулирања цикличности самога обреда, док се на семантичком нивоу јавља тангента на такав круг, укључивањем смисла песме у линеарну временитост историје:³⁰ „Сад је то прича у граду будала, / а тад су погинула цара два!“ (Треба напоменути да се, строго гледано, и на формалном плану руши цикличност јер се песма завршава стиховима: „а пут твој и твог поља ко зна?“) Контекст времена овде је кључан. Некадањи подвиг постаје тек прича у профаном времену лишеном (о)сећања за херојске подвиге историје. Губитак сећања на ритуалне основе приче значи и нестанак смисла самог приповедања. У питању је заправо имплицитна полемика са постмодерним тумачењем историје, која читав људски космос своди само на текст, еманципујући га од његове сакралне, стварносне основе и подарујући му аутономност по себи, те тражећи и сагледавајући његов смисао искључиво у његовој аутохтоности. У таквим временима, лишеним осећаја за свето, у временима заборавља обредних праформи и ритуалних основа људске културе и духовности, сав текст постаје тек „прича у граду будала“.

30 Видети: „Песникова међуигра“, 85.

Поетски језик између патоса и пародије

Пародија и парови гласова који је прате творећи дијалог чији смисао прети да постане болни монолог неразумевања, јер је исконска³¹ и генеалогска природа језика таква да парадоксално доводи у питање саму могућност аутентичног разговора и разумевања – ово је једна од главних преокупација песништва Миодрага Павловића.

Однос пародије и светости, стварања и сећања, напослетку однос између иновације и традиције проистиче из саме суштине језика, и болна је и стална тема човековог духовног космоса. На оваквој недоумици духа, из једног овако турског тла израста и грана се у различитим правцима Павловићева поетска конструкција. Неспоразум међу речима и њиховом природом, ратоборни дијалог између њих, и још чешће савршена отуђеност и патња која из ње извире, тема су аутопоетичке песме „Древна реч ил нова“.³² Ова недоумица присутна је као трајни знак песништва Миодрага Павловића и може се узети као плодотворан, у суштини болан услов њеног рађања, али и као својеврсно *вјерују* нашег песника:

Древна реч
ил нова
света реч

31 „Неразумевање је у самој природности свих језика, почев од божанског“ – Миодраг Павловић, „Неоткривени језик“, *Свечаности на илашоу*, 29.

32 Миодраг Павловић, „Књига старословна“ („Древна реч ил нова“), *Извор*, 133.

ил хулна
која је ближа
људској пути
да ли она што се огласи
изнутра
као водоскок
или друга што споља
обилази око стуба
Нађу се речи
са разних страна
једна према другој
и гледају се
бело
патња од речи
постаје чулна.

Оваква позиција песника и судбина песништва проистичу можда из трагедије као књижевног рода на граници сакралног и профаног. Наиме, у свом есеју „Трагедија – крај мита“ Павловић каже:

Трагедија је такође, може се узети, један семантички неспоразум инхерентан језику: преношење сакралног језика у профани. Он доводи до трагичног неспоразума, односно до трагичне кривице. Али у трагедији се никад тачно не зна ко је крив.³³

Управо пропустљива граница између светог и профаног јесте извор дубинског подвајања и удвајања човековог лика – његовог разлагања на сферу сакралног и сферу профаног. Говорећи о овоме

33 Миодраг Павловић, „Трагедија – крај мита“, *Свечаности на илашоу*, 67.

Миодраг Павловић вели да овај феномен налазимо и у свештеничком позиву, где је свештеник својом вокацијом и служењем правилима која тај позив посвећују присутан у сакралном, док истовремено никад не престаје да буде човек профаности.

Чим се посветио, освештинио, човек се и удвојио: зато нам увек свештеници било које религије изгледају као лицемери, хипокрити. Неминовно, антрополошки, они то и јесу.³⁴

Песма „Древна реч ил нова“ сведочи о сакралним основама песничког позива, али и о неминовности профане димензије његове природе. У њој се поетски освешћује подвојеност између две основне сфере људског постојања, амбивалентност која извире из самих дубина језика, да би отуда израсла као болан, метафизички императив и стална (ауто)поетичка недоумица песникове „међуигре“.

* * *

Песништво Миодрага Павловића почиње свој развој из једне кошмарне ситуације човекове антрополошке угрожености и дезинтеграције његове личности, цивилизације и културе, наставља даље решено да открије „целину која једино спасава“, да пронађе стожер око кога ће се угрожени човеков идентитет наново успоставити, при том се самосвесно суочавајући са суштинским потенцијалима стваралачког чина који је сав у знаку неизвесности у погледу својих открића, али који је на тајанствен

34 Исто, 72.

начин једини модус постојања, према томе једина извесност и основно опредељење јер „стварања има, видљивог и невидљивог, и са њим је сва неизвесност на свету“.³⁵

Marko Radulović

THE PARODIC ECHOES OF MEMORIES

Summary

This paper deals with the spiritual orientations and the philosophical-poetic positions from which Pavlović's poetry originates, and defines the basic autopoetic elements of his poetry. It forwards the claim that the decisive orientation of this poetry is its (self-)defensive retreat into the depths of its own Self and the seemingly opposite, but deeply complementary imperative of journey as a pilgrimage. In accordance with the above, the paper proposes the hypothesis that the basic category of Miodrag Pavlović's poetry is Time, which turns into an All-Encompassing-Time, that is, an always present mythical time, always embodied anew. It goes on to review the meaning of poetry and history, and their mutual relationship, showing Pavlović's ambivalent attitude towards historical time, which is based on the polarity of the pathos of memory and the creative act as parody. Concerning parody, the paper deals with the notion and the figure of the double in Pavlović's poetry, with the double treatment and the double meaning of the motif itself. On the one hand, the double is an epiphanic part of ourselves; it is precisely the possibility of doubling

35 Видети: „Живот по стваралаштву“, 21.

that represents the autopoietic precondition of Pavlović's creation, wherein the Self blossoms and permeates everything, thus giving rise to creation as memory. On the other hand, the double as a parodying part of ourselves, that is, as a parody of the divine origin of the soul, represents a precondition of creation, that is, expresses creation as parody. To end with, the paper concludes that Pavlović's poetry originates from a creatively painful relationship between tradition and innovation, heritage and modernity, sacrality and profanity, finally, from different natures embodied in the very being of language.

Слађана Јаћимовић

ХОДОДАРЈЕ МИОДРАГА ПАВЛОВИЋА

Кључне речи: песничко ходочашће, путописни елементи, лиризација путописног садржаја, културни циклус, актуелизација традиције, страни простор – завичај, лирски дијалог, непознавање аутентичног, сапутница.

Мотиви путника и путовања нису ретки у опсежном и сложеном песничком опусу Миодрага Павловића, а свакако су централни у његовој збирци *Хододарје*. На ту чињеницу читалац је упућен већ самим насловом збирке чији је помало загонетан назив архаичног призвука вероватно кованица сачињена од речи *ходочашће* и *уздарје*. Непрестано испробавајући могућности песме, сажимајући у лирском исказу искуства далеких и древних култура и цивилизација са егзистенцијалном зебњом модерног човека, Павловић у овој збирци лирски тематизује својеврсно песничко ходочашће по просторима, пре свега црквама, Европе, маркирајући путописно-лирску путању на потезу Аустрија – Немачка – Француска – Србија – Македонија – Грчка. Остварујући у лирском тексту симболизацију путописног искуства, односно својеврсни унутарњи, духовни путопис и лирско ходочашће, песник путну маршруту води ка југу, не случајно затварајући круг песничког циклуса тамо где је духовни пут и почео – у медитеранском басену. Путописно-поетска размеђа Запада и Истока сугерисана је и назначена

тематским заокретом: на њој стоје песме посвећене песницима (у којима су такође јасно назначени извесни елементи путописне поетике) – Хелдерлину, Аници Савић-Ребац, Продановићу, Дису и Његошу. Остајући у оквирима свог лирског сензибилитета, градећи се из збирке у збирку као модеран песник традиције и културе, неретко елиптичног и херметичног лирског израза, Миодраг Павловић у *Хогогарју* лиризацију путописног садржаја никада не своди на једноставно превођење путописних подстицаја у поетске слике и лирску дескрипцију. Путнички топоси, иначе прецизно назначени у насловима песама, најчешће су једва препознатљиви и многоструко усложњени. Песничко путовање кроз простор истовремено је и спуштање низ временску вертикалу, лирско преиспитивање историје и културе, али и сучељавање цивилизацијских подстицаја са личним, интимним песничким искуством. Односно, како се каже у есеју Ивана В. Лалића:

Песма се недвосмислено надређује у времену; она је – по снази свог порекла и по правцу свог дејства – позвана да успостави равнотежу између условних планова које називамо прошлост, садашњост и будућност, и да у тој равнотежи документује и свој настанак. У истом напору, песма комуницира контакт са оним што је трансцендира, са надређеним апсолутом.¹

Већ и познати есеј Миодрага Павловића „Лепенски Вир, изнутра“, из 1977. године, може се

1 Иван В. Лалић, „Целовитост исказа и визије“, у: И. В. Лалић, *О поезији*, Београд 1997, 221.

читати и као нека врста ретроактивног аутотума-чења његових збирки *Млеко искони*, *Нова Скиџија*, *Велика Скиџија* и *Хогогарје*. У поменутом есеју, у којем се насловни топос одређује као *историјски експеримент* (односно *балканска Атлантида*, како га Богдан А. Поповић назива у предговору за *Изабране њесме Миодрага Павловића*), каже се: „Изгледа да култура неумитно пролази, и да том проласку не одолевају ни најчвршће организоване и уравнотежене заједнице. Изгледа да испод културног циклуса постоји и један психолошки и физиолошки циклус, који води прво успону, затим исцрпљењу.“ Проверавајући и осмишљавајући цивилизацијске токове и преокрете, сучељавајући се са трошношћу и неумитним пропадањем развијених култура, песник и есејиста изводи закључке о неумољивој историјској еволуцији, о цивилизацијској и људској пролазности и непоновљивости, али и трајности уметности која остаје опипљиви духовни сведок минулих епоха: „На велику даљину, општење преко уметничког дела лакше је него преко знака. Наслућује се поновљивост људског искуства, иако се никад исти облик, ни живота ни стварања (...) не понавља.“ При томе, брижљиво компонујући песничке збирке, Павловић систематски гради и проширује сопствени песнички опус пратећи својеврсни цивилизацијски континуитет, као и заокрете на историјској вертикали, успоне и пропадање старих и рађање нових култура неретко на претходно постављеним основама, те није случајно што ова три циклуса иду управо тако успостављеним хронолошким редом – *Млеко искони* 1963, *Велика* и *Нова Скиџија* 1969. односно 1970, и *Хо-*

godarje 1971. Штавише, оне се, сагледане у целини, могу читати на фону поменутог „културно-психолошко-физиолошког циклуса“ јер говоре о културама које су егзистирале у свом времену и простору, и, неминовно исцрпљене, прошле. Ипак, њихов траг се наставља у културама које долазе за њима, тако да се не предају заборава већ постоје паралелно у свести, па и подсвести не само ствараоца, већ и реципијента. Припадајући групи песника који се ослањају и стално изнова актуелизују сопствену традицију, који не беже од своје, националне, па и шире, јудеохришћанске и хеленковизантијске традиције, Павловић у збирци *Млеко искони* пева о најстаријој, митској историји Балкана, од Миноја па до класичне грчке културе („Збор паса у Кнососу“, „Одисеј говори“, „На путу за Делфе“, наведимо само неке од песама). Следећи културни развој и цивилизацијске ломове, *Велика* и *Нова Скиџија* посвећене су словенској цивилизацији на овим просторима – тачније, у њима се опева слабљење Византије и свежа снага словенских племена, која надвладава уморну културу, али и постепено на њеним темељима гради своју сопствену, прелазећи из паганства у хришћанство, из неисторије у историју. Односно, на истом простору, поштујући неумитност „културно-психолошко-физиолошког циклуса“ млад народ и нова култура обновиће стару, хеленску, али, како је то сам рекао, не у истом облику „ни живота ни стварања“ (о томе говори и прва песма *Велике Скиџије* „Словени под Парнасом“, где се у везу доводе актуелна садашњост, бу-

дућност и прошлост која се обнавља²). За разлику од *Млека искони*, које се завршава „исцрпљивањем“ једне културе, *Велика* и *Нова Скиџија* завршавају се својеврсном апокалипсом, односно доласком Турака на Балкан и насилним прекидом једне културе, замењене њеном супротношћу.

Лиризујући путању кретања од запада према истоку, путописно-поетски субјект у *Хогогарју* своје лирско путовање започиње на просторима западне Европе, пре свега Немачкој, Француској и Аустрији, а у насловима песама читалац се прецизно упућује на географске одреднице (које песник наводи латиницом, у оригиналној транскрипцији), као и на културне објекте које су у жижи његовог путописно-лирског интересовања. Посебно је занимљиво да се на оваквој, условно речено путописној подлози, развијају својеврсни љубавни мотиви, јер је готово извесно да песнички субјект на овом делу путовања има поред себе сапутницу, вољено биће које чини да извесни еротско-љубавни елементи надграде лирску дескрипцију. Наравно, љубавни карактер, уз неизоставну иронично-трагичну ноту, не потискује, већ, напротив, наглашава песникову потребу за специфичним лирским дијалогом са минулим временом и културом које више нема. Њени знаци, посредовани у грађевинама и уметности, својеврсни су путоказ ка сложеном промишљању и емоционалном суочавању са незавичајним простором. Увек свестан културе из које долази, овај

2 О песми и овој теми видети више у тексту Александра Јовановића „Загонетни балкан – или песничка антропологија Миодрага Павловића“, у: А. Јовановић, *Песници и њреци*, Београд 1993, 48–62.

лирски ходочасник преиспитује историјске конотације које му се при путовању намећу и развијају у осетљивом ерудитном уму песничког субјекта, сучељава елементе стране културе и уметности са сопственим интимним искуством и памћењем културе којој припада. Незавичајни простор подстиче песникову потребу да преиспита сопствене корене, да се запита над смислом цивилизацијске пропадљивости и места појединца у смутним токовима историје, да проблематизује позицију и могућности сопственог бића и сопствене културе. Односно, како каже Љубомир Симовић:

Зато питање „ко си?“ значи у ствари: шта је цивилизација? шта је култура? шта Грчка? шта хришћанство? шта Европа? Византија? романске и готске цркве? балкански манастири? држава? власт? морал? стварање? – итд. Да би одговорио на овако схваћено питање људског идентитета, песник ће морати да проучава све знаке које је човек оставио о себи: легенде, митове, историју, религије, философију, књиге, слике, цркве, градове, кипове, битке, гробља...³

Прва песма из циклуса, „Обалом Рајне“, називом не упућује само на Немачку и тиме задати правац путовања, већ и на земљу познату по вину, што љубавно-религиозном даје и изванредан дионизијски карактер, донекле нетипичан за католичко-протестантску културу. Дионизијски карактер и животно

3 Љубомир Симовић, „Битка на граници нестајања“, предговор за књигу Миодрага Павловића *Велика Скиџија и групе њесме*, Београд 1996, XIV–XV.

обиље потенцирани су изабраним годишњим доби-
ма, која се допуњују у обрнутој, ретроспективној
перспективи. Јесен је доба зрелости, њеном дескрип-
цијом песма и почиње, и песничке и путописно-
географске сензације које се нуде оку путника што
промишља и допуњује пејзаж пред собом. Синес-
тезијским прожимањем акустичних и визуелних
феномена наглашава се зенит природне пуноће,
која се продужава у слику еротске испуњености и
остварења:

Звуком све је блиско, јесен,
Плодови у вреви, и река зри,
небо ће пасти, мрко воће,
све треба да се зближи;
плод се с плодом грли,
жена са човеком, сред призора јасног

Јасан призор у незавичајном и идиличном пеј-
зажу сведочи и о буђењу познатих слика и опште-
хришћанских реминисценција у оку и духу песни-
ка-путника. Библијски симболи препознају се ис-
под видљиве слике и очућују реални простор обале
Рајне мењајући га и усложњавајући у призор мит-
ског и оргастичног препуштања природи и вољеној
жени.

Лето је, сви се грозно воле,
ко четрдесет мученика на леду
тако голи и од сласти луди,
а ја само тебе хтедох...⁴

4 Очигледна је реминисценција на четрдесет мученика севас-
тијских, римских војника-хришћана, који, упркос мученичкој
смрти у леденој води, одбијају да се одрекну вере.

Стапање зрна и загрљај плодова из претходних строфа наговештавају оно што се реализује у последњој, подводећи чулност природне пуноће и разблудничко препуштање љубавника („Тако голи и од сласти луди“ „Шетамо даље без стида“) под исто. „Клавир на сред поља“ уводи у песму још једном мотив сновиђења (нестваран приказ додатно се потенцира, као у надреалистичким сликама, искошеним и промењеним димензијама: „смејеш се, клавир је већи од њива / и орао по њему свира / песму од које се отварају брда“), призивајући наглашен елемент звука са почетка, којим се песничка дескрипција заокружује у синестезијском премрежавању разнородних чулних феномена. Истовремено, његово присуство подвлачи дионизијску слику распусности и славља, отварајући у песничком тексту и својеврсну опозицију руралног и културног. При томе, четрдесет мученика севастијских нису случајно одабрани – у црквеном календару убележени су као *Млагеници*, празник који пада у рано пролеће, и, парадоксално, не везују се за смрт, већ за љубав, заједнички живот и прву годину брачног живота. У првој песми *Хогогарја* наговештава се природа необичног песничког ходочашћа, као и лирски поступак при којем је почетно путничко одредиште само позив у преиспитивање односа видљивог и невидљивог, садашњег и бившег, културолошких и религијских реминисценија с интимним песничким искуством.

Лирско путовање по просторима западноевропске културе (али увек и уз ослушкивање и нагла-

шавање сопственог, словенског завичајног пртљага) наставља се у истом духу у осталим песмама, а у њиховим насловима маркирају се познате културне, географске али и историјске одреднице простора који се упознаје и преиспитује. Већ у песмама „Salzburg“, „La Rotonda“ и „Торњеви Rouen-а“, уз песничку дескрипцију пејзажа, културних споменика, и трагања за оним што се у истом простору некада давно догодило а чије знаке осетљиво око песничког субјекта доследно препознаје и преиспитује, поново се у специфичном путничко-ходочасничком контексту реализује тема ускраћивања љубави, непрепознавања, као и митских алузија које прожимају песникову љубавну драму и душевни доживљај. Почетни стихови „Salzburga“ готово да се могу наставити на разблудни тон „Обале Рајне“: „Звоне звона. Нек звоне / силазимо с брда у град. / Шта је то, пожар, венчање / ил неко млад опет на распећу?“ Почетни полустих „Звоне звона“ има многоструко значење – звоне у славу, или као упозорење на опасност, или зато што се у хришћанском граду звона и иначе оглашавају. Наставак спаја три нетипично и тешко спојива концепта – апокалипсу, сједињење двоје људи и жртву Богочовека (или неког њему сличног) за искупљење људи. Аудиовизуелни језички склоп (звона, пожар, венчање, распеће) додатно усложњава на тај начин песнички успостављено јединство супротности. Елементи путописног пејзажа пробијају се кроз песничку слику – „звоници“, златни олтари који одлазе у шуму, „језеро магле“, „брда“, односно Алпи који га окружују – али се њихова ширира дескрипција хотимично зауставља, а простор препушта унутарњем

преосмишљавању онога што се пружа пред чулима путника. Ипак, као да се кроз основни, сложени тон песме пробија извесна а јасна чежња за нечим ближим, и блажим, за Југом и лицима из Охрида и Солуна, која не осуђују: „...Охрид, Солун, станови / деце нерођене у торњевима, уз голубе / са занетим изразом лица“. Односно, и поред свега што страни град нуди – родно место Моцарта, чувене барокне фасаде, римокатоличке катедрале и духовност – култура којој припада није блиска песнику/путнику (лица на улицама и зидовима цркава само су „многа лица“); без обзира на космополитски дух потенцира се песникова свесност сопствених корена који се не пренебрегавају у раскошним страним градовима, већ, напротив, као да избивање из завичаја јача свест о важности и насушности сопствене културне припадности: „но друга лица зову оданде / са зидова светих на Југу“. Последњи стих песме говори о неоствареној жељи с њеног почетка – јединству супротности: „Строга нас рука држи / да живимо по закону раја“. Са мало слободе може се рећи да песнички субјект са извесном дозом ироније полемише са страном католичком културом – јединство је разбијено готово комичном синтагмом крутог схватања хришћанства – „закони раја“, то јест, према малограђанском схватању света у којем се налазе, да би се ушло у рај, важно је поштовати законе. (Можда није случајан ни назив песме, „Salzburg“, и можда читаоцу не сугерише само познато место на мапи Европе, које је песниково путно одредиште. Реч *бурі* означава мали град, варош, а отуда је изведена реч *буріер*, или *биріер*, која се често користи у значењу филистар, или ћифта).

Простор песме „La Rotonda“ је северна Италија, а позната ренесансна вила из шеснаестог века само је романтични декор који сапутнике-љубавнике наводи да сопствену ситуацију сагледају у контексту не само ренесансног пејзажа него и митске парадигме. Песник у, својеврсном по форми и тону, обраћању вољеној жени, вешто и на разнолике начине варира библијску причу о Содому, граду који је због разврата снашла Божја казна, и о једином праведном човеку који се спасава, али и пада као морална жртва инцестуозне жеље своје кћери. Па чак и таква врста первертоване љубави, жеље боље рећи, посматране кроз фокус заљубљеног песничког субјекта, не изгледа и не осуђује се као богохулна, као што је у Библији, већ јој се приступа с разумевањем истинске страсти, а инцестуозној љубави даје се и изваншан шаљиви тон: „Питам се ко грешнији беше: спржени град / ил он, који није баш тако стар“. У контрасту с филистарски настројеним грађанима, у потрази за аутентичним и истинским, трагична митска ситуација чини се чак као једино решење, ако већ другог нема:

Видела си, у општини се љуте
када се двоје претерано воле, и тачно је:
док лутамо, ми не мислимо на њих много.

[...]

Тамо је већ Лот
и његова кћи, обоје огромни,
бестидно откривени пред небом.
Узеше нам место. Није им ни лоше.

Односно:

Да л' треба љубав показати на тргу?
Не, то могу само заиста грешни
и луди старци и девојке јаке као кремен.

У последњој строфи лирски субјект се сасвим одваја од материјалног света и бежи у виртуелни, чист, али не и хипокризијски: „Склони се, Лоте, узми у наручје ту жену / и врати се у Содом, тај град је увек читав! / Пусти нас невине да на пустом брегу / пободемо стуб и дигнемо куполу / пре но Адам умре!“ Библијским језиком говорећи, песнички субјект се страшћу искупљује и за Адама, то јест за праотачки грех. У ствари, он спасење налази управо у сексуалном чину, јер он и жена која је с њим имају све особине првих људи на земљи, Адама и Еве, само неподлеглих искушењу и упућених само једно на друго. И на Бога. „Треба да склизнемо низ огледало / у таму наше плоти у ноћ голу!“ Нагласимо да би у овом песничком циклусу посебну пажњу требало обратити на опозицију реално–виртуелно, материјално–имагинарно, који се у песмама непрестано самеравају и преклапају. Овако успостављена супротност, али и истовременост различитих светова, само узгред да поменемо, главна је тема и песама „Hölderlin“ и „Аница Савић-Ребац“. Те две песме, које, како је речено, стоје као граница између путописа о црквама Запада и Истока, посвећене су двома личностима које су умногоме игнорисале време у којем су живеле. Зато је Хелдерлин, револуционар, песник, филозоф и теолог („цврчков брат“, „луди Езоп, кап ваздуха густа као

звоно“), желећи неко друго време у које би се, као човек, боље уклопио, проглашен лудим, и тридесет шест година провео закључан у соби једног столара („Па добро, даћемо му новца, / или гроба, ми сељаци / већ му је тишлер подарио кулу“). Аница Савић-Ребац, с друге стране, професор класичних наука и списатељица и сама, посвећена давно изгубљеном времену толико да га је живела, извршава самоубиство после смрти свог мужа Хасана Репца. Реминисценција на Еврипидову Алкестиду која силази у Хад да замени свог мужа – очигледна је.

Непрепознавање аутентичног, у љубави, религији или култури свеједно, чини да иронични тон у првом делу полако губи своју снагу, док осећање трагичног преовлађује у многим песмама овог тематског круга у *Хогогарју*. У песми „Торњеви Роуен-а“ људи не умеју да препознају онога ко може да их спасе. Уместо тога, чувену француску националну јунакињу, која ће своје светачко место званично задобити тек у двадесетом веку, издају и убијају они које је спасла и којима је у својој безазленој невиности веровала.

Песник у овој етапи свога путовања лирски реализује прву и тежишну асоцијацију на Руан: сто-годишњи рат и појава сељанчице која се представља као Богородичина изасланица. Наравно, фигура девице од Орлеана толико је доминантна да баца у сенку све остале ликове везане за овај период. Па и у песми Миодрага Павловића се, на занимљив и лирски сложен начин, наглашава њена појава и својеврсна симболичка носивост овог лика фран-

цуске историје. Она се, додуше, појављује само у два наврата – у последњим стиховима прве и треће строфе. Остатак песме заправо је каталог зверстава које чине војници (француски или енглески, после историјске дистанце није више битно чији) који су током стотину година заборавили зашто ратују. Наведимо само неколико стихова: „неће да зборе, радије боду / и бију и руше кровље / прави северњаџи!“, односно „скупе се ђаволи / [...] Торњеви се ударају челом о чело!“

Насупрот трима строфама апокалиптичних и надреалистичких слика стоје два стиха интимне и унутарње песничке упитаности: „Господе, зашто су ставили у ланце / ту девицу која може да их спасе?“ И други: „За сваки случај спаљују девојку!“ Ако су у првим поменутих песмама обични грађани сувише овоземаљски и плиткоумни да би препознали нешто што је ван њиховог света, овде је песничка слика, чини се, много страшнија: они који се убијају одбијају једину могућу помоћ, управо ону због које су и започели верски рат. Песнички субјект у овој песми Миодрага Павловића показује сву људску усамљеност неверовања, и агресивност према ономе ко је другачији и кога гомила просечних не само да не може него и не жели да разуме и прихвати.

Тумачену из овако успостављене перспективе у *Хогогарју*, песму „Chartres“ могуће је посматрати као својеврсни прелазни део овог поетског путописа – песнички субјект је и у потрази за Богом, и у пратњи жене. И у овој песми присутна је жена као вољено биће, али овога пута не као љубавница, већ као кћер лирског субјекта. Сам почетак јасно на-

значава ходочасничку ситуацију, односно позицију песничког субјекта који пред чувеном катедралом призива библијско време сучељавајући га са тренутком сопствене садашњости:

И ја бих хтео, кћери, у храм да те уведем,
и да нам у сусрет првосвештеници крену,
скрушени, тронути, у стубова сенци,
а док те народ мотри и слуги предзнаке
да ти се голуб светлости над теменом јави.

Актуелизујући митско време и преиспитујући његова значења у времену у којем се близина Божјег присуства тешко слуги, песник упућује и на необичну везу између оца и кћери; ако бисмо хтели да говоримо језиком психоанализе, могли бисмо је назвати преокренути Електрин комплекс, односно, жеља оца да обожи своју кћерку прикривајући љубомору да он, једнога дана, неће бити једини мушкарац у њеним очима. Реминисценција на Ваведење Богородице у храм упечатљива је и сасвим недвосмислена песничка слика, пресликавајући библијски тренутак на ововремену песничку чежњу, и јасан осећај немогућности остварења библијске ситуације у садашњем тренутку:

Но једном то се већ збило за све нас.

Тим стиховима почиње друга песничка целина којом, из тачке гледишта лирског субјекта као оца, у фокус долази он као човек који тражи Бога, заправо, покушава да га нађе („Ходи сад човек од храма до храма / те успомене тражи, и оне су у

промени“). Ваведење је било, и догодило се. Понављање би била фарса и пародија, чега је он свестан, што се види у стиховима који следе. Поигравајући се спољним, свакодневним и упрошћеним симболима – јагње које носи заставу (Христос победник) и руже које се стављају пред олтар, Миодраг Павловић се не руга нити покушава да буде ироничан у стиховима: „јагњад се гоји у вечној роси“, или „у безвременост посађене руже / све су веће, до наказности бујне“, „трава коју нико не пасе“ итд., као се што црвена боја (о чијој је симболици сувишно говорити), у Шартру јавља само као боја кардиналске одеће. Тренуци библијског времена само су украси величанствене катедрале, у којима песник/путник не проналази суштину и аутентичност, већ претераност која се удаљава од онога што представља. Онај који је центар повлачи се пред раскошном готиком: „Само је бог у олтару остао мали / И кажу: сув ко стара чаура од свиле“. Последња два стиха друге строфе веома јасно, без песничких украса, само са најједноставнијом стилском фигуром (поређењем) говоре о суштини, Слову, Речи из које је све настало, угушеној формом; Логосу из којег је ишчупано битно на рачун форме, због које се полако заборавља праизвор.

Стога, у трећој песничкој целини, лирски субјект мења тачку гледишта у односу на одрастање кћери, доживљавајући својеврсно откриће и унутарњи преображај: „већ ниси више кћи, него жена / (увек си жена била)“. Добровољно одрицање очинства за рачун самосвесне личности која се развија, представља отпор простој форми због

које је заборављена суштина. Није случајно да се последњи од наведених стихова налази међу заградама, јер на извештан начин огољује свест, дубоко у лирском субјекту, свест о томе да је свако биће аутентично, и да родитељство представља жртвовање, као и присутну и скривану свест да ће дете једном отићи својим путем. Пошто види артифицијелност у катедрали у Шартру, лирски субјект не дозвољава себи да направи рђаву копију, можда и фарсу нечега што је толико свето да се само једном могло догодити.

Пошто се у претходним песмама остварио као љубавник, у „Chartres-у“ као отац, остаје му само духовно остварење, које ће покушати да нађе на другој страни – на југу, у Јужној Србији и Грчкој. У том смислу ову песму треба посматрати, наравно, у духу наслова ове студије, као прелазну тачку између две етапе путовања, али и два периода размишљања, одрастања и сазревања идеја у човеку. Најава прелаза из једне културе у другу, из независног у простор духовног завичаја, чита се и у песми „Посета св. Трофиму у Arles-у“. Елементи старе, али туђе културе нуде се оку путника који себе именује као „дошљака“ и наглашава своје словенско порекло („ја кротак, нежна пут“, „знате ли шта су словенска браћа“), као што му се и у француској цркви нуди причешће, а ликови оживљују са зидова. Сходно свом напред поменутом есеју, он речју премошћује разлику, а осим речима, осећања изражава и додиром: „Поздрав од Владислава, Нинослава / Од Растислава и Гојка. / Дивна вам је митра / и пастирски штап. Остани с њом! / [...] целивам суву

ти руку!“⁵ Упознајући туђу културу он је свестан разлике и свестан незнања великих народа о историји и култури мањих („Код мене се мртви туку, деца љубе“, „дођите мало к нама, / песма је наша лепа крик“) и без обзира што се раскош француске цркве не да занемарити, она путника-дошљака не импресионира превише, јер раскош форме не мења суштину којој је посвећена („о, волим тај ваш камен, / чувајте портал од потреса пакла“). Последњи стих, „До виђења на Страшном Суду!“ попут претходна два циклуса најављује и логички завршетак *Хогогарја*, односно крај једне културе. Није сасвим јасно да ли исцрпљивањем или апокалипсом.

Други део, путопис о Источном делу (наравно, не само у географском, већ и у религиозном и културолошком смислу), има битно различиту концепцију, као што је и битно другачија позиција песничког субјекта и путника. Женски лик се више не појављује, осим у виду светице: „Ко је дошао, где си, девојко? / Зар и небеском стазом стижеш? / На тебе уместо хлеба мислима у облику дажд нам днес“. Девојка (девица) у овом случају највероватније је Богородица, којој се обраћа речима *Оче-наша, хлеб наш засушни дажд нам днес*. Још један новозаветни стих: „Не живи човек о самом хљебу, но о свакој речи која излази из уста Господњих“

5 „А језик није само медијум комуникације рационалних искустава него, у својој примарној песничкој функцији, инструмент саопштења неизрецивог, комуникације одређених сублимираних суштинских искустава, која има за циљ грађење извесног људског заједништва, откривање (или поновно откривање) целовите визије света“ – Иван В. Лалић, *нав. дело*, 219.

(Мат IV, 4), наговештава помирење, спој са сопственом анимом (из тога разлога жена је искључена из овог дела *Xogogapja*), и пут у вечност, односно наговештај краја једне културе. Пошто је цивилизација у којој живимо заснована на рационализму и инсистира на индивидуалности (уколико су људи све више копије других), само остваривање не оставља места даљем стварању, па, у крајњој линији, ни живљењу.

Песме посвећене Атосу („Руски манастир“, „Зора у Кареји“, „Субота у Есфигмену“, „Кроз кланац“, поменимо само неке), говоре о Страсној недељи на Светој Гори и, са мало слободе може се рећи, индивидуализму који покушава да сагледа други индивидуализам; простије речено, о човеку који је упућен на друго људско биће, уместо искључиво на самог себе, односно, како се пева у песми „Руски манастир“: „Огроман је аршин под звонима смака / ту другачије време корача / [...] звекет и опште праштање / на вест да смо сви сироти / упркос селидби римског царства“. Звона смака јасно алудирају на седам анђеоских труба Апокалипсе, а без обзира на скорашњи смак света стоји порука превазилажења и надилажења персоналног, и обзира према са-човеку, независно од порекла. *Сиротности* у дискурсу ове песме значи неспособност излажења из себе „упркос селидби римског царства“, упркос византијском наслеђу и моћној држави која наслеђује најмоћнију државу (Рим), сви ће бити сироти у својој немогућности да виде даље од себе. Крај песме такође упућује на крај света, односно цивилизације какву знамо: „А онда / с

Русима проћи кроз митарства“, што означава оправдавање живота пред Богом, зашто је проживљен тако како јесте, и какав му је смисао дао онај који пролази митарства.

Мотив сиротости среће се и у песми „Субота у Есфигмену“, која се временски везује за две перспективе – ововремену и библијску: путник и песнички субјект пева о Великој суботи, последњем дану пред Ускрс. Основни мотив песме је смрт, силазак Христа у пакао, одакле би требало да се врати као победник. У то се не сумња. Међутим, постоји сумња у васкрснуће човека, у излазак праоца Адама из пакла: „Сунце тачно гледа где је ко / [...] то сутра за све нас, / ил васкрсну само за себе?“ Основни мотив сумње понавља се кроз неправилне строфе: „Спасе, ти спаси нас!“ Управо због сумње, стихови овакве семантичке носивости су ређи, а много су чешћи они везани за смрт и погребне обичаје: „[...] далеко смо од *мр̄ивих*. / А њихов дан је данас, зар не“; „дрводеља [Христов занат, С. Ј.] се на сандук ослања / а дан овај – на лубање...“; односно „сели се заупокојено племе: / изнад пучине сахрана се многа комеша / и мртваци лете ко смушено прамење“.

Последња песма овог *грӯіо̄і* (како смо га назвали) дела *Хогогарја*, „Последњи поглед у часовник“ има, са становишта композиције циклуса, посебно оправдање – песнички субјект и ходочасник покушава да докучи разрешење дихотомија живот–смрт, спас–пропаст, искупљење–грех, које су стална мотивска чворишта ходочасничког пута од Запада према Истоку. Бог и Христос на иконостасу су, кроз

визуру песничког субјекта, не они који кажњавају, већ они који опраштају.⁶ Спасење долази: „Они што хоће да знају тачно где је тројство / сами су / значи; с духом“. Наговештени крај цивилизације не значи нужно крај свега, или смрт: већ само други облик постојања. Описујући „видик са Атоског хума“ песник описује крај свог ходочашћа и смирење у пејзажу и самосазнању. „Свечани корак у јасноћу“, најављен у претпоследњој песми „Кроз кланац“, јасна је најава завршетка географског и духовног путовања. Упознавши страни свет и преиспитујући културно обиље које му се чулима нуди, преиспитујући многоструко искуство хришћанске религије и њено отелотворење у велелепним грађевинама, велики путник је, у еротском и духовном сазревању, спреман да се смири у светом месту и исходишту сопствене културе.

Sladana Jacimovic

MIODRAG PAVLOVIĆ'S *GIFTWALKING*

Summary

In this paper, the author interprets Pavlović's collection of poetry *Giftwalking*, wherein he lyrically thematises a poetic pilgrimage of sorts, through the spaces, first of all churches, of Europe, marking a lyrical-travelogue itiner-

6 У том смислу може се са мало слободе рећи да Павловић кореспондира са Црњанским, који у *Сеобама* каже да код православца пакао не постоји. Измислили су га католици.

ary leading through Austria – Germany – France – Serbia – Macedonia – Greece. By achieving, within a lyrical text, the symbolisation of a travel experience, that is, a kind of inner, spiritual travelogue and a lyrical pilgrimage, the poet makes for the south, closing the poetic cycle, not at all accidentally, where he began his spiritual journey – in the Mediterranean basin. In view of the poetic continuity, that is, the rapport of the book under consideration with Miodrag Pavlović's preceding collections of poetry, particular attention is paid to travel writing elements, that is, the methods and ways of transposing travel urges into a poetic image, building upon them and making them more complex many times over. A poetic journey through space is at the same time a vertical descent down the vertical of time, a lyrical review of history and culture, as well as a confrontation of civilisational impulses with a personal, intimate poetic experience.

Горан Радоњић

ПАВЛОВИЋЕВЕ ПРИЧЕ О КРАЈУ И ИСКОНИ

Кључне речи: иском, вријеме, космологија, апокалипса, циклус пјесама, топос, предање, еп, деконструкција епа, нарација.

Сам наслов овог рада крије један, у наше вријеме заборављен, плеоназам. Када га се сјетимо, тај нам плеоназам може нешто рећи о кретању нашег језика, па и читаве културе, с једне стране, а и о пјесничком пројекту Миодрага Павловића, с друге. Праиндоевропски коријен за „конац“ – у значењу крај, и за „почетак“ је исти. Коријен је ***kon-**, и са превојем вокала ***ken-**. Отуда **kon** + суфикс **-ac**, добијамо **konac**, а **ken** + **t**, гдје **e** прелази у назално **ɛ**, а онда у **e**, што јотовањем даје **čet**, а са суфиксом **-ak** и префиксом **po** даје **po-čet-ak**. Тако, у етимологији ријечи „иском“, из Павловићеве збирке *Млеко искомни*, можемо видјети знак да ту постоји кретање у језичком памћењу, које је, у извјесном смислу, у супротном смјеру у односу на смјер којим се крећу наш језик и наша култура. Језик је ишао ка раздвајању и супротстављању та два појма, почетка и краја, и ка њиховом удаљавању и у временској равни, па се те двије тачке, по схватању савременог језика, налазе на извјесној дистанци. Павловићево трагање, које носи свијест о овом раздвајању, креће се, међутим, уназад, ка укидању те временске дистанце. Исто тако, то кретање није само потрага за првобитним значењем, у коме су почетак и крај два

аспекта истог појма, него и за језиком који би био у стању да искаже то јединство супротности. Или, прецизније, ту се испитује не само неки специфичан начин говорења, него језик као основа која нам омогућава да нешто разумијемо и да онда то и саопштимо.

Наслов збирке, дакле, носи јединство које ми данас видимо као јединство супротности. Отуда се и може рећи, на први поглед парадоксално, да збирка *Млеко искони* говори о крају, или, како нпр. каже Љубомир Симовић, „Павловић слика агонију и апокалипсу Грчке“ (Симовић 1972: XIV), јер не само наслов, него и прва пјесма збирке упућује на почетак, на „стварање света“. Збирка слика тако схваћен искон, што значи да се ту граде истовремено и почетак и крај, али говори се и о самом начину говорења о искони.

Збирка функционише као цјелина, као циклус пјесама. То је скуп различитих говорења, различитих прича. Већ уводна пјесма, „Обичан човек о стварању света“, сугерише ту наративност – ту је имплицитно присутно да тај човек *јовори, ирича иричу*, а то је прича о стварању свијета. У питању је, дакле, једна космогонија. Први стихови, треба ли рећи, важни су због своје специфичне позиције, и имају велики значај за разумијевање цијеле збирке. Они проблематизују само причање:

Тешко је зборити о томе
а не бити научен.
Зар веровати сећању које тад не беше ни
створено?
(„Обичан човек о стварању света“)

У овим стиховима можемо потражити и један интертекстуални сигнал, и сјетити се Курцијусових топоса, дакле формула, општих мјеста која налазимо у старој књижевности, и то нарочито два: топоса „неизрецивости“ и топоса „афектиране скромности“. У формули афектиране скромности говорник, по традицији, исказује своју „понизност и скромност“, а скромност је, истиче Курцијус, претхришћански термин. У том топосу говорник такође истиче „час своју недораслост, час свој неуглађени, сирови језик“ (Curtius 1971: 89). О топосу неизрецивости Курцијус каже да је то „наглашавање неспособности да се градиво савлада“, чему припада и „увјеравање да аутор износи тек мали дио онога што је имао да каже“ (168).

Ако се почетак Павловићевог циклуса може довести у везу с оваквом традицијом, а имајући у виду и кретање у језичком памћењу, о коме је нешто речено на почетку овог рада, онда се ту показује и једна специфичност, и стваралачко коришћење старог поступка. Док је у традицији, поставши топос, такав мотив (или мотиви) постао заправо више облик говорења, знак свечаног стила и узвишеног предмета, у *Млеку искони* се уза све то наглашава и та неизрецивост. У уводним стиховима циклуса, зато, налазимо се на почетку, тачније на два почетка: на почетку свијета, на његовом стварању, и на почетку језика, говорења. „Не бити научен“ и памћење које још „не беше створено“ могу се схватити као знак да се са свијетом ствара и језик, да се тек трага за начином да се то истовремено,

двоструко стварање исприча, и да му се тим причањем одреди смисао.

Ову збирку можемо онда посматрати у контексту епа. Она представља један, рекло би се, деконструисани еп. То се може пратити из различитих аспеката. По Бахтину, тема епа је „апсолутна прошлост“ (по терминологији Гетеа и Шилера), њен извор је предање, а не лично искуство, а у односу на пјевача и слушаоца „приказани свет јунака налази се у сасвим другом и недостижном вредносно-временском нивоу, одвојеном временском дистанцом“ (Bahtin 1989: 446). Код Павловића ти се елементи проблематизују самим тим што је јунацима дато да говоре.

Израз „млеко искони“ могао би се схватити као метафора за предање, али његово је значење шире од тога. Предање је, иначе, „затворено у себе“, оно „ограђује свет епа од света личног искуства, од било каквих новијих сазнања, од сваке личне иницијативе у његовом схватању и тумачењу, од нових гледишта и оцена“ (Bahtin 1989: 449). У Павловићевој збирци иде се још даље од предања, до самих његових извора, до индивидуалних прича које претходе предању као цјеловитом и завршеном наративу.

Као важна на нивоу цјелине циклуса јавља се онда још једна инстанца, а то је инстанца пјесника (њега, наравно, сматрам дијелом фиктивног свијета). У пјесмама се јавља увијек по један нови, туђи глас, глас из прошлости. А онда се сви ти гласови сусрећу на једном мјесту, а то је пјесник, он је тај који све те гласове, и њихов збир, види као „млеко“, као неку врсту хране, духовне хране, па и заштите.

У пресјеку тих туђих гласова он тражи одговор на питање о својој прошлости, свом поријеклу и идентитету. Проблематизовање два појма, памћења и спознаје, на почетку циклуса, односи се и на пјесника, и у томе је проблематизовање епа и причања уопште. „Памћење је, а не спознаја“, каже Бахтин, „основна стваралачка способност и снага старе књижевности. Тако је било и то се не може променити; предање о прошлости је свето. Још не постоји свест о релативности сваке прошлости“ (447). Када основа постану „искуство, спознаја и пракса (будућност)“, настаје роман, а „владајућа филозофска дисциплина постаје теорија спознаје“ (447–448). У *Млеку искони*, а то важи и иначе за Павловићеву поезију, сусрећу се двије тенденције, епска и филозофска; тежи се, с једне стране, да се истина *исприча* и, с друге, да се истина *сиозна*. Истовремено, и једна и друга тенденција виде се као дјелатност у језику, као говорење.

Занимљива је и позиција читаоца. На нивоу појединачне пјесме читалац је позван на идентификацију са говорником (што је општи механизам лирике), а на нивоу цјелине збирке читалац се идентификује са пјесником, ставља се у његову позицију.

Проблематизовање дистанце у *Млеку искони* није само ствар угла посматрања, него и вредновања. У епу, како каже Бахтин, свијет је „готов, завршен и неизмењив и као стварна чињеница и као смисао, као вредност“ (449). Код Павловића, од самог почетка књиге, гради се позиција говорника који тек трага за тим смислом и вриједношћу, и

који своје памћење тек преводи у вербални облик. Двострука позиција, говорника, с једне, и пјесника, с друге стране, чини да читалац сам језик, начин говорења, па и лексику, види двоструко – и као нешто „сирово“, што тек настаје, чему се дакле тек придаје вриједност, а и као нешто што је коришћено много пута, и што носи сјећање на касније конотације, на све наслаге које су стваране у језику и култури до времена у коме пјесник окупља све те фрагменте. Ријеч је, дакле, о онеобичавању *par excellence*.

Са становишта цјелине, све се пјесме – а оне су заправо приче – виде као фрагменти, као крхотине једне цјеловите приче. Сама форма циклуса носилац је значења. *Млеко искони* је онда и *неговршен* еп, јер ниједан од тих гласова не постиже свеобухватност, цјелина античког искуства не може се испричати неком заокруженом причом, нити неком перспективом, неком „великом наратијом“. Опет, то је и разбијен, *фрагментизиран* еп, јер се ни са позиције пјесника не ствара нека цјеловита прича. Напротив, пјесник се сасвим повлачи па његовог индивидуалног гласа заправо нема, његов глас скуп је свих појединачних гласова.

Пјесме су, рекосмо, наративне и можемо их посматрати у односу на контекст из кога долазе. Тада се може уочити однос синегдохе, јер свака од пјесама дио је једног ширег говорења, једне веће приче. Опет, оне истовремено и *репрезентују* по један облик мишљења, по један поглед на свијет. Ту је важан и избор ликова, избор прича, а може се рећи и да ти ликови у себи носе поменути спој супротности. Тако, нпр., за Одисеја „мрак значи

слободу“, он каже да се пловидбом „са земље спасава“. Исто је, рецимо, са Персефоном (имам у виду прво издање збирке),¹ за коју код Гревса можемо прочитати да је то „она која доноси уништење“ (Grevs 1994: 659), а истовремено је, заједно са Хекатом, „представљала прехеленску наду у поновно рођење“ (113).

Ликови, говорници у пјесмама не могу дати цјеловиту причу, а пошто је то прича о слутњи краја цивилизације, чак се можемо запитати да ли је та немогућност да се исприча цјеловита прича, тај распад наратива, заправо и знак да се и цивилизација распада. Јављање различитих говорника, осим трагања за смислом, може значити и „провалу многих речи у свет“. Код Павловића, у збирци *Књиџа сџарословна*, налазимо још једно схватање ове везе између говора и распадања, и оно наглашава управо ту глагољивост: „Откривање смисла је крај стварања. Стварање се истањује и постаје нешто одречно. Зато је провала многих речи у свет: апокалипса, крај света. [...] Објава истине и њено уништење иду заједно“ (Павловић 2000: 130).

Оквир текста показује се као важан и на крају *Млека искони*. Ако на почетку имамо започињање приче, па дакле имплицитно и тишину, на крају првог издања збирка се затвара говором сина Деукалиона и Пире (што је поново важно са становишта

1 Прво издање *Млека искони* из 1962. године има четрнаест пјесама. Четири од њих изостале су у *Сабраним делима* из 2000. године, када је на финалној позицији додата једна пјесма, „Исказ кипова“. Текстови пјесама које су из првог издања дате у *Сабраним делима* нису мијењани.

избора говорника), завршава се говором који прелази у ишчекивање ћутања:

Уста ме још увек пеку,
Чекам да се и она скамене.
(„Говори син Деукалиона и Пире“)

Али, ни то, тај повратак људи створених од камења, након потопа, у првобитну егзистенцију, није крај приче. Она се вјечито обнавља. Њу, у издању из 2000, наставља камење, тј. кипови који истичу како су за њих „савршена преображења“:

изнад супротних сливова бића
ми стојимо непомичних очију
(„Исказ кипова“)

Као и на почетку, и овде постоји проблематизовање неке опозиције, сада је то опозиција преображење–непомичност, сугерише се првобитно јединство нечега што данашњи језик види као непомирљиву супротност.

Сама форма збирке, дакле, знак је да се и са нивоа пјесника не конструише цјеловита прича – било да се она наслања на еп, историју, лирику, мит итд., него се само окупљају различити гласови, различите приче, из којих се онда, читањем, тумачењем може добити „млеко“. Другачије речено, из њих се може добити објашњење краја једне цивилизације, а на њима се (причама) може засновати и нови почетак.

Пјесничко стварање дато је као (поновно) читање. Како су и на нивоу цјелине заправо дати не

само прича о искони, дакле о крају и почетку, него и различити фрагменти који не формирају јединствену причу, то нам говори и о самој позицији пјесника, о *времени у коме он живи* – тј. ствара, у коме он трага за „млеком искони“. То нас онда спаја и са претходним Павловићевим збиркама у којима се описује свијет зла, распада, и трагања (в. нпр. „Треба поново пронаћи наду“ из *87 њесама* или „Искро разума“ из *Сјуба сећања*), а исто тако ствара копчу и са каснијим збиркама.

У том смислу тражи се активна улога читаоца, наглашава се потреба за читањем, за интерпретацијом. Читалац има бар два начина на која може да схвати ове пјесме: као приче о крају, о уништењу, или као приче о почетку, о обнављању; а може их схватити и на трећи – као приче о вјечитом и истовременом обнављању и апокалипси. А постоји и још један начин – да се овај текст види као прича о трагању за смислом, прича о читању које је истовремено и писање.

Кад овако посматрамо, у *Млеку искони* можемо од самог почетка уочити укрштање три временска плана. Ако кренемо из унутрашњости свијета, први план је стварање свијета, и он се налази у најдаљој прошлости. Други план је вријеме говорења, тј. вријеме у коме „обичан човек“ прича о стварању свијета; са становишта појединачне пјесме то вријеме је садашњост. Међутим, будући да је та пјесма дио веће цјелине, са становишта циклуса то вријеме је прошлост у односу на вријеме у коме се пјесник налази. Најзад, то вријеме у којем се налази пјесник представља трећи план. У свакоме од тих

планова дешава се стварање, јер други и трећи план се, не само због почетне позиције, могу схватити и као метафикцијски сигнали, као приче о књижевном стварању, и читању. На почетку збирке све је то дато још комплексније, јер ни говор „обичног човека“ није први говор, није (пра)почетак:

Говор је почео споља:
Не, нисам ја створио свет,
правдао се неки дебељко,
ето мог првенца што ходи уз цвеће,
њега сам начинио,
нека се он сад лати стварања.
Чула су се отварала на разним странама,
једно преко мора, друго на облаку,
треће се ваљало по земљи,
нисам их још ни пребројао.
(„Обичан човек о стварању света“)

Анализом временских планова крећемо се у супротном смјеру у односу на Павловићеву збирку. У *Млеку искони* постоји тежња да се временска дистанца поништи, да се изгради тачка у којој сви планови истовремено постоје, а та тачка је искон. Вријеме је онда један од најважнијих мотива у овој збирци.² Сажимањем разних временских планова у једну тачку (у искон) ствара се, с једне стране, статичност, превазилази се кретање, и, могло би се рећи, долази се до једне специфичне метафизике. Са друге стране, у тој тачки постоји вишеструка ди-

2 Упућивање на то можемо тражити и у избору мита о стварању свијета: „неки дебељко“ би могао представљати Крона, а, како каже Гревс, „каснији Грци су читали Кроново име као *Chronos*, ‘Отац Време’“ (Greys 2008: 38).

намичност: у искони су почетак и крај, стварање и апокалипса, непомићност и преображења, говор и ћутање, читање и писање.

Навео бих овдје и мисао из једне скорашње критике о Павловићу: „песник, антиципирајући *Млеко искони* (1962) једну од кључних теза пост-модерне теорије, историји прилази као људској конструкцији, односећи се према њој као према простору фикције, односно простору бесконачног броја могућих допуна“ (Деспић 2008: 514). Мислим да се ова занимљива и подстицајна идеја може мало модификовати. У *Млеку искони*, а ваљда се то може рећи и за Павловићеву поезију уопште, барем за ону од ове збирке па надаље, прилази се прије свега *причи* као конструкцији, као облику сазнања. И та прича која се испитује, мада има различите облике, добија углавном облик мита, а не историје. Реч је о посредованој слици свијета: ми о свијету сазнајемо посредно, преко прича које проблематизују само причање и које, према томе, имају двоструку мета-текстуалну димензију – оне говоре о самима себи, а и о причи као извору сазнања.

Ако је овај рад почео са искони, која осим почетка сугерише и крај, онда је логично да јој се сада и вратимо. „Искон“ се истовремено може схватити не само у вези са стварањем свијета, и, видјели смо, са његовим разарањем и нестајањем, него и на још један начин – у вези са причом као сазнањем о свијету, и са разарањем и нестајањем приче, а онда и сазнања. Прича која се открива, и чува, јесте онда то „млеко“, које настаје од те искони, а које и само

постаје искон за једну нову културу која ће, опет, имати своје приче, своје „млеко“.

Може се онда закључити да наш пјесник тој вјечитој причи о искони (дакле о крају и почетку) додаје своју причу, свој глас. Мислим да је смисао Павловићевог гласа видљив и ако о њему размислимо тако што ћемо у обзир узети, осим поезије, и друге дјелатности у којима је он једнако успјешан – као есејиста, тумач поезије, као антологичар и прозни писац. У његовом гласу можемо чути полифонију, друге гласове чији је Павловић истински откривалац, и чувар.

Литература

- Bahtin, Mihail (1989), *O romanu*, Beograd.
- Деспић, Ђорђе (2008), „Семантички аспекти Павловићевог интертекстуалног поступка у књизи ‘Млеко искони’“, ЛМС, 482: 3, 513–535.
- Grevs, Robert (2008 /1955/), *Grčki mitovi*, Beograd.
- Павловић, Миодраг (1962), *Млеко искони*, Београд.
- – (2000) *Извор (Поезија II)*, *Сабрана дела*, Београд.
- Симовић, Љубомир (1972), „Битка на граници нестајања“, у: Миодраг Павловић, *Велика Скиџија и друге њесме*, Београд.
- Curtius, Ernst Robert (1971 /1961/), *Evropska književnost i latinsko srednjovjekovlje*, Zagreb.

Goran Radonjić

PAVLOVIĆ'S TALES OF THE END AND THE ANCIENT

Summary

The key motif of Pavlović's cycle of poems, the motif of origin, is constructed in a manner which includes concepts we now perceive as opposites: beginning and end, creation and apocalypse. Various time planes are joined at a single point. As a cycle of narrative poems, Pavlović's book can be read as a deconstructed epic, in which both the distance towards represented objects and language as the vehicle of remembrance and cognition are challenged. At the end of the paper, *The Milk of Origin* is placed within the context of other books by Pavlović; his voice is seen as polyphonic, and the poet as a finder and keeper of stories of the eternal origin, termination and rebirth of culture.

Бојана Сшојановић-Паншовић
 ПОЕТИЧКЕ И СЕМАНТИЧКЕ
 СПЕЦИФИЧНОСТИ ЗБИРКЕ УЛАЗАК У
 КРЕМОНУ МИОДРАГА ПАВЛОВИЋА

Кључне речи: екфраза, *Улазак у Кремону*, интермедијална цитатност, постмодернистичка деконструкција, светост, Света Барбара, Лаза Костић, Ђорђеоне, Емануел де Вите.

У послератној српској поезији, чак и у нашој модерној поезији двадесетог века, тешко је наћи песника који има тако импозантан распон формално-језичких техника и тако сложен механизам метафоричко-дискурзивног говора као што је то случај са песништвом и целокупним књижевним радом Миодрага Павловића. Али није у питању само ауторово вишеструко бављење језиком, већ, у првом реду, увек другачија артикулација одређеног мисаоног, интелектуалног Павловићевог пројекта, чему је свакако допринело и његово изванредно познавање домаће и светске културе и књижевности, али исто тако и језика филозофије, мита и митологије, фолклора, историјских и антрополошких списа, религијских и психоаналитичких текстова. Потребно је разлучити различите *шшиове говора* којима се песник приклањао још од своје чувене прве збирке *87 песама*, и посебно плодотворан однос између стиха у ужем смислу речи (било да је у питању слободни или везани стих) и различитих видова *прозаизације поетског говора*. Ова формална

разуђеност песника је, све до последње збирке *Пишао сам светлоси* (2009), несумњиво приближила параболи, поетском есеју, песни у прози / прозаиди, цртици или једноставно *прозном дискурсу* који бивствује напоредо са стихом, искушавајући тиме проширења властите поетике.

Песничко дело Миодрага Павловића упућује на драму постања и светости, људског (ограниченог) и Божанског (вечног) трајања и могуће трансценденције, чиме ауторова укупна поетика још више добија на интензитету и оштрини. Његово стално супротстављање и преиспитивање *Културе* и *Природе* остварује се у миту као универзалном језику свеколике цивилизације, али песник увек инсистира на *нејоновољивоси конкретне промене*. Због тога истражује облике те промене, у свакој епоси, преломљене кроз појединачно егзистенцијално искуство, свестан прозирности временског процицања. Рађање душе подразумева једно ново, болно постајање, али бивање самога бића углавном остаје невидљиво, или везано за његов парадокс, ништавило (текстови-параболе о камену, пећини, дрвету, планини). Због тога ће песник своју дискурзивну филозофску мисао преобратити у песничку:

Пећина, то су понори који су се подигли до земљине површине, пукотине које отварају уста и говоре. Оне се не слажу са Парменидом који је учио о испуњености бића, о непомичном свету без супротности, о лепоти која је непробојна. Мудрост мора да се посуврати да би створила

целину, и то знају испосници који се завлаче у пећине као у небиће.¹

Душа је тако увек попут птице, слободна, али истовремено усмерена својом везаношћу за свет живих и свет мртвих, између којих непрестано кружи нека врста унутрашње енергетске обнове. Јер свако време, па и ово наше, апокалиптично и наказно, тежи да заустави и кристализује непоновљиво људско искуство и запис његовог онтолошког положаја у одређеној форми, која има скривени поредак и своја невидљива правила. Али ослобађање тог унутрашњег „одзвона“ могуће је само наслућивањем древног митског реда, када се „језик враћа свом пореклу: природи, елементима, не-значању, себи“.²

Управо ту долази до својеврсне „тачке преображења“: време сваким новим обликом оставља и траг прошлог, али и траг будућег, што је оличено у свести о постојању материјалних форми и артефаката који синтетизују универзално и тренутно људско искуство, свести о трошности и пролазности. Такви су управо кост, лобања, камен, дрво, али и уметничка слика, олтар, сакрална или световна композиција, скулптура, црквено здање, храм – како сведочи Павловићева збирка *Улазак у Кремону* (1989). Стога се све метаморфозе људскога духа у историјском луку и трвењима могу разумети као стално удаљавање и приближавање илузији изгубљеног митског, али и

1 М. Павловић, „Пећина“, у: *Исход, Сабране њесме III*, Београд 2000, 123.

2 М. Павловић, „Храм“, у: *Исход*, 119.

стваралачког јединства. Карике тог процеса песник доживљава као ироничну и трагичну игру онога Ја које се надмено шири и пати од маније величине, и таквог Ја што стрпљиво подноси терет тела у којем је утамничена призма властитога јаства. Поступност тога процеса Миодраг Павловић прати кроз генезу културноисторијског мишљења и људског ситуирања у профаној и сакралној космологији.

У овој збирци, међутим, песник је прибегао једном специфичном поступку који не подразумева само уобичајено интертекстуално кодирање одређених културних, уметничких или литерарних предложака. Може се, додуше, уопштено закључити да Павловић и у овој збирци примењује тзв. двоструки интертекст, односно „интермедијални цитат“ који као прототекстове подразумева, осим литерарних (библијских, античких, средњовековних, романтичарских) и предлошке из других уметничких медија, као што су нпр. „сликарство, гласба, филм“.³ Или, како закључује Ђорђе Деспић, „овај тип *интермедијалне цитатности* представља поетску реинтерпретацију сликарске интерпретације, у којој се визуелно драматизујући естетски доживљај непрестано прожима са актуализацијом читалачке/читаочеве свести“.⁴ С друге стране, међутим, остаје отворено питање да ли у једном броју песама из ове збирке ипак постоји „директан ликовни цитат, односно експлицитно присуство слике“; на то Деспић

3 Вид. Dubravka Oraić-Tolić, *Teorija citatnosti*, Zagreb 1990, 22–23.

4 Уп. Ђорђе Деспић, „Улазак у Кремону“, у: *Порекло њесме – Пошеницијал интертекстуалности у њезији Миодрага Павловића*, Зрењанин 2008, 123.

даје негативан одговор.⁵ Нама се, пак, чини да је песник овде употребио (свесно или не) један стари реторички поступак, познат још од Хомера, преко романтичарских песника (нпр. Китса или Шелија) до модерниста (Паул Целан, Харт Крејн) и постмодерниста (Џон Ешбери) а то је *екфраза*, која се може дефинисати као „вербални приказ графичког приказа“.⁶ Иако, према мишљењу Хефернана, екфраза не искључује сликовност и икониčnost, она се од њих разликује по томе што експлицитно приказује сам приказ. Оно што екфраза дакле репрезентује речима, мора бити и само *репрезентативно*.⁷

Ми ћемо се у овоме смислу посебно позабавити двама темама из ове збирке: „Giorgione: *La Tempesta*“ и „Емануел де Вите: *Девојка за вирџиналом*“, као и, у мањој мери, текстовима „Љубавници у цркви“ и „Улазак у Кремону I“. Сем детаљног описа (ре-конструкције) конкретних слика појединих мајстора, у прва два случаја, и песниковог уписивања додатног значења/тумачења како у ликовни тако и у текстовни/вербални приказ, потребно је нагласити још нешто. Носеће семантичко тежиште ове збирке је, како је већ уочено, интуитивно, нерационално досезање смисла стваралачке, божанске тајне – пропламсаји светости у различитим формама које оваплоћују идеју вечности, насупрот људској пролазности. Али у већини песама

5 Исто, 114.

6 Уп. студију Џејмса А. В. Хефернана (James A. W. Heffernan) „Ekfrazna i prikaz“, *Polja*, Novi Sad, 2009, бр. 457, мај–јуни, 46–60, посебно 48.

7 Исто, 50.

које алудирају на божанско или демијуршко, дакле уметничко стварање света, артефакта, књижевног дела, провлачи се аутентично, животно еротско искуство лирског јунака. Тачније, његова запитаност о смислу љубави, о некада складном а доцније одсудном разлазу између жене и мушкарца, о облицима чежње која се оваплоћује тек у поезији (нпр. „Љубавници у цркви“), упитаност о нуминозном, или ироничном, сумњичавом, па и негативном доживљају љубави и еротике у ширем смислу. Да ли је љубав могућа још само као евокација на негдашњу здвојеност, или се може супституисати божанским ликовима Свете Барбаре, Богородице-Мадоне, Девојке која свира виргинал, усамљеном нагом женом у мистичном пејзажу Ђорђонеовог ремек-дела? Стога можемо закључити да су и поступци екфразе и двоструке цитаности ту да би објективизовали унутрашњу стрепњу, извесну nelaгодност лирског субјекта и његов губитак вере у профану љубав. И, с друге стране, повратно дејство које на посматрача/ песника/читаоца може имати управо репрезентативност и симболичност артефакта: потврда његове немоћи, али и несумњива присутност људског доживљаја у идеалном и ванвременом. Ради лакшег праћења навешћемо песме у целини, иако, на жалост, из техничких разлога, није могуће и паралелно праћење анализе самих уметничких слика, чиме се ово тумачење свакако осиромашује.

GIORGIONE: LA TEMPESTA⁸

Раздвајање почиње када прође зрелост.
Свако стоји на својој страни реке.
Град је не само затворен, он мање постоји.
Изгнанство је више нужда, него смелост.
Ни мост више не спаја, нити преноси;
метафора се удаљава од века.

Муж одевен, жена у нагости непривлачној.
Он је стражар крај гроба, она доји потомство;
као што ће облак да облије земљу
и набујали поток да пређе у напад.
Муња преноси поруку слици: смањује се простор
за човека. Он ступа у страну, и на Запад.

Изјнање из раја, Бексиво у Еџипаи,
сцена из живота Адама и Еве?
Без наслова остаје ово испражњење.
Мириш сумпора у зеленој јези.
Стоји се пред олујом без праве свести;
у том је раздвојеност, разлаз, неболомство.⁹

8 „Олуја“, слика у уљу Ђорђонеа (1477/1478–1510) једно, је од ремек-дела венецијанске високе ренесансе и пионирски пејзаж модерне уметности Запада. О сликаревом животу нема много појединости, осим да је био Белинијев ђак и доцније блиско повезан са Тицијаном, кога је подучавао сликању пејзажа и портрета (са сигурношћу се може утврдити ауторство тек 6 Ђорђонеових слика). Чак и ова слика, о чијем ауторству постоје бројна нагађања и оспоравања, до данас није добила адекватно тумачење у погледу свога загонетно представљеног предмета. Претпоставља се да је настала 1505. године; чува се у венецијанској Академији лепих уметности.

9 Цит. према М. Павловић, *Искон*, 281.

Павловићев поступак екфразе почива на пажљивом уочавању односа међу ликовним елементима ове слике, њених композиционих решења, колористичких квалитета и слично, онако како су је већ тумачили неки историчари ове епохе.¹⁰ Управо је мотив *раздвајања*, који се помиње већ у првом стиху, дословно али и симболички повезан са стварним распоредом фигура на слици: мушком, која стоји у десном углу, и женском, која седи на левој страни, делимично прекривена белим платном док доји дете. Између њих тече поток, или како наш песник каже *река*, што је свакако експресивнији израз и одговара песниковом честом коришћењу хидронима у насловима песама. Иако су седећа, потпуно одсутна женска фигура и накнадно тек насликана мушка стојећа фигура (која представља највероватније војника, стражара или Циганина преобученог за карневал) у првом плану, акцентовани различитим бојама (бело > девичанство, плодност, насупротив загаситом циноберу > активизам, могућа еротичност, покрет), посматрач/песник спонтано прелази на средњи план (мост који припада руралном амбијенту града или његових руина) и особито задњем плану, пејзажу. У њему доминира зелено-плаво небо са неколико златних пропламсаја муње, што наговештава олују и могући поремећај крхке равнотеже и тишине која обликује атмосферу слике. Зато ће песник истаћи полако „нестајање града“, који овде фигурише више

10 Вид. Anderson, Jaynie, Giorgione, *The Painter of Poetic Bravery*, New York 1997; Gerten, Carol L. Bio: Giorgione. http://sunsite.auc.dk/cgfa/giorgion/giorgione_bio.htm [Accessed 20 September 1999].

као кулиса а мање као стварни екстеријер. Мотив изгнанства из раја први пут се помиње у релативно нејасном, алузивном контексту: каква је то нужда натерала мушкарца и жену на изгнанство? Или је то нужда бивствовања удвоје у веку (нашем, савременом добу) када су женско-мушки односи сведени на „слепу улицу“, потпуну отуђеност, како то каже Лакан, на неку врсту посткоиталне депресије?¹¹ Ово је, дакле, песничко уписивање значења које се тек назире како у атмосфери Ђорђонеове слике, тако и у њеним композиционим елементима.

У другој строфичној целини наглашава се да је „муж одевен“, а жена у „нагости непривлачној“, чиме као да се негира било каква могућа сексуална веза/привлачност међу њима, пратећи становиште песничког тумачења сликарског предлошка. Перцепција мушкарца као „чувара гроба“ овде такође има сасвим загонетну конотацију. Чијег гроба? Исусовог, или свеједно чијег? Да ли је ту реч о удаљавању метафоре (нашег) века? Или њеној потпуној релативизацији? Жена је доживљена као биће плодности, чије ће се „млеко искони“ излити баш као и кишоносни облак који, заједно са сада набујалим потоком, прети да поплави пејзаж. Посебно је занимљива метафора која указује на очиту метатекстуалну димензију доживљаја: „Муња преноси поруку слици“ – очекује се смањење простора за човека: он као да узмиче пред завршном визијом, односно тоталним распадом, који је на слици само наговештен.

11 Видети код Михаила Епштејна о смислу овог појма, у: *Филозофија шела*, Београд 2009, 143–150.

У последњој строфи дају се нека могућа тумачења Ђорђонеове „Олује“, која су иначе, како је већ речено, присутна у досадашњим истраживањима историчара уметности (бекство Израелаца у Египат, изгнанство из Раја, сцена из живота Адама и Еве), сумирајући читав приказ посредством симболике боја и надреалним синестезијским везама: „мирис сумпора у зеленој јези“ – слутња апокалипсе и пропадања, свеколиког уништења у људској/љубавничкој ситуацији без сећања, готово у амнезији, испражњеног смисла. Завршни неологизам *неболом-сiвo* несумњиво уздиже значењски потенцијал на ниво универзалног исказа. Тиме се читав дотадашњи поступак сасвим логично приближава тзв. постмодернистичкој екфрази, односно субверзији смисла, јер се слика не поима као статичан предмет већ је песник узима као текст, „односно ишчитава вишу сликарску естетику коју сама слика ствара“.¹²

Још две песме из збирке важне су за разумевање анализованог текста и поступка: то су „Љубавници у цркви“ и „Улазак у Кремону I“. У првој песник директно упућује на централну олтарску слику Свете Барбаре у венецијанској цркви *Santa Maria Formosa* ренесансног мајстора Палма Векија (Јасоро Palma, 1480–1528, познат под именом Palma Vecchio), која је рађена између 1524. и 1525. године. Занимљиво је да се поред овог интермедијалног цитата појављује и други, који у нашу свест призива другу барокну цркву из истог града, *Santa Maria della Salute* и Костићеву чувену песму, у којој се светост ерот-

12 Према: Michael Davidson, „Ekphrasis and the Postmodern Painter poem“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1983, No 42, p. 71.

ске љубави пројектује у свет заумног и религијског. Вербални опис слике Свете Барбаре одговара поетском доживљају мирног, а ипак тако загонетног лица жене која у „себи спаја младост и зрелост“, „победу с палмовом граном и точак / мучења уместо ореола“¹³. Тиме љубав између мушкарца и жене добија симболичко значење мучења и патње („Пролази телима гроза, предзнак / страсти“), а као да су обоје уједно свесни да је идеална љубав нешто што превазилази и њих саме – она чулност и путеност која је у песми „Giorgione: *La Tempesta*“ практично напуштена. Они се моле пред сликом „од које неће бити песма“, како се наводи у претпоследњем стиху, јер „остварена лепота постаје Гноза“. У њих се дакле увлачи сумња и страх да ће их љубав напустити, иако она постоји сама за себе, и једини начин да је сачувају јесте да је објективизују кроз једно овакво сакрално дело. Слична песникова мисао провлачи се и кроз стихове „Уласка у Кремону I“, где се алудира на Перуђинову (1450–1523) олтарску композицију Мадоне (1494) у цркви Св. Августина у Кремони: „Перуђино је уздигао лепоту / да му строго суди, да буде / изнад кајања, и преко људи“.¹⁴ У последњим стиховима ове песме као да одзвања Костићев осећај дубоког сагрешења, блуди која се претвара у светлосну визију вечног сједињавања са мртвом драгом. А овде као да савршеност једног артефакта још више продубљује ту несавршеност, непотпуност, дисконтинуираност, која затим врхуни у песми инспирисаној Ђорђонеовом сликом.

13 Уп. песму „Љубавници у цркви“, у: *Искон*, 278.

14 Исто, 280.

Следећи пример екфразе налазимо у песми „Емануел де Вите: *Девојка за виргиналом*“, која је, попут Ђорђонеове „Олује“, изграђена управо као вербални приказ графичког, односно ликовног приказа.¹⁵ Али, док поетско значење екфразе у првој Павловићевој песми умногоме подрива и деконструира свој сликарски подтекст, дотле се овде потенцијал смисла проширује и на музичку уметност и њену везу са ликовним, односно језичким приказом. Ради лакшег праћења навешћемо и ову песму у целини:

ЕМАНУЕЛ ДЕ ВИТЕ:
*ДЕВОЈКА ЗА ВИРГИНАЛОМ*¹⁶

Да ли је пре или после подне затекло
девојку наднету изнад виргинала?
Осветљени плочници изгледају као ноте.
Слика је подељена на три собе
слично музици у три става. Сликар је
представљао оно што се свира.

Или је свирачица преузела у руке
што је слика хтела да дочара.
Ноте су светлост и сенка.
Предмет је сваки чиста акустика:
стакло, плоча ормара, завесни
сомот и прозор.....он сам је чудо,

¹⁵ Наслов упућује на слику у уљу холандског мајстора Емануела де Вита (Emmanuel De Witte, 1617–1692), која се зове „Ентеријер са девојком за виргиналом“ (настала око 1660); чува се у Музеју лепих уметности у Монтреалу: http://www.mbam.qc.ca/en/oeuvres/oeuvre_53.html.

¹⁶ У: *Искон*, 288.

његова светлост надмашује мудрост
века. Што је та мудрост прешла у свирку,
о томе је одлуку донео простор.
Неопозив. Његови таласи одбијају се
о тапете; тврдина стварности
стекла је саму себе. И више се не отвара.

Слика Емануела де Вита представља оне магичне сцене из свакодневног живота, жанр-слике и портрете у духу и стилу тзв. Златног доба холандског, односно фламанског сликарства, у коме је техника сликања контраста светла и таме, односно светлости и сенке, било централно поетичко питање за све мајсторе, посебно за Рембранта и Вермера. Ремек-дело Е. де Вита конструисано је из три елемента, или три става, како наш песник каже. У првом плану, најближе гледаоцу, слика је простране собе, где са десне стране, у некој врсти осветљене полутаме, одмах поред огромног прозорског окна, седи девојка која свира виргинал (спинет), окренута леђима. У левом делу слике је старинска постеља са балдахином, у којој неко спава, а под се састоји из типичних црно-белих плоча на које такође пада снап светлости, и то у њен средишњи део, остављајући утисак сликаног ваздуха. Перспектива се даље продужава ка следећој соби где се, са леве стране, види крајичак степеништа, а на самом крају, оптички изузетно удаљено – трећа соба, у којој друга девојка чисти исти такав под осветљен тако ефектно као да је приближен двогледом. Загаситопурпурна, златна, бела и црна боја претапају се и прожимају у савршеном складу светла и сенке, и читава прва строфа подстакнута је тим невероватним визуелним утиском.

Али, за песника је не-чујна музика коју креирају ноте еквивалент, поетски корелатив тих „осветљених плочника“. И три собе зато се пореде са три музичка става, јер песнички субјект као да продире у сликареву почетну замисао, у његову инспирацију музиком: „Сликар је представљао оно што се свира“, каже песник. У другој строфи ово „тумачење“ слике као да се још више изоштрава, фокусирајући се, попут наративне прозе, не на наратора/сликара,¹⁷ већ на главни лик, на свирачицу: „Или је свирачица преузела у руке / што је слика хтела да дочара“. Као да се одавде поетски гради једна имплицитна, посве невидљива музичка визија, односно отеловљење ликовно-вербалних мотива у музички симбол: „предмет је сваки чиста акустика“. Веза између музике и светлости постаје тако кључна у трећој строфи, јер и она поново призива Костићеву мелодијску оркестрацију виђеног и сневаног. Штавише, тзв. „мудрост века“, укупна сума филозофских и других знања, подређена је деловању мистичне „свирке“, оне хармоније сфера која испуњава али и укида сваку просторност, протежући је у бескрај. И кристализујући га уједно у неопозиву вишу стварност, област *идеје* која се тиме потврђује. И како песник каже, „више се не отвара“. Последњи потез кичицом овековечио је тако простор и време, светлост и сенку, музику и сећање, субјект и објект, ознаку и означено, присуство и одсуство, интермедијални предложак и његову екфрастичну интерпретацију.

17 Видети рад Tamar Jakobi, „Slikovni modeli i pripovedna ekfrazna“, *Polja*, 2009, бр. 457, 61–102.

Због тога је у анализованим текстовима збирке *Улазак у Кремону* остварен један специфичан реторичко-поетички поступак који креира симболе имајући у виду неколико равни тумачења. Већина тих симбола изграђена је на више паралелних, али скоковитих асоцијативних планова, који међутим чувају и изворни семантички подстицај (интермедијални цитати). Отуда се они гранају у равни митских, религијских, филозофско-естетских, антрополошких и психолошких смисаоних импликација, интензивирајући тиме њихов примарно поетски импулс. Предавање тој завршној визији такво је да се људска душа коначно смирује у наручју Творца, коначно свесна сама себе, попут неке „свете слике“ или снимка на којем је заувек сачувано време, *исшосӣ* и *мно҃оликосӣ*, уједно.

Bojana Stojanović-Pantović

THE SPECIFIC POETIC AND SEMANTIC
CHARACTERISTICS OF MIODRAG PAVLOVIĆ'S
COLLECTION OF POEMS *ENTERING CREMONA*

Summary

In his collection *Entering Cremona* (1989), Miodrag Pavlović resorted to a specific method that presupposes not only the usual intertextual coding of certain cultural, artistic or literary models. One can draw a general conclusion, however, that, in this collection, too, the poet applies the so-called double intertext, that is to say, “intermedial

citation". On the other hand, however, it remains an open question whether, in a number of poems from this collection, there does exist direct pictorial citation after all, that is, the direct presence of an image. It would appear to us that what Pavlović applied here (deliberately or not) is an old rhetorical device known since Homer, through Romantic poets (e.g. Keats or Shelley) to modernists (Paul Celan, Hart Crane) and postmodernists (John Ashbury). It is *ekphrasis*, which can be defined as a "verbal depiction of a graphic presentation". In order to prove the above suppositions, we analysed in particular two poems and their pictorial models: "Giorgione: *La Tempesta*" and "Emanuel de Witte: *A Girl at the Virginals*", and to a lesser degree the texts "Lovers inside a Church" and "Entering Cremona I".

Златица Коцић

СИМБОЛИКА МЕЋУСТЕПЕНИКА
МИОДРАГА ПАВЛОВИЋА

Кључне речи: *Међустепеник*, поетика, поетска проза, филозофска поема, поетски симбол, простор.

Две речи као једна: *међустепеник*

Реч *међустепеник* је кованица Миодрага Павловића – њоме је аутор насловио, године 1994, књигу кратке поетске прозе, неку врсту филозофске поеме. (Дотад, наш језик знао је за *међустуипањ*, као прелазни ступањ, или *међустеепен*; а наша поезија поседовала је, већ читав век и три деценије, драгуљ звани *Међу јавом и међ сном*.)

Ако не рачунамо сам наслов, реч *међустепеник* се у књизи спомиње свега једном. Али и тако, *једном* споменут, тај појам покрива не само књигу у целости већ и њоме призване сродне, или истородне мотиве из претходних Павловићевих дела. Нађена је реч великог симболичког потенцијала, и тај потенцијал је контекстом максимално активиран: ауторски наум згуснуо је значења до високог набоја. Ту свака реченица има дуг предисторијат у песниковом опусу, свака представља оделиту метафору, параболу, алегорију.

Небо у њећини, књига поетске прозе, објављена 1993; поема *Злаћина завада* и спев *Дивно чудо*, из 1982 – три су прворазредна песничка дела која и сама у великој мери синтетизују претходна песничка искуства. А *Међустејеник* као да их, згуснуге, полаже у свој темељ да би се, новим чудом кристализације идеја, слика, симбола – отиснуо у нове мисаоне и поетске просторе, остварујући још виши ступањ уметничке синтезе. То је, уосталом, правило код Павловића.

Три реченице, за успон, покојника

Четврти одељак циклуса „Гледајући у сунце“ сачињен је од само три реченице – довољне да *међустејеник*, у истоименој књизи, буде уграђен истовремено као појам, као песничка слика и поетски симбол, рекли бисмо и као филозофска категорија.

Прва реченица: „Величина се корака мења, а нога једна са другом није подједнако кратка“ – указује на човеково несавршенство, неусклађеност, неприлагођеност, асиметричност (касније, потенцира се и асиметрија лица).

Другом реченицом: „Степениште захтева исправку; међустепенник додају зидари, онда постепено узбрдица буде сасвим глатка“ – обзнањен је човеков *најор* да унесе корекцију у постојећи, наслеђени поредак, да га подеси према себи, мањкавом: уграђивањем међустепенника који ће бити испомоћ при кретању. Уједно, ту се указује и на смер кретања: узбрдо.

Трећа реченица: „Покојници клизе у висину, понекад се усија њихова пета, али ништа не боли: свима је у смрти табан постао раван“ – могла би да збунује: зар зидари не зидају за живе, зар међустепенник придодају да „покојници клизе у висину“. Контекст, међутим, не допушта збуњеност. Први одељак истог циклуса отпочет је речима: „Ушетао сам у Египат“; у трећем одељку прочитали смо следеће: „...пење се онај коме је сопствено тело поклоњено у власништво вечно“ – то је довољно да имамо асоцијацију на балзамовано тело. А у петом одељку слика ће се коначно склопити, разиграна на онај луцидан павловићевски, мудро-хуморни начин: „Пењање уз пирамиду има и своје незгодне стране. Све би требало да се дешава на начин мање видљив. Пирамида нека и даље стоји. Али нови начин пењања међу звезде већ се увежбава: Фараон се пење уз гомилу камења, изнутра, као оџачар.“

У три реченице песник је изрекао својеврсну песму за успињање (ма и иронично интонирану). Фараон се и пење. Неће бити да је упоређен с оџачаром само због тамне пути. Оџачар чисти, ослобађа пролаз увис: изнутра; баш као што и фараон увежбава *пењање изнутра*. Ту видимо битне помаке: од косине пирамиде, или: од дијагонале – ка вертикали, осовини света. Од спољашњег покрета ка унутарњем, на путу из света земаљског према свету небеском. Ти помаци обезбеђени су управо дограђивањем међустепенника; он је на делу: „покојници клизе у висину; ништа не боли: свима је у смрти табан постао раван“. Не смемо да превидимо: *покојници*. Међустепенник је већ ту, у првој сли-

ци, ознака уједно и за међупростор, и за међувреме, међустање, међуоблик, међупроцес... уопште, за *нешто између*. Између чега све?

Три књиге – генеза међустепеника

„Прелазак“, треће певање *Дивної чуда*, у девет песама дочаравајући и драму пресељења душе у небески свет, има и стихове: „Душа се мајке / преко синовљевог длана / пење“. Они асоцирају на хришћанско Успење Богомајке. Синовљев длан ту као да је већ својеврсни, живи међустепеник, човеку тешко доступан али – обећан.

Златна завада почиње загонетним речима: „Данас опет имам душу и видим велике заваде светова што међу собом једва и намргођено опште.“ Надаље, осим што остаје несумњиво да су те речи дате да осликају неко измењено стање свести, увиђамо да су оне заправо – исказ самртника. Самрт – мотив самрти двоје љубавника (мотив близак светој свадби, венчању небеског и земаљског) – Павловић третира као простор „између“, простор мимо свеколиких завада супротности, у коме је могућан спој изван живота и смрти захваљујући васкрсавајућој сили љубави. Тај специфични „међупростор“ песник назива „обликом мишљења ни из живота нити из смрти“. Више од тога: он, запањујуће иновативно, назива ту освојену *међусферу* – душом. „Супротности које нас воде у висину сазнања су Златна завада. Тај простор који не припада ни животу ни смрти из којег се и један и други пол могу сазнати, треба назвати душом. Због тога су многи

сматрали душу бесмртном. Ја мислим да је душа тај облик мишљења ни из живота, нити из смрти.“ Све и да тај знак једнакости између душе и међупростора измиче нашем поимању – сам описани међупростор (или међусферу, или међуоблик) не можемо не прихватити као претечу песниковог међустепеника, суштинску и формалну.

И сам пећински свод, у митологији и поезији виђен као *небо* – није ли такође већ међустепенник, иако још није тако назван? Тим пре што управо међу корицама књиге *Небо у њећини* налазимо циклус који је с међустепеником у вези не може бити ближој – циклус „Степенице, капија, песма“. „Степенице су – читамо – доказ да је неко мислио на нас, да нас очекује и позива (...) оне су симбол промене нивоа свести (...) подстицај нашој усправности.“ За овим циклусом следе други, који већ и насловима упућују на то *куда* степенице воде – у „Храм“, у „Небеса“, у „Једну светлост“. У циклусу „Храм“, то и бива потврђено: „Куполе романских и византијских цркава јесу небески свод смањен и приближен земљи. Оне су претходна степеница небеса која се од земље удаљавају постајући неизмерно велика и лебдећа.“ Смањен свод као претходна степеница небеса – међустепенник је ту безмало именован.

Књигу *Међустепеник* отварамо, дакле, припремљени – за „велики пут“. „Пут има само један и он се простире небом. Велики пут из самог сунца сија и у поднебесном простору за земљу приања. Великом путу је предсказана бескрајност по којој и живи створ ходи. Чини се да тај пут иде ка

неком циљу. У сваком од нас он се намотава. И бива све краћи, у Живом.“ Да ли – Живом човеку? бићу? Богу? космосу? Велико слово Ж; велики пут. Загонетка и није и јесте велика. Све то, и све оно између? А што је „пут све краћи“ најпре нам пада тешко: наш животни пут? Потом, као да лакне: све краћи човеков пут до сунца? Нешто између: међу-степеник.

Зидање

На самом почетку књиге *Међустеиеник* успостављена је многозначна слика куће која се зида (ма и нахеро, ма и без увида у Мајсторов план), са прозором као најсврховитијим елементом. Све што следи могло би се схватити као низање, примицање, укрштање призора виђених кроз громадни прозор, виђених унутарњим видом. Укрштају се погледи у хтонски свет и погледи у свет божански, погледи у галаксију и погледи у микросвет, погледи у астрално биће и у биће телесно, до у најскривеније слојеве, обележене свеколиким распонима и претњама поништења, обесмишљења. Све што је виђено и унето у ову кућу спознаје, или промишљања света – или промишљања „укупне ситуације човекове“, како би на другом месту рекао песник – ступа у драматичне међуодnose. Блиско су сучељена знања о најудаљенијим сферама – у глобалној подели зовемо их горња и доња, небеска и земаљска сфера. На делу су импозантни и лагодни продори ума у сфере историје уметности, филозофије, религије, лингвистике, антропологије, алхемије, астроло-

гије, психологије, парапсихологије... При томе, укрштају се тон смиреног дубокоумног изрицања и хуморно-гротескна задиханост пуна скепсе. Као да се преплићу и утркују прелетање међустепеника и – саплитање о њега.

Међустепеник

Међустепеник је степеништу (које иначе симболише везу између земље и неба, а које код Павловића често вуче наниже, и дословце у подземно, да би се открила и тежња ка узлазном, храмовном) стога и придодат: да припомогне узлет или да опомене на препреку, саплете препреком. Он нас измешта из реалног оквира у иреалну сферу, отвара митски простор у коме се може самерити снага за ход, могу се одмерити силе које вуку нагоре или надолу, могу се наслутити циљ и сврха хода, као и обриси оностраног. Међустепеник је придодат да би се лакше начинио корак у трансцендентно, да би се човек лакше обратио божанству, да би се отворили печати оба света, да би се приближавањем двеју сфера смањило и трвење између свеprisутних антагонизама као што су земаљско – небеско, онострано – онострано, људско – божанско, профано – свето, тлено – нетрулежно, тамно – светло, пепелно – златно... Да би човеку била омогућена иницијација, воведуће у тајну врхунскога смисла који Мајстор и налогодавац зидања зна а човек, зидар, не зна, но тек наслућује – да би човек, иза варљивих знакова којима се обзнањују устаљене силе које у световима делују реципрочно, рашчитао првотну

хармонију или божански склад, те тако, спуштајући се до дна себе, превладао сопствена несагласја и изнашао трајне знакове којима се преноси укупно знање о свеукупном поретку.

Светска кућа

Сама кућа, коју смо назвали кућом спознаје, могла би се, најуопштеније, сагледавати као средњи простор (како га виде и именују веде), као целокупни простор којег се дотиче људско постојање а који је посећен (освећен) божанском промишљу. Но могу се уочити и друга, вишеструка поистовећења ове куће – поистовећена је са језиком (као што је, по Хајдегеру, језик – кућа бића), али и са самим бићем (које итекако зидамо, обликујемо презиђивањем), са сопственим човековим Ја које у себи открива обележја макро и микросвета, односно бива „повод за надмено ширење васионе“ и за „смањење до ембриона у епрувети“. Поистовећена је та кућа са пирамидом али и са телом човековим, са светом живућим али и са гробом, са словом као појединачним знаком али и са знањем као укупношћу... Укратко, кућа-знак, међузнак.

Храм знања, храмовност језика

Знање људско искидано је, и човек тежи васпостављању његове целовитости. У тој тежњи он се окреће сопственом језику као најпоузданијем водичу према пра-сећању, пра-стању, пра-говору, пра-речи која и јесте оно целовито пра-знање

по Павловићу, односно знање о целини. Једно од кључних за овог песника јесте знање о томе да свет почива на принципу цикличности, да све постојеће садржи у себи клицу саморазвоја-саморушења-самообнове. И у сопственом бићу свако сагледава законитост тога општег пулсирања или цикличности, смену пуноће и празнине, високе осмишљености и дна бесмисла, њихово потирање али и њихов додир, њихово истовремено и једнаковредно сапостојање. У промишљању света, које доноси књига *Међусије-иеник*, тој смени највидљивије су подвргнути сам језик, и смисао на коме он почива.

Језик открива смисао, али разоткрити смисао до огољења значи – довести га до самопотирања. Но његова је самообнова – део високе игре у коју су равнозначно укључене обе сфере. Кроз ту игру сфере откривају да стоје не само у међуодносу већ и у међузависности. Божанско послање горње сфере је да еманира смисао, да га преноси и обнавља, па и уз помоћ доње сфере. Људско послање је да рашчитава смисао, урезује трајне знакове, који ће и горњој сфери, у тренуцима њеног затомљења, послужити као огледало, односно средство ревитализације. О томе пева завршница књиге („Сусрет у понору“), једна од најлепших парабола Павловићевих. „Да не би све било унапред знано и дато, слово само своје значење поништава. (...) На нашем губљењу смисла и сунце са неба пада. (...) Тако се у понору састају испражњен смисао и сунце што не сија. Тај сусрет сваки пут има друкчији исход: једном се обнови сунце и његова светлост, други пут се слово пробије до смисленог узвишења. Зато су и збивања

на видiku другачија из дана у дан. Једанпут свиће усијана лопта. Другипут стаклена кутија доплови и у њој име коме још није подигнут храм.“ Да ли је овде реч о истом, о сунцу које најпре видимо као небеско тело и извор живота, а потом и као најаву Божића, код нас, а негде другде ће име најављеног бити друго? Тек, поново је означен простор између неименованог и именованог, као и између именованог и освештаног – и тај међустепеник у знаку је храмовности уопште, и посебно храмовности језика.

Међу јавом и мед сном

Не само песник супротности већ песник *укришћања суiproшности*, не само песник метаморфоза већ песник светлости палог сунца, песник обнове у понору – могао је да изнађе небоземни међуоблик, *нови облик*, који у исти мах бива и међупростор и међувреме, и међупроцес и међустање, и међуоднос и међуфаза: између живота и смрти, између неба и земље. Кад је уграђен у стих, могућно га је учити између звука и тишине, између значења и знака, између речи и смисла, између говора и ћутње. Између ја и ти, између ја и ја, између Бога и човека, материје и духа, смртности и бесмртности, реда и хаоса, пуноће и празнине, облика и безобличности, смисла и бесмисла. Између унутра и споља, између зидања и рушења, самоизградње и саморазарања: плетења и парања – међу јавом и мед сном.

Сто тридесет година било је потребно да се укрсте два песничка гласа, у именовану међустепеника. Одређујући поезију као нежну и тешку *илеџисанку*, као посебно стање духа, као продукт сна и јаве, свесног и подсвесног, Костић је оставио отвореним и једно питање, Павловићу по мери. Мислимо на стихове „што се не даш мени живу / разабрати у плетиву“. Као да је ту негде, између речи: *живу* (то јест *живом*) и *разабраши* – наш савременик застао: Ако се песник, човек, не може *жив* разабрати у плетиву, значи ли да се може разабрати *пошом*? Стих *међу јавом и мед сном*, тако гледано, сугерише и друго, дубље значење речи *сан* – као *сан вечни, смрш*. Самрт, прецизираће *Злајна завада*: међустепенник самрти.

Из два смера: хармоничности и пометње – у нови

„Степенице су епифанија бројања и броја. (...) Степенице су и у нама, у нашем покрету, мислима и анатомији. Истовремено, хармоничност: схема бића; наизменичност пуног и празног.“ То читамо у *Небу у њећини*. Али у књизи *Међусејеник* наглашава се и нешто друго. „Пометња се провлачи кроз сваког ко је створен: несагласност завештана последњем и првом.“ Услед те *наше* пометње, те несагласности, нашег неприлагођеног корака, и јесте уметнут међустепенник. Али, пошто је уметнут, да ли преко њега *сви* тако *лако клизе*, да ли *све* тако лако клизи у висину? Није ли и сам, ма и привремено уневши прекобројност, дисхармонију, допри-

нео пометњи? Док пут увис још није углачан, док *шабани још боле?*

У основи, Павловић пева из болног сазнања да је човек у неравноправном дијалогу са космичким, божанством. Како ублажити ту суштаствену, превелику разлику, како смањити неприхватљиву удаљеност? Позиција недостижног божанског начела побуђује овог песника да неуморно истражује, преиспитује колике су човекове моћи. Ако уметне међустепенник између празнине и пуноће – за колико ће се попети, да ли довољно да би изнашао *нови начин њењања међу звезде?* Највише што може јесте да наслути, распозна, усвоји, знањем и језиком освоји стари, сазда нови знак. Почетне речи *Међустепеника* су: „Опиши, испричај, затим покажи (како се кућа гради). Па седи на праг и певај (ако неко хоће да те слуша).“ Усвојен и освојен знак ту је, по који пут код Павловића – ново слово. Писано малим *с* кад је реч о језику, и великим *С* кад означава логос и Сина Божјег. Овако и онако, човек остаје *између*, али новост на међустепеннику је та што је песник, човек, ту на нов начин спознао и именовао своју међупозицију: изрекао да је *у-словљен!* Изрекавши о себи да је *обрасћао* словима као *глаком*, да је *у-словљен* великим и малим, горњим и доњим словом, он се из познате међупозиције, из зависности, *условљености*, померио у *у-словљеност*: реч је раздвојена, уметнута је цртица, малени међузнак, да не кажемо: међустепенник, обезбеђено је ново значење које подразумева и *припадност* слову. Да ли слову *с* малим или великим *с*, тек, то је добра припадност. *С*, то је најдубља припадност коју

откривамо у слову Миодрага Павловића, то као да је већ корачање оним великим *йуштем* који из самој сунца сија: као да је пред-обзнана епифанијског. На том путу, и управо са дна данашњег *живоша у јарузи* и из самих *бесовских вршлоја*, песник успева да нам учини видљивима тешко видљиве или невидљиве ступњеве, ступњеве високе и заветне: свет – свест – светлост – светост. Судећи по „Ктиторовом сну“, поновљеном у књизи *Рајске изреке* (а тај се наслов може читати и инвертован и разломљен на ступњеве *Из реке рајске*) – ктитор и неимар *Међусијеиника*, а рекли бисмо и читавог Словесног Храма, упркос својој постојаној скепси успева да упути узлазну реч људском роду с којим има наде да буде „збринут на дан васкрсења“. Судећи по најновијој књизи, *Пишао сам светилости*, песник своју радозналост усмерава ка саговорницима горњим, али тако да се, кад прослови, и доле објави та тиха исповест: „Још само светост / свега света / ме занима“. Данас ово изрећи, макар и као давање одушка очају, побуни, немоћи, иронији? Није ли ту обзнањена срж сржи људскога бола и, ипак, људске наде? Гледано из горњег ракурса, у том исказу дала је од себе гласка сушта *хармоничности*: човекова спознаја да је његово биће дубински одређено чежњом за чистим светом; а из ракурса доњег, открива се свест о човековом трагичном самоудаљавању од те чежње – *йомейња*. Не превиђамо: оба ракурса, као и њихово укрштање и закривљење у трећи смер, обезбеђује једна међупозиција: међустепеник.

Zlata Kocić

THE SYMBOLISM OF MIODRAG PAVLOVIĆ'S
A STEP IN-BETWEEN

Summary

Miodrag Pavlović's *A Step in-between* achieves a higher degree of artistic synthesis by unifying the poetic works *The Wonderful Miracle*, *The Golden Feud* and *Sky in a Cave*. The title, carrying great symbolic potential, becomes a poetic sign for intersecting and overcoming ubiquitous antagonisms (the upper and lower spheres, life and death, harmony and disorder...). A staircase (symbolising changing levels of consciousness), through its alternating sequence of the full and the empty, through their complementarity, leads one to add a step in-between for the purpose of correcting that shortcoming, diminishing the angle of ascent and, on a higher level of meaning, crossing over into the transcendent, heavenly, eternal. A step in-between, as a median space wherein the human and the godly intersect, enables initiation, leads to the house of cognition, the house of being (language), the very being and existence; towards overcoming man's inner disharmonies, discovering signs of primariness (such as a letter, a token of all knowledge) and building new signs. By means of inventive linguistic games (such as hyphenating the word *условлености* [the state of being conditioned], so that it becomes *у-словлености* [in-the state of being a letter], a semantic leap from *being conditioned* into *belonging to a letter*, or the Letter), the step in-between becomes a space between the named and the unnamed, wherein one strives for the *ur*-word, knowledge of totality, as much as the purity of the final image of the world. The step in-between simultaneously helps us soar and warns us of obstacles, pointing to the mutual dependence of what Laza Kostić termed "knitting and rending".

IV

Драган Хамовић

ПАВЛОВИЋЕВА КЊИГА
СРПСКОГ ПЕСНИШТВА

Антологија српског песничтва као потпора
поетичког програма Миодрага Павловића

Кључне речи: српска поезија, антологије,
традиција, културна самосвест.

Ако помислимо, накнадно паметни, да не мора бити необично што је тек 1964. године обелодањена књига у којој се – као што је указао Драган М. Јеремиић поводом *Антологије српског песничтва* Миодрага Павловића – „први пут налази српска поетска реч у распону од осам векова“,¹ онда пред чињеницом да је и након безмало пола века Павловићев избор остао једини у таквом обухвату – морамо макар застати. Да разлоге припишемо нашем пословичном „нехају и немару“ спрам таквих замашних послова најлакше је учинити, али је и недовољно за одговор. Да је, опет, овај приређивачки труд погрешно заснован, зар би се Павловићева књига обнављала и, битно допуњена, доживела десетину издања, остајући и даље актуелна, за разлику од других антологија – у своје време чак мање спорних. А можемо рећи и то да би могућем Павловићевом следбенику посао данас био увелико олакшан, ако не зато што је претходник заиста поставио високе захтеве, онда макар због боље доступности песнич-

1 Драган М. Јеремиић, „Једна традиција српске поезије“, *Борба*, год. 29, бр. 322, Београд, 22. 11. 1964, 13.

ких текстова и свакако подробније истражености свих песничких епоха, као и, уопште, средине припремљеније за рад на томе пољу.

Зашто је, дакле, Павловићева саборна књига осамстолетног српског песничког тока – доцније употпуњена усменим творевинама, од којих неке потичу „од пре памтивека“ – остала инокосна међу делима антологијске врсте у нас? Разноврстан је списак методолошких недоумица, чак никако до краја ускладивих, које Павловић спомиње у предговору и напоменама уз прво издање *Анџолоџије* – од питања одабира писане баштине средњовековне Србије (ни издалека проучене), онда језичког лика у којем је сврсисходно донети стару и превуковску поезију, до многих других које природно прате рад на корпусу временски толико разасртном, изискујући спорадична (нужна или пожељна) одступања од постављених начела. Ређање „антологичарских тешкоћа“ завршиће Павловић изненадно, простим закључком: „Ипак те околности нисмо могли узети као разлог да антологија наше поезије не почне тамо где и наша литература има свој почетак.“² Четврт века касније, обнављајући слична отворена питања, Павловић опет прагматично закључује: „Литерарни патриотизам не допушта потпуно упрошћавање мисли о књижевности. Остајање при проблемима је плодотворније него пребрза решења која значе осиромашење књижевног фонда.“³ Другим речима, далеко је безбедније, у сваком часу,

2 Миодраг Павловић, *Анџолоџија српској песничкој традицији (XIII–XX век)*, Београд 1964, 19.

3 М. Павловић, *Опеледи о народној и старој српској поезији*, Београд 1993, 203.

одустати пред препрекама (нарочито ако имамо сувише затечених и речитих оправдања) него их делатно надићи. Миодраг Павловић учинио је ово друго, јер је такво опредељење проистекло из главног смера његовог песничког делања и јер је, будући зналац и примерно обавештен, препознао глобална епохална кретања „носталгије за синтезом“ (Зоран Мишић), што се указивало као, још и преча, потреба српске поезије и укупне културе. А такве тежње биле су сасвим другог смера од Скерлићевих на пример, који у почетном поглављу чувене *Историје нове српске књижевности* (1914) потпуно одриче сваки континуитет између старе и нове књижевности (чак и онамо где би се, без много напрезања, могао установити), истичући да „средњовековна књижевност, тако и локалне књижевности од XV до XIX века нису имале никаква утицаја на стварање нове српске књижевности“, ⁴ а саму књижевност мањих доба оцењује да је „више писменост него књижевност у правом смислу“. ⁵

Одатле некако и потиче скепса, као и нескривено иронични тон једног од првих приказивача тада управо изишле Павловићеве *Антологије*, који доводи у питање темељни смисао овога приређивачког дела, критичара убеђеног да антологичар свим средствима настоји да одржи „непостојећи континуитет“: „Антологичар Павловић је, по цену занемаривања других и друкчијих токова најновије српске поезије, покушао да успостави искидане

4 Нав. према: Јован Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Београд 2006, 20.

5 Исто, 19.

континуитете [...] да у многогласју оригиналних песничких личности пронађе заједнички имени-тељ колективне песничке свести, да од какофоније прави еуфонију, да повуче неиспрекидану линију концептуалне поезије од светог Саве Немањића до нечастивог Јована Христића.“⁶

У српској књижевности на половини 20. века сударају се, с једне стране, настојање да се прете-мељи на традицијама старијим од озваничене и од-већ окамењене деветнаестовековне, као и, с друге стране, немала, чак борбена (по правилу, идеолош-ки подржана) неспремност да буде призната као повезана целина – додуше са дуговеким институци-оналним, али без дубинских прекида. Након налета авангардног обрушавања на традицију као такву, тада се, и у нашој књижевној средини, питање нове артикулације односа према традицији наглашено поставља и, наравно, на различите начине тумачи. Оваквом опаском Миодраг Павловић и отпочиње свој запис из 1956. године, под насловом „О књи-жевној традицији“: „На све стране се помиње реч *традиција*. У књижевним разговорима она искрса-ва као приказ који смо навикнути да сретнемо иза првог угла, као химера која нас привлачи, или авет која одбија.“⁷ Павловић, нешто даље у истом тексту, ближе одређује улогу традиције из угла песничког актера: „безбројне везе нас вежу за књижевну про-шлост. Али предмет разговора није прошлост као таква, него баш ове везе, жива пројекција књижевне

6 Милош Стамболић, „Поезија – духовна и световна“, *Поли-тика*, год. 61, бр. 18355, Београд, 8. новембар 1964, 16.

7 М. Павловић, *Рокови поезије*, Београд 1958, 5.

заоставштине на помичном екрану садашњости.“⁸ Исте те године појављује се и *Анџолоџија српске њоезије* Зорана Мишића, програмски састављена да превреднује једновековни одељак наше песничке продукције. У своме одсечном и полемичком маниру, Мишић исписује и предговор, а тако је конциповео и врло сведен избор песника и песама. „Тако је ова антологија“, наводи Мишић, „добила свој лик захваљујући исто тако *одсутиву* појединих песама колико и присуству других, нових и непознатих. Елиминација је била чак и претежнија, јер до великих открића, и поред свег свога труда, састављач није могао доћи.“⁹ Антологија Мишићу служи као додатно средство у борби за књижевна мерила коренито другачија од затечених. Он се креће у оквиру раздобља које покрива и класична Поповићева *Анџолоџија новије српске лирике* (1911), чинећи отклон од „моде отмености и формализма“, тим избором промовисане. Мишићево виђење заштитног дејства традиције према савремености сугестивно је излагано у написима с почетка педесетих, док у предговору, поред разлучења седам наших лоших песничких навика, на једном месту, готово афективно показује и извесно узмицање пред последицама удеса наших прекида и наше недовршености, удеса и данас још како препознатљивог у српском друштву: „Ниједан подухват да се оконча, уобличи, да дође до савршенства. Журећи напред, остали смо без традиција. Треба ли за тим жалити? Можда је и добро што је тако. По ту крваву цену одрицања

8 Исто.

9 Нав. према: Зоран Мишић, *Анџолоџија српске њоезије*, Београд 1983, IX.

од оног што су претходници створили пошли смо најзад укорак с временом.“¹⁰

У овоме последњем налазимо и слово одређене разлике између двојице заточника обнове модерне српске поезије с почетка педесетих, критичара и песника, обојице аутора антологија „с тезом“. *Анџолоџија српског јесништва* Миодрага Павловића биће такође постављена као имплицитна, али на моменте и отворена полемика, сржна провокација одапета према официјелном поретку песничких вредности. Преокрет, првенствену новост у својој антологијској поставци Павловић представља као крајње обичну чињеницу, с изазовном мирноћом онога који посредује проверене и необориве увиде: „Антологијачар не осећа потребу да објашњава зашто своју антологију српског јесништва почиње тринаестим веком, односно, поезијом старе књижевности. Радије би и сам чуо неко објашњење зашто се, сем ретких изузетака, сматрало да наша лирска поезија почиње да постоји од Његоша и Бранка Радичевића. Лепа би то била књижевна и песничка традиција која би трајала тек једно столеће!“¹¹ У улози дискретног, „господски“ провокативног чина јесте и лична посвета Васку Попи на почетку *Анџолоџије*, као и несразмерно обимна његова заступљеност у односу на буквално све друге, и старе и нове песнике. Исто тако, Павловић не само да у свој избор уноси песме Радомира Продановића, песника погинулог у васкршњем бомбардовању Београда 1944. године и заустављеног пре почетка

10 Исто, X.

11 М. Павловић, *Анџолоџија српског јесништва*, 1964, 18.

његове јавне књижевне биографије, него и његове теоријске погледе излаже у своме предговору (чак и без навођења пуног имена), смешта га у песничкоисторијски поредак између Настасијевића и Попе, мада то нико пре Павловића, као ни после његових респективних аргумената, није учинио. За песника-антологичара била је довољна лична књижевна овера и уверење о Продановићевој вредности, односно његов утицај на Павловићево духовно заснивање.

Када ишчитамо Павловићев предговор првом издању *Антиологије српскої ѱесништва*, видимо, потанко изложене и образложене, како концепцијске намере тако и унапред срочене одговоре на очекиване приговоре научне и књижевне јавности. Претпостављене замерке махом су и биле потом изречене, пре свега на рачун сужене перспективе једног протагонисте таласа „деромантизације“ српског песништва. С почетка предговора аутор антологију назива „естетским експериментом“. Извесно је да то ипак не чини зарад сопствене амнестије од примедаба које би приређивач могао да очекује. Завршница предговора садржи сукус ауторских, управо песничких разлога за састављање ове антологије. У благо подигнутом реторичком тону, финале протиче у знаку похвале традицији, похвале коју малтене „испевава“ један освешћени и надахнути песник, онај који зна да је „свака добра новонаписана песма подстицај за ново размишљање о нашем песничком наслеђу...“¹² Песник који свој првенац, антилиричну и субверзивну збирку *87 ѱесама* ипак

12 Исто, 87.

затвара декларативним рефреном „Треба поново пронаћи наду“, па наставља лозинкама нескривеним у насловима наредних збирки (*Сћуб сећања*, *Млеко искони*), у склопу свога песничког призива, па још у наслеђеним ускраћеностима српске културе – морао је нагласити креативно питање одмеравања претходнице и одмеравања према њој у датом песничком часу свога и општег раскршћа: „Традиција показује песнику тачно место где се налази, а знајући где је, он може са већом свешћу да се одлучи куда да крене...“¹³

Једно од песнички изразитих, међу многим дискурзивнијим одређењима претходног опсежног појма, проналазимо у следећој реченици поткрај предговора *Анџолоџији*: „Традиција је препород сећања у поворци народа који одлази кроз време.“¹⁴ То нас место напречац уводи у песнички видокруг што обједињава и друге умне и јавне поводе да овакав избор буде сачињен. Кључна је овде реч *сећање*, реч асоцијативно најближа речи *традиција*, чија семантичка нијанса здружује лични и колективни аспект. У Павловићевом потоњем запису „Чин сећања“, песник као да разрађује претходну давну мисао, којој основано можемо придати централно значење у опису његовог разуђеног опуса: „Сећањем човек остварује целину сагледања свог живота, осмишљава своја дела, дубље разуме општа збивања чији је он део, рукавац, проток. Сећање за појединце, групе и народе је чување и обнављање сопствене форме, путоказ и подстицај у даљем де-

13 Исто, 80.

14 Исто, 91.

лању, у предузимљивости, проналажењу.“¹⁵ Ако у претходној реченици распознајемо кључне речи песничког *вјерују*, онда као да се, у наредном пасажу, исповеда она неупитна намера скривена у основи Павловићевог пионирског и уникатног пројекта – интегрисања најбољих текстова осмовековног српског песништва међу корице једне књиге: „Ако колективно сећање и није било дато, треба га измислити. У томе је и могућност да заједничка својина успомене буде прочишћена, узвишена, и да се избегну странпутице које кроз сећање воде у нихилистичку идиосинкразију, у философију свеопштег презира.“¹⁶ Може испрва да зачуди Павловићева императивност, која се граничи с неопрезом, као на оном ранијем месту где заговара „литерарни патриотизам“ зарад намицања богатијег фонда књижевне баштине. Али то је заправо окосница програма оне неодложне књижевне акције коју је поднео песнички нараштај у чијем се прочељу нашао Миодраг Павловић. *Антиологија српског песништва* као целина – нарочито са њеним унапред предоченим, свесним спољним неусаглашеностима и посебностима концепцијске природе – пример је једног *ојиша* којим ће се пресабрати и успоставити јединствено „колективно сећање“ наше растрзане песничке традиције.

Када се, издалека и начелно, сагледају многе околности: 1) да је Миодраг Павловић у своју песничку антологију уврстио и деонице прозних

15 М. Павловић, *Свечаности на џлашоу. Обреди џоешичког живота*, Београд 1999, 36.

16 Исто, 37.

житијских текстова, одломке посланица, плачева, записа, молитве извезене на платну и урезане на иконама, поетски снажне исказе чувених и безимених духовника; 2) када поред оверених стихова преношених кроз читалачке нараштаје затекнемо премијерно објављене, из рукописа донете текстове једва знаних или непознатих аутора из наше упуштене књижевне прошлости; 3) када Саву читамо у преносу на савремени језик, Силуана или анонимног аутора лексички раскошне „Исповедне молитве“ на српскословенском изворнику а Орфелина у његовој славеносрпској смеши – онда тек можемо разабрати како је приметна и смела замисао овог избора и од каквог је, споља несагласног, материјала антологичар склапао осмовековну целину којој је тежио, програмски обликујући наш – по речима свога критичара, и не само његовој – „непостојећи континуитет“.

Свака је озбиљна антологија одиста „естетски експеримент“, како је истакао Павловић у своме предговору. Ни Богдан Поповић (академским узусима обавезнији и од Мишића и од Павловића) није избегао да подвуче личну димензију своје селекције новије српске лирике. *Антологија српског јесништва* Миодрага Павловића се, поврх свега, показује као скоро неупоредива, па можда и непоновљива ауторска конструкција. Посредством баш Павловићеве *Антологије* многи дотад скоро неуочени или потпуно одбачени текстови и аутори нашег наслеђа уведени су у живи књижевни опцијај, укључујући и житијске одломке, од којих су неки – за потребе антологије обликовани као пе-

сме у слободном стиху – преношени, неизмењени, у друга издања и друге изборе. Али мисија и смисао ове књиге, потврда целовите традицијске самосвести српске поезије, не престају да се испуњавају. Неке се основане филолошке примедбе не могу избећи када разматрамо Павловићев антологичарски приступ, мада одиста не могу превагнути у односу на сазнајне и естетске добитке. Дубља, неконвенционална упоришта тога приступа, утемељена на исказаном поимању поезије као сегменту „духовне историје једног народа“, давала су предност идеји о антологији као изразу *међусобне унушарње прожећности читавој српској њесничкој шок*. За разлику од Мишића који се, у предговору своје *Антологије српске њезије*, изриком опредељује за снажне песничке личности а не појединачне успеле песме, Павловић је ближи гледишту старог Богдана Поповића јер приликом избора првенство даје песмама као „несводљивим јединицама, монадама“.¹⁷ Тако му је било могућно, осим придавања поетског статуса писаним споменицима старине, да јаче нагласи нити песничког континуитета, до кога му је било безусловно стало.

Павловићева антологија представља захват модерног песника свесног насушне потребе за пуноћом прожимања с укупношћу своје традиције, потребе и поетичке и егзистенцијалне, али је, у једнакој мери, и захват једног посвећеног српског песника зарад премошћења празнина у самосвести своје културе. „Самоопис културе“, као што пише Лотман, „чини границу чињеницом њене самосве-

17 М. Павловић, *Антологија српској њесништва*, 1964, 16.

сти“.¹⁸ Скерлић је, пола века пре Павловића, повукао границу између књижевности која јесте и оне која није. Пола века доцније поменута граница незадрживо се руши посведоченом свешћу о иманентним традицијским спонама. Тако и Павловић, у предговору *Анџолоџији*, истиче практичне користи његових песничких савременика од обновљених веза с почецима и удаљеним претходницима. Ту корист прозире песник који тек треба да испише *Велику Скиџију* и *Нову Скиџију*, *Светиоторске дане* и *ноћи* или *Књију старословну*, а одјекиваће слово и дух старих песника рекреиран и у стиховима других Павловићевих савременика. Напокон, значајно је увидети да је тежиште приређивачког прилаза више песничко него књижевноисторијско: „У нашем старом песништву нисмо тражили текстове који би били карактеристични за одређену епоху“, наглашава Миодраг Павловић, „него такве текстове, најчешће одломке, који превазилазе канонске и друге церемонијалне књижевне конвенције.“¹⁹ И на другим местима антологичар доноси запажања произашла из прећутног схватања његовог читалачког похода кроз осам неистражених столећа српског песништва као, понављамо, модерног песничког *оџиџа* који треба да поткрепи његове ауторске снаге и размакне нове хоризонте. Пасаж који следи инструктиван је не само за песнике него и за истраживаче књижевне прошлости, као и потврђен конкретним учинцима видљивим у овој антологији, пре свега у класицистичкој грани срп-

18 Јуриј Михајлович Лотман, *Кулџура и ексџозиџа*, Београд 2004, 236.

19 Исто, 24.

ске поезије: „Савремени песници нас уче да новим очима читамо не само класике наше поезије него и наше мање песнике. Тек тада, кад у тим заборављеним песмама будемо тражили нешто што нико пре нас није тражио, моћи ћемо и да нађемо вредности које пре нас нико није нашао.“²⁰

Подухват *Анџолоџије српској њесништѡва* није окончан објављивањем првог издања; пратио је и даље, донекле, развој песничке савремености. Још је важније што је песник Миодраг Павловић и даље испитивао и, напokon, преиначио темељне првобитне поставке, сагласно еволуцији и принављању својих теоријских и интерпретативних сазнања. Након четири издања и двадесет година, Миодраг Павловић је 1984. године понудио допуњено издање *Анџолоџије српској њесништѡва*, у којем је дата сада већ суштински интегрална слика овога предмета. Укинута је и поднасловна ознака што упућује на осмовековни распон – временски оквири постали су превазиђени пред безвременошћу придодатих производа мита и обреда. Наиме, одсудна концепцијска промена у односу на првобитни лик *Анџолоџије* јесте накнадно укључење усменог песништва, чијим се лирским огранком (дуго скрајнутим за рачун епике) Павловић такође бавио, у есејима и у *Анџолоџији лирске народне њоезије* (1982). Он је, двадесет година раније, одлучно одрицао могућност здруживања усмене и уметничке поезије у исту целину. Након свога плодног рада на читању поезије у онда актуелном антрополошком светлу, нађен је и кључ обједињења две упоредне и одиста нераз-

20 Исто, 49.

двојиве српске песничке традиције. Исто тако, почетак писменог певања померен је до прогласа Константина, словенског апостола Ђирила, придодате су песме Љубомира Симовића и Вита Марковића, избор неких савременика незнатно је допуњен (Раичковић, Лалић), као што је антологичар (без и најмање резерве) у одабрани низ коначно могао уврстити и неколико својих песничких остварења.

Нови предговор новом лику *Анџолологије српској њеснишћива* заокружује пређашњу идеју о песништву као изразу „духовне историје народа“, чија је искарикирана верзија садржана у примедби критичара првог издања да, према Павловићу, „нека њоећиска сушћина свейа сама пева кроз песника“.²¹ Српско песништво, у томе новом предговору, Павловић доследно назива *српском њесмом*. „Српска песма траје од пре памтивека“²² – стоји на самом почетку. Овако именована, *српска њесма* и постаје посредно призната као некакав замисливи језички и смислени ентитет што траје и претрајава. Сам предговор као да је обликован према наративном моделу летописа или житија, док синтезе појединих периода или битних места у развоју *српске њесме* представљају мајсторске деонице Павловићевог поетско-есејистичког стила. Ту *српска њесма*, сликовито речено, поприма обресе јунака дуге повеснице коју прати и уједно исказује. У томе смеру, све кључне тачке нашег песничког пута Павловић укратко коментарише, подразумевајући компаративни оквир, указујући на извесне посебности и

21 М. Стамболић, *нав. дело*.

22 Нав. према: М. Павловић, *Анџолологија српској њеснишћива*, Београд 1990, VII.

раритетне одлике *српске ѿесме*. Овде треба нагласити да Миодраг Павловић, у сажимању огромног распона на битно, издваја моменте чији је значај шири од *ѿарохијалној*, како се изразио у предговору првога издања. Мада је, с убеђењем, заступао тезу да свако национално песништво има својствену лествицу вредности коју није уместо поредити са другим, поготово великим песничким традицијама, истовремено се залагао за мерила шира од локалних. Повест о Сави и Симеону, напомиње Павловић, „није свакидашња прича ни у средњовековним приликама“.²³ „Са косовским песништвом и симболима“, вели даље, „наша песничка традиција долази до самог корена своје особености. На тој тачки она је и самосвесна, и усамљена.“ Трагични пад високе државне и књижевне епохе средњег века Павловић сажима у две ефектне и пластичне реченице: „Док Турци надиру ка северу, *српска ѿесма* замире у плачевима. Плачу писмени и неписмени, плачу удовице великих и малих јунака, оплакују се кнежеви и кметови, сричу своје плачеве патријарси и монаси, нариче се над гробом, над пољем, свуда.“²⁴ Слично је и с описом расцвета српске песме у доба деспотовине: „Само под Деспотом Стефаном Лазаревићем, Лазаревим сином, настаје привремено пролеће окружено тврђавским зидовима, и песничка реч је опет бодра. [...] Опевање љубави је била једина победа коју је наш народ у тим временима забележио.“²⁵ Из наведених деоница можемо при-

23 Исто, XIII.

24 *Исто*, XVIII.

25 Исто.

метити доследно грађење не историјског прегледа са својим погодбама и лимитима, него једне *епопеје* чији је носилац *српска ђесма* у своме покрету кроз векове, у мукотрпном процесу традицијског самоодржања: „Дело Патријарха Пајсија о животу Цара Уроша представља још један позни јуриш и битку за памћење. Чини се: ако запамтимо то што смо били, остаћемо што јесмо. Хитро се сви Немањићи позивају за сведоке.“ Битка за памћење настављена је, неодустајно, и у Павловићевом напору да изнова установи, опорави целовитост наше песничке и културне самосвести. И то је срж Павловићевог песничког програма који потврду и потпору прибавља у овоме антологијском пројекту.

Антологија српског ђесништва Миодрага Павловића није само амбициозно и зналачки састављено дело своје врсте. Она је и нешто више од тога, најпре према израженијој мери конструктивног, редакторског удела њеног аутора, по чему би могла понети ознаку *Павловићева књига српског ђесништва*. Према своме основном, далекосежном пројектном задатку, она је имала да покаже, на окупу, једну дотад непотпуно освешћену традицију. Таквом је задатку претходило сагласје унутарњег налога овога песника културе, који културу схвата као прибежиште егзистенцијално опседнутог појединца и његове заједнице, као и актуелног налога националне културе, раскидане и пометене другим низом историјских пустошења, чија одложена дејства кобно осећамо и дан-данас.

Dragan Hamović

PAVLOVIĆ'S BOOK OF SERBIAN POETRY:

An Anthology of Serbian Poetry as a Basis
of Miodrag Pavlović's Poetic Programme

Summary

From the very start, Miodrag Pavlović has been recognised as a poet of culture, understood, first of all, as a refuge of the existentially obsessed individual and human community. Pavlović's *An Anthology of Serbian Poetry* (1964, expanded edition 1984) differs from similar books not just in terms of its time span (eight centuries, disregarding oral poetry of an even earlier provenance) but also in terms of the huge constructive, editorial participation of its author. According to the far-reaching project task, this selection was meant to present the tradition of national poetry in continuity, which, in the course of its turbulent history, was on occasion violently and institutionally interrupted for very long periods of time. Hence this anthology is reviewed as a specific and, in a number of ways, provocative personal project, undertaken also in the name of the postavant-garde generation of poets whose imperative was to deepen the awareness of tradition for the sake of modern poetry's new steps forward.

Станко Кржић

КОНЦЕПТ КОНТИНУИТЕТА У АНТОЛОГИЈИ
СРПСКОГ ПЕСНИШТВА¹ МИОДРАГА
ПАВЛОВИЋА

Кључне речи: *Анџолоџија српској њеснишћва*, књижевне распре, нација, национална уметност, индивидуални таленат, традиција, песничка традиција, усмена традиција, писана традиција, континуитет, мистицизам, логоцентризам, материјализам и наслеђе метафизичког учења.

*Große Ereignisse werfen ihre Schatten voraus.*²
Georg Wilhelm Friedrich Hegel,
Phänomenologie des Geistes

Посматрано из данашње перспективе, *Анџолоџија српској њеснишћва* (1964) Миодрага Павловића, заједно с *Анџолоџијом новије српске лирике* (1911) Богдана Поповића и Мишићевом *Анџолоџијом српске њоезије* (1956), представља једно од три

1 Поднаслов *Анџолоџије српској њеснишћва* Миодраг Павловић мењао је неколико пута. Прво, друго, треће и четврто издање (1964, 1969, 1973, 1978) имало је у поднаслову записано: *XIII – XX век*, да би пето (допуњено), шесто, седмо и осмо издање (1984, 1990, 1994, 1997) изгубило поднаслов, што је логично с обзиром да је аутор свом избору додао и народну усмену поезију. Такође је у потпуности променио и предговор. Најзад, девето издање (1998) добија нов поднаслов, којим песник уноси извесну корекцију, мада ни предговор нити избор песама (укључујући и народну књижевност) није нимало промењен. Поднаслов деветог издања гласи: *од XI века до данас*. Десето издање (1999) биће без поднасловова.

2 Великим догађајима претходе њихове сене.

упоришна ослоња савременим проучаваоцима српске поезије. Павловићева *Анџолоџија* до данас је десет пута објављивана и, за разлику од друге две наведене књиге, представља покушај готово тоталног захвата у песничку историју и традицију. Док су се Зоран Мишић и Богдан Поповић, сваки на свој начин, бавили поезијом насталом у новијој српској литерарној традицији, Миодраг Павловић покушао је да успостави континуитет на историјској вертикали и, „захвативши“ поезију из веће старине, превазиђе годину победе Вукове реформе српског језика и правописа (1847),³ која се условно може узети као тачка раздвајања песничке традиције на два периода: период писања на славјанском језику и период писања „језиком говедара и свињара“, како је Вук Караџић забележио у „Предговору *Српском рјечнику*“, парафразирајући оне који су му замерали на реформаторском раду.

Четрдесет пет година након првог издања Павловићеве *Анџолоџије*, на почетку двадесет првог века, може се са сигурношћу закључити да је ова књига, управо као и Поповићева, као и Мишићева антологија, обележила двадесети век српског песништва и суверено постала део етаблиране историје – заузевши индивидуално место у традицији. Међутим, Павловићева антологија је још на почетку наишла на оштар отпор савременика и изазвала значајно раздвајање на модернистичкој страни тада већ у великој мери подељених литерарних фронтава.

3 Године 1847. Вук Караџић објављује превод *Новой заветѣа*, а његову реформу прихватају Петар II Петровић Његош и Бранко Радичевић; Даничић је пак објавио своју познату расправу *Раѣи за српски језик и ѣравопис*.

О сукобима и распрама које су прерасле у расправе

Песништво Миодрага Павловића и Васка Попе било је, почетком педесетих година, основни повод за отварање веома сложених идеолошко-литерарних распри, које су се водиле међу савременим књижевницима.⁴ До 1957. године сукоби између реалиста и модерниста били су се утишали, након чега је уследио период примирја, да би, после шездесетих, сукоби поново отпочели, али овога пута између представника модернистичке струје. Главни протагонисти нових спорења били су Марко Ристић и Оскар Давичо, с једне стране, и представници млађе генерације: Миодраг Павловић, Васко Попа (заједно са Зораном Мишићем), Радомир Константиновић, понекад Палавестра, Бранко Миљковић, Петар Цацић, Иван В. Лалић и многи други, док је Добрица Ћосић мењао и прилагођавао своје ставове покушавајући да обједини две сукобљене идеје, али се уједно највише политички ангажујући (наводно залажући се за то да политика и књижевност не могу ићи заједно, а други пут инсистирајући на идеолошкој одређености литературе), као некакав *Übermensch* арбитар.⁵

4 О томе погледати две књиге: Света Лукић, *Савремена југословенска лијерајтура 1945–1969*, Београд 1968, и Ратко Пековић, *Ни рай ни мир: њанорама књижевних њолемика 1945–1965*, Београд 1986.

5 Погледати његов говор на трибини „Јавност“, објављен у часопису *Гледишња*, бр. 5, 1964. године, или, на пример, сукоб са словеначким писцем Душаном Пирјевцем у вези са националним питањем, који је у целости објављивао часопис *Дело* током 1961. и 1962. године; ова расправа почела је након једног

Као изврстан пример сукоба међу модернистима почетком шездесетих година, овде наводим дискусију између Радомира Константиновића и Марка Ристића, објављивану у часопису *Данас*, током 1961. године, која се своди на поновно оживљавање проблема друштвено-политичког ангажмана у стваралаштву.⁶ Константиновић истиче проблем растрзаности младог уметника и песника између позиција *homo poeticus*-а и *homo politicus*-а, док се Марко Ристић, у духу своје поетике, задржава на јасно левичарској позицији у литератури, али не прелазећи границе здраве памети и не заузимајући позицију ангажмана у ждановљевском смислу. Као што се из овог малог примера да наслутити, сукоб међу модернистима био је суптилнији од сукоба у претходној деценији – јасно изграђен под утицајем савремене филозофске мисли, то јест у складу с покушајима егзистенцијалиста, а касније и структуралиста, да се преиспита наслеђе метафизичке филозофске мисли, али, исто тако, да се не залута у хајдегеријански колапс приласка националсоцијализму. Марко Ристић је у том смислу био идеолошки исправан, у неку руку идеалиста који је од друштва захтевао да се покрене корак даље од Марксове материјалистичко-дијалектичке концепције, док су други, млађи модернисти, попут Константиновића, одступали од марксистичке идеологије а уједно покушавали да не залутају у национализам,

наизглед бенигног текста Добрице Ђосића, „Дијалог у пролазу“ у часопису *Телеграм*, бр. 39, 10. 1. 1961.

6 О наведеном спору читаоци се могу обавестити у књизи Ратка Пековића, *Ни рай ни мир: ѧанорама књижевних ѧолемика 1945–1965*, 292.

као једини пут избављења од материјализма и метафизичког филозофског наслеђа.

Право гласа новим сукобима дала је, на неки начин, и Титова политичка одлука да се усвоји такозвани плурализам у уметности.⁷ На Седмом конгресу СКЈ, у реферату Јосипа Броза Тита, као и у реферату Едварда Кардеља, усвојени су ставови да више није неопходно да постоји истомишљеност, већ да треба да постоје сукоби идеја, те самим тим и прогрес друштва.

Ангажман уметника и уметности покушаће да преиспитају и студенти у часопису *Видици*.⁸

Управо у тако наелектрисаној идеолошко-литерарној атмосфери појавила се, 1964. године, Павловићева *Антологија српског песништва*, и изазвала оштре осуде – пре свих Оскара Давича. У интервјуу за приштинско *Јединство* Давичо осуђује Павловићев приступ српској литератури, а пре свега поступак којим је аутор одабрао и објединио српске песме у једну целину:⁹

Да се разумемо: оно што овој неколицини грађанчића смета [мисли на модернисте који нису на његовом и Ристићевом становишту – С. К.] то није ни шовинизам, ни светосавље, ни академи-

7 Погледати, на пример, Јосип Броз Тито, „Реферат на 7. Конгресу СКЈ“, у: *Говори и чланци*, књ. XIII, Загреб 1960.

8 Погледати текст „Одговорност и традиција“ у часопису *Видици*, бр. 64–65, јануар–фебруар 1962.

9 На грчком језику антологија је сложеница која означава чин скупљања цвећа. Антологија је, метафорички речено, цветна збирка песништва – најлепше и „најмиришљавије“ цвеће поезије.

зам, то је идејна прогресивност, то је литаратурна револуционарност, то је осећајни напредак никао из тла нових односа насталих у систему самоуправљања. Иако се толико наметљиво гласају, то је само зато што им се нико не супротставља. Не чини то нико, јер свако мисли да ће други неко узети на себе ствар обрачуна с таквим литерарним којештаријама какви су архиконзервативни укуси Васка Попе, предговори Миодрага Павловића или вечерње-новинско мудровање неколицине њихових скутоноша типа Ивана В. Лалића, Јована Христића, Веце Лукића и сличних [...] који су се загаздили у Српској књижевној задрузи [...] објавивши једну несварљиво бедасту Антологију српске... непоезије, пре непоезије него ли поезије [...] јер каква све зла неко непоетско биће може да начини поезији, припусти ли се у њен врт међу леје с цвећем.¹⁰

Давичо ће окривити Павловића да „и даље наставља са својим презиром за наводнике“,¹¹ откривајући снажан утицај Т. С. Елиота, Ричардса и Робертсона, али уједно замерајући аутору на, у суштини, непрофесионалном приступу теоријском и научном раду.

Поставља се питање зашто је Оскар Давичо Павловићу замерао на светосављу, шовинизму, архиконзервативизму? Очигледно је, из наведеног, да је његов став у то време био у складу са Титовим, дакле важећим принципима. Међутим, иако прилично либералан (демократски централизован),

10 Интервју Оскара Давича готово је у целости објављен у часопису *Књижевне новине*, 15. мај 1965, 2. и 12.

11 Исто.

комунистички, једнопартијски систем шездесетих година је за неколицину уметника вероватно био идејно репресиван, па је истраживање у сфери националности, традиције и друге стране националног наслеђа било својеврсни дисидентски отклон од владајућих идеја.

Друга, пре свега идеолошка критика Павловићеве *Антологије* уследила је у тексту Марка Ристића „О једној антологији опет“.¹² Наслов Ристићевог текста заправо је алузија на један његов ранији текст насловљен „О модерном и модернизму опет“,¹³ у коме се Марко Ристић залаже за своју визију модернизма, неретко улазећи у расправу са Зораном Мишићем.¹⁴ Текст „О једној антологији опет“ у ствари је само једна реченица, препуна епитета, којом Ристић таксативно наводи све за њега важне недостатке Павловићеве антологије, али у крат-

12 Текст је први пут објављен у часопису *Форум*, год. IV, књ. VII, бр. 3, Загреб, март 1965, да би га Марко Ристић прештампао у књизи *Сведок или саучесник 1961–1969*, Београд 1970.

13 Марко Ристић, „О модерном и модернизму опет“ у: *Историја и поезија*, Београд 1962.

14 Марко Ристић је Зорану Мишићу замерео на његовом веома израженом национализму па је тако једном приликом критиковао и Мишићев предговор у едицији Српска књижевност у сто књига. Овде ћу навести о ком је тексту реч, а на основу новијег издања ове едиције: *Ошкровење*, књига 83, Нови Сад / Београд 1972. О Ристићевој критици Зорана Мишића погледати у књизи *Сведок или саучесник*, 207. Очигледно је да и Ристић, попут Оскара Давича, код својих савременика критикује разумевање националног наслеђа јер пребацује Зорану Мишићу да је превише учитавао у поезију Растка Петровића, откривши у Петровићевој поезији такозвано „косовско опредељење“.

ком уводу поменутој реченици напомиње „да се ово неколико украсних епитета који следују односе на дух у коме је дотична антологија замишљена, на генералну концепцију песништва коју она одражава, на начела, мерила и методу по којима је састављена, а не на *све* песме које она садржи“.¹⁵ Ево неколико епитета, насумично одабраних: „Мислим да је *Анџолоџија* једнострана, [...] једножична, [...] класицистичка, реторска, [...] прашњива, сива, сува, нормативна, парадна, хладна, [...] беседничка, светосавска, алилујска, испосничка, манастирска, калуђерска, жичка, николајвелимировићевска, [...] кардиналска, пасторска, [...] мрачњачка, кртичја, бајата, бескрвна, конзервирана, [...] ампутирана, порозна, морозна.“¹⁶

Друга реченица Марка Ристића указује на веома упадљив проблем, – без обзира на његове надреалистичке акробације, скакутави и довитљиви језик, па за некога можда и шаљиви коментар Павловићевој *Анџолоџији*, овај текст показује и указује да је међу модерним почетком шездесетих година настао један озбиљан и дубински процеп, који ће се током наредних деценија само продубљивати. Заправо, након критика које су упућене (од двојице овде цитираних песника), поезија Оскара Давича, која се налазила у прва четири издања *Анџолоџије*, нестаће у петом допуњеном издању. Можда из сличних, мени непознатих разлога, у истом издању нестаје и посвета Васку Попи, а што се тиче поезије Марка Ристића, она никада није ни била у избо-

15 Марко Ристић, *Сведок или саучесник 1961–1969*, 185.

16 Исто, 185. и 186.

ру Миодрага Павловића. Песник је у предговору (заправо првој његовој верзији, актуелној до петог издања), покушао да образложи и зашто: „Никакву књижевну оцену, рецимо, надреализма у нашој књижевности не можемо данас дати: прерано је за то.“¹⁷

Као још једна од реакција на Павловићеву *Анџолологију*, а убрзо након Давича и Марка Ристића, појављује се и текст представника реалиста: Драгољуба С. Игњатовића,¹⁸ чија је критика понајвише научно аргументована. Игњатовић Павловићу замера на избацивању љубавне и родољубиве лирике јер је, према речима самог Миодрага Павловића, „на испиту универзалности [...] пао [...] највећи део наше патриотске поезије, будући пригодан и утилитаран“¹⁹ и пребацује му да је основни његов критеријум за одабир песама „формална дотераност и успешно изражен страдалничко-мистички доживљај“.²⁰ Игњатовић, слично Давичу, критикује Павловића што је преувеличао значај Дучића и његове поезије, а што, очигледно по угледу на Зорана Мишића, пребацује Растку Петровићу да нема „центрипеталног дејства жиже“.²¹ Игњатовићу смета и што је поезија Васка Попе заступљена са убедљиво

17 Миодраг Павловић, *Анџолологија српској џесништџва (XIII–XX век)*, друго издање, Београд 1969, LXIX.

18 Погледати: Драгољуб С. Игњатовић „Симплификовани алегоријски избор“, *Књижевне новине*, бр. 236, 13. 9. 1964, 3.

19 М. Павловић, *Анџолологија српској џесништџва (XIII–XX век)*, XV.

20 Драгољуб С. Игњатовић, „Симплификовани алегоријски избор“, 3.

21 Исто.

највише песама (укупно седамнаест): „Попа, са седамнаест својих песама, вреди колико Црњански, Растко Петровић, Вучо, Матић, Дединац, Раичковић и Миљковић, сви заједно!“²²

Утисак у вези са текстом Драгољуба Игњатовића може се свести на једну реч: *мистицизам*. Игњатовић Павловићу, у суштини, као Давичо и Ристић, замера на свеприсутности мистике и мистицизма, то јест одсуству разумског и логоцентричног просуђивања поезије.

Миодраг Павловић трагао је управо за поетским низом који је паралелан са логоцентричним наслеђем. Његово истраживање, могло би се рећи, следи традицију Хамановог схватања и тумачења књижевности, коју су следили и представници чикашке Нове критике.²³ У прилог овој претпоставци иде и његово „откровење“ Ђорђа Марковића Кодера, чија писма Вук Караџић није ни читао.²⁴ Неколико година касније, тачније коју деценију (1977), Кодерово дело угледало је светлост дана захваљујући раду професора Душана Иванића и господина Боже Вукадиновића.

22 Исто, 7.

23 Т. С. Елиот нарочито је утицао на чикашку школу Нове критике.

24 Кодер је, попут Вука, настојао да прикупи народне умотворине, али у свету мистике и, како је говорио, „језиком бабах“ изречене, а то су биле: басме, прпоруше, клетве – кратке форме, често изречене у „протодадаистички“ нејасном низу, што се Вуку учинило нејасним и непотребним, па је игнорисао Кодеров рад и писма која је од њега добијао. О томе видети у књизи: Небојша Васовић, *Поезија као изванумишће*, Београд 1983.

О предговорима и концепцији *Анџолоџије*

Прва четири издања Павловићеве *Анџолоџије српског јесништва* била су опремљена опширним предговором у коме је песник, попут Богдана Поповића, изнео своје естетичке ставове – на основу којих је песме одабрао и објединио у целину. Ослањајући се умногоме на ставове Т. С. Елиота, Павловић је свој обимни предговор отворио и затворио општим начелима у вези са традицијом и индивидуалним талентом. Пре свега, он се залаже за елиотовско паралелно посматрање поезије давних времена и најсавременијег песништва: „Имамо те песме из давних ризница песничког стварања, на свежој хартији модерним словима одштампане, поређане уз бок са савременим песницима: ето начина да стара поезија не припада само историји, ни само науци.“²⁵ У основи, позиционисање песама читаве традиције писања на српском језику јесте исправно, али уз напомену да је медијум (а то су варијанте језика и писма) који се користи у овом случају, радикално различит. Наиме, ако бисмо песме које је Павловић узео из прошлости пренели у антологију онакве какве су оне заиста (старословенски језик и рана ћирилица, а касније разне редакције), мало би читалаца успело да прочита и разуме написано. Због тога аутор у антологију уноси заправо текстове који су пренесени са славјанске на Вукову варијанту српског језика, чиме чини свесно огрешење: пренесена песма не може никада бити иста као песма написана оригинал-

25 М. Павловић, *Анџолоџија српског јесништва (XIII–XX век)*, IX.

ним писмом и казивана изворном варијантом језика. Разлози за овакву тврдњу јасни су: ако, на пример, према Хајдегеровим ставовима, људско биће постоји у времену, кроз логичке еманације какве су језик и друштво (читати: друштвено становање), јасно је у коликој је мери језик виталан за егзистенцију не само поезије, већ и идентитета читавог народа. Преношењем језика деформише се, макар и несвесно, порука садржана у језичком моделативном коду. Павловић свесно преобличава и дотерује одређене средњовековне текстове: „У старој књижевности треба разликовати жанрове и тамо где их аутори нису разликовали, треба тражити поезију и тамо где се она није тако звала и треба слутити и назирати метричке обрасце тамо где се оку никакав наговештај прозодије не нуди.“²⁶ На тај начин Павловић у текстове који објективно не заслужују такав третман, учитава накнадну памет управо на начин како је и Милорад Павић приредио беседе (sic!) Гаврила Стефановића Венцловића.²⁷ Међутим, чак и ако смо данас свесни ове замке читавања у текст нечега чега ни уметник није био свестан, морамо схватити да је Павловић ову врсту модернизације старе књижевности учинио с циљем да једну заиста заборављену књижевност приближи широј читалачкој публици, у чему је и успео. Наравно, успех је релативан.

Дискусија о проблему континуитета у Павловићевом предговору прва четири издања *Анџоло-*

26 Исто, ХХІ.

27 Упоредити на пример: Гаврил Стефановић Венцловић, *Црни биво у срцу: лејенде, беседе, њесме*, приредио Милорад Павић, Београд 1966.

тије започиње у другом делу; тачније, насловом: „Песничка традиција“.²⁸ Павловић се, у закључку, помније задржао на Елиотовим ставовима о односу традиције и индивидуалног талента, али је у својој поетичкој мисли ту несумњиво зачео и проблем питања националног наслеђа:

Иако је цивилизација већа историјска јединица од народа, ипак се многим народима, као и нашем, дешавало да под истим именом пређу из једне цивилизације у другу. Но ретко се дешавало да ти прелази буду тако нагли као што је био наш прелаз из средњовековне византијске сфере у сферу западноевропске цивилизације деветнаестог (!) века. Утолико је чуднија и значајнија [...] могућност [...] дијалога између наших песника деветнаестог и двадесетог века са песницима старе књижевности.²⁹

Јасно је уочљив елиотовски приступ књижевности као свевременој традицији (у којој не постоји еволуција). Очигледно је, такође, да Павловић увиђа значај Вуковог рада и револуционарност његове реформе српског језика.

На истој страни Павловић веома прецизно и лепо показује да је упознат са, у то време најмодернијом, филозофском мисли:

На питање зашто се о традицији данас много говори [...] није тешко одговорити: у времену када је свест о историји уопште нагло порасла, како у погледу њених друштвених аспеката тако

28 М. Павловић, *Антологија српског јесничтва (XIII–XX век)*, LXXI.

29 Исто, LXXIII.

и у својим филозофским и уметничким импликацијама, традиција је постала један од кључних појмова.³⁰

Павловић, добро разумевајући проблем традиције и индивидуалног талента, покушава да у појам општег и другог уклопи оно Левинасово Ја, где Ја треба схватити као српско национално биће у контексту светске поезије, али и као песника у контексту националне традиције. Зато примећује, поново у елиотовском и паундовском духу: „Стога се и за нас разматрања о традицији раздвајају на два аспекта: традиција у склопу националне културе, и значај традиције за самог песника, ствараоца у садашњости. [...] За песника је традиција одговорност, али не и терет који вуче уназад.“ Он веома лепо закључује да смо понекад „склони да почетке прецењујемо, видећи накнадно шта се све развило из једног почетка“,³¹ али за ту склоност не види друго објашњење осим да има „антрополошке корене“.³² Штавише, Павловић веома тачно учава то да се проучавањем искључиво сопствене традиције људи излажу „једној опасности којој се излажу културе свих земаља мањих народа и књижевности мањих језика: то је опасност да се буде локалан, парохијалан, провинцијалан, или модернијим речником речено: да искуство и комуникација буду са светског гледишта приватни“.³³

30 Исто.

31 Исто, LXXV.

32 Исто.

33 Исто, LXXXIV.

Поставља се питање зашто је своје ставове, како се види прилично модерне и у складу са савременим филозофским системима, Миодраг Павловић изненада, у петом издању *Анџолоџије српској њеснишћива* (1984), променио и у избор унео и народну усмену традицију, као што је саставио и један сасвим нов предговор. Раније, у предговору прва четири издања, Павловић је на следећи начин образложио изостављање народне усмене поезије:

Разлог је у несводљивости премиса усменог и писаног песничког изражавања на сличне и приближне естетске принципе, разлог је у неупоредивости једне и друге поезије, у немогућности да оне, нашавши се заједно, чине једну иоле хомогенију уметничку целину.³⁴

Морало се нешто радикално променити па да Миодраг Павловић у своју *Анџолоџију* уврсти и народну усмену традицију. Очигледно је да је аутор одлучио да начини компромис спрам реформаторског рада Вука Караџића, у коначном покушају да помири стару и нову српску књижевност, по цену да тим чином изневери своје претходне ставове.

Већ првом реченицом у другој верзији предговора (1984): „Српска песма траје од пре памтивека“,³⁵ аутор даје неајасан и проблематичан увод у текст. Не чини ли се ова реченица као нека врста изневе-

34 Исто, XVII.

35 Цитирана реченица није се променила све до данас и налази се, на пример, и у деветом издању антологије. Погледати на пример: Миодраг Павловић, *Анџолоџија српској њеснишћива*, Београд 1998, 7.

равања малопре истакнутог става да се увек треба чувати „прецењивања“ почетака; или, не упада ли Миодраг Павловић у клопку коју је сам већ предвидео: да постане „локалан, парохијалан, провинцијалан“? Заиста, шта суштински значи мерити време од пре памтивека? Шта је памтивек? Да ли је то време записано, или време које се као искривљени, митологизовани појам, налази у усменом предању? Шта значи српска песма? У наредној реченици Павловић ће записати: „Певана, не и бележена“,³⁶ што олакшава ово, овде, силогистично расуђивање. Међутим, ако је песма певана, а не записивана, како можемо са сигурношћу утврдити њену старину и језичко порекло? Да ли и српски народ, као и његова песма, постоји од пре памтивека, и може ли се таква тврдња документовати? Шта ако је српски народ све древне мотиве који се налазе у његовој усменој традицији прихватио тек у средњем веку, а не у време индоевропске заједнице (или можда и раније?)? Како доказати било коју од ових тврдњи?

Постоји потенцијална опасност да се прва реченица у Павловићевој антологији двојако протумачи. Она би дословце могла значити да су Срби народ најстарији на планети и у космосу, слично речима Јова Деретића.³⁷ С друге стране, ова реченица могла би бити производ непрецизног али бенигног изражавања ауторовог, његове намере да српску поезију повеже са самим почецима људске цивилизације и тако утврди вредност српске традиције и културе.

36 Исто.

37 Упоредити у Гугл претраживачу одредницу: Serbona.

У даљем тексту Павловић прву реченицу предговора објашњава полазећи од мање-више познате поделе Вука Караџића који је усмену традицију поделио на женске и мушке песме и јасно закључио да су лирске (женске) песме веома старе. Као пример песама велике старине Павловић наводи песме о женидби небеских тела: „Те свадбе небеских тела казују о древним религијама које су још успевале да вежу космичке ритмове и људске феномене живота, рађања, годишњих смена. [...] Вероватно су, дакле, пореклом и почетком из раног неолита, или из сличне менталне и друштвене констелације.“³⁸ На основу мотива Павловић, дакле, датира извесне песме испеване на српском народном језику, поредећи их са мотивима у *Еју о Гилјамешу*, или у *Вегама*. Веома је важно на овом месту нагласити да ипак није могуће са сигурношћу тврдити да су ови мотиви изворно српски. У тексту који Павловић записује није сасвим јасно да ли мисли да су песме Срба старе колико и *Еју о Гилјамешу*, или мисли да су те песме обогаћене мотивима сличне старости – а у питању су такозвани лутајући мотиви.³⁹

Тему христијанизације прамитова Павловић, веома прецизно и јасно, а на основу сачуване писане литерарне историје, повезује са лозом Немањића, да би исходите праћења историјске вертикале досегло проблем косовског мита и симболике небес-

38 Миодраг Павловић, *Анџологија српског јесништва*, 1998, 8.

39 Осећам се одговорним да, с обзиром да је ауторов стил неретко метафоричан и сувише ненаучан, укажем на могућност сасвим погрешног тумачења његових ставова, а надам се да аутор није заиста мислио да су песме, српске, старе колико и *Еју о Гилјамешу*.

ког царства у случају кнеза Лазара Хребелјановића. Као што је напоменуо у првом предговору (1964) – да је „наша песничка традиција богата [...] тужбалицама, плачевима, јеремијадама“, ⁴⁰ и да „звук јеремијских, библијских плачева чује се непрекидно у нашој поезији после косовске битке“⁴¹, – тако и у другом предговору (1984) Павловић наглашава снажан културолошки значај косовске легенде за српску националну традицију.

На другом месту, аутор увиђа веома значајну разлику између писане и усмене литерарне традиције у српском народу. Свестан да је доласком Ђирила и Методија донето писмо које је само прилагођена грчка минускула, а језик почива на говору Македонаца из околине Солуна, он пише:

Тако је један део Словена, и ми међу њима, добио право да има верске обреде на свом језику, и писменост којом ће се тај језик бележити. Као да је једном народу и његовој култури језик још једаред био дат. Дошло је до стварања књижевности на тадашњој српској језичкој рецензији, започети су књижевни, креативни континуитети од највећег значаја за одређење, опстајање и развијање културе једне нације која је тада већ постојала, а то је значило и успон културе на Балкану и шире, међу Словенством и у Европи.⁴²

40 М. Павловић, *Анџолоџија српског јесништва (XIII–XX век)*, 1969, LXXXII.

41 Исто.

42 Миодраг Павловић, *Анџолоџија српског јесништва*, 1998, 11.

Ова веома важна констатација показује да су Словени, пре свих они који се налазе на територији данашње Чешке и Словачке (Моравске), добили писмо прилагођено њиховом језику, то јест језику свих Словена на границама Византије, како би кроз то писмо били християнизовани и уведени у једно друго традицијско наслеђе, јер су до тада били паганска племена. Павловић изузетно цени хришћанско наслеђе, традицију и културу, али се у својој антологији не бави нарочито проблемом преласка из паганског у хришћански код, као и историјом српског племенског живота, иако веома прецизно примећује прелазак из хришћанског у западноевропски систем вредности. Разлог томе свакако је недостатак информација: о племену Срба, Склава, Слава, Серва, и томе слично, веома се мало зна у периоду пре византијске християнизације. Постоје само трагови древних мотива у усменом стваралаштву, за чију старину нема поузданих доказа.

Књижевност, која се, све до пораза на Косову 1389. године, развијала у традицији ћирило-методијевског наслеђа, нагло посустаје доласком Турака; Миодраг Павловић увиђа да је једини медијум путем ког се уметност даље развијала заправо народна усмена традиција. Ипак, начин на који је она уврштена у антологију може се одредити пре свега као збуњујућ, јер се одређене народне песме преплићу са делима из писане традиције. Приликом читања *Антологије* (1984. и каснијих издања) јасно се види да су народна усмена традиција и писана поезија две напоредне културне и уметничке творевине, те тако, у њеној концепцији, народне песме

стоје као хаотични низ који нема додирних тачака са писаном, углавном религиозном поезијом.

Без обзира на концепт комбиновања усмене и писане традиције, који у некој врсти метафоричне слике протицања времена приказује период развоја поезије до ослобођења од Османског царства, Павловић ће се у наставку ослањати углавном на истраживања Милорада Павића⁴³ – тачније на научну студију о писаној литерарној традицији, према којој она свакако не траје од пре памтивека, већ од почетка писмености у Срба. Најзад, Миодраг Павловић у свој конструкт историјске вертикале уклапа и савремено доба, које почиње са Вуковом реформом, што није битно различито у односу на прву верзију *Антологије* (издања од 1964. до 1984).

Из овде наведених примера може се уочити да Миодраг Павловић у свом антологичарском раду након 1984. године покушава да обједини и помири нешто што је суштински неповезиво, а чега је, како је раније указано, и сам био свестан. Народна усмена традиција увек је постојала напоредо са писаном традицијом, мада су једна од друге узимале и теме и мотиве, чак и стилске одлике, што се може тумачити као историјска ситуација заједничког

43 Реч је о обимном истраживању барокне и класицистичке уметности Срба, које је Павић спровео и објавио у неколико издања, илустрованих или не. Упоредити: Милорад Павић, *Историја српске књижевности барокној доба (XVII и XVIII век)*, Београд 1970; *Историја српске књижевности и предромантизма: класицизам*, Београд 1979. Иако не увек тачна и прецизна, ова је линија континуитета до данас непромењена, јер нико још увек није покушао да надмаши Павићев труд.

песничког становања. Песник је, дакле, покушао да помири сукоб који је постојао још у Вуково време: сукоб између старих и нових, настојећи да склопи целовитију слику континуитета српске културе и песништва, чиме је у ствари разорио сам појам континуитета српског песништва, јер – усмена традиција не постоји на папиру! она нестаје оног тренутка када се фиксира у писану форму! С тим у вези, Вук Караџић није био само први сакупљач народне усмене традиције, већ је свакако био и последњи њен слушацац.

Несумњива би грешка била да Павловићеву антологију након 1984. тумачимо као успелу везу усмене и писане традиције, јер писана уметност поништава усмену, када дође у додир са њом. Због тога, када Павловић запише: „Српска песма траје од пре памтивека. Певана, а не и бележена, до данас није доспела као записани текст“,⁴⁴ он покушава да успостави континуитет – вертикалу, праву линију кроз историју, која је немогућа, јер је низ у развоју усмене традиције прекинут Вуковом реформом. Континуитет у развоју поезије на српском језику не постоји у линеарном смислу, већ само као низ разгранатих песничких појава. Прво је постојала усмена поезија изговарана језиком старих Срба, о чему данас мало знамо. Затим, с почетком писмености настаје писана уметност средњег века, која се стилски не може повезати са усменом уметношћу, и која постоји напоредо с њом. Најзад, Вук Караџић морао је одбацити црквену уметност и прихвати-

44 Миодраг Павловић, *Антологија српског песништва*, 1998, 7.

ти језик којим говори већина народа као основу за писање књига, чиме је усмена уметност прекинута и делимично (не сасвим!) пресељена у писану књижевност.

Усмена традиција постоји у сећању и миту; она није предмет логоцентричне европејске традиције, већ је у сфери митског, ирационалног људског живљења. Отуда је феномен песниковог снажног заокрета у национално наслеђе, науштрб модернистичких идеја, осетан и у његовом уметничком стваралаштву. Трагајући за превазилажењем метафизике, преиспитујући историјско наслеђе, Миодраг Павловић досегао је границу немогућности спајања две паралелне егзистенције – створио је антологију која је сва у супротностима и спорењима, а као целина ипак представља неку врсту приказа трага који су српска и предсрпска култура и песништво начинили у времену. Уједно, трагајући за модерношћу у древном песништву он је у савремену поезију унео мистицизам, и тиме релативизовао њен развој и иновативност.

Павловићева *Антологија српског песништва* представља неку врсту мистичног ентропијског хаоса, у коме се могу уочавати и уједно губити из вида непознате и познате везе српског националног песништва са мрачним понорима давних времена – *када се њесме нису записивале, већ њевале.*

THE CONCEPT OF CONTINUITY IN MIODRAG
PAVLOVIĆ'S *AN ANTHOLOGY OF SERBIAN POETRY*

Summary

While compiling *An Anthology of Serbian Poetry*, Miodrag Pavlović strove to establish a creative continuity of poetry written in the Serbian language, reaching into the deepest layers of European and world poetic heritage, sometimes very boldly, but without sufficient grounds, linking Serbian poetry to the beginnings of human creation. Striving to link oral and written tradition into a single whole, Miodrag Pavlović created a concept of Serbian poetry that provides a unified vision of the development and duration of poetry in the Serbian language. Combining oral folk tradition with written poetic art, Miodrag Pavlović managed, seemingly, to reconcile irreconcilable and parallel artistic creations in order to bring the idea of the tradition of Serbian poetry before the reader. His work represents an original act in the sphere of Serbian poetry, but it must be viewed carefully and from a critical distance, if one is to discern in his rather entropic "organism", as we might refer to his anthology, the lines of tradition and artistic heritage reaching back to the depths of the Middle Ages, and sometimes even deeper (unknowably far) into history.

Александар Милановић

ЈЕЗИЧКА ПАТИНА У ПОЕЗИЈИ МИОДРАГА ПАВЛОВИЋА

Кључне речи: лексика, синтакса, дериватологија, семантика, синонимија, архаизам, историзам, сложеница, дублет, инверзија, корелација, стилска маркираност.

*Никад није сувишно говорићи о ономе што
поетски језик разликује од свих других.*

М. Павловић

1. Добро је позната и у књижевној критици описана чињеница да је песништво Миодрага Павловића пролазило кроз различите фазе. Тако само до почетка 80-их година 20. века Звонимир Костић утврђује три фазе: „фазу испитивања“ (1952–1956), „фазу зреле митопоезе“ (1962–1971) и „архаичну фазу“ (1976–1982) (Костић 1983: 155–157). Промене тематских кругова и одређених формалних елемената поетике, пре свега на нивоу строфичне форме,¹ условљавале су и видљивије или мање видљиве промене језичких поступака, али је несумњиво да се Павловић од почетака свога стваралаштва, у мањој мери, па надаље, и то све уочљивије од друге фазе (по Костићевој периодизацији), при *евокацији*

1 О путу од концизних стихова до развијене строфичне форме вид. Павловићев аутопоетички текст „Настанак и нестанак песме“ (Павловић 2006: 10).

тј. *актуелизацији* даље и ближе прошлости ослањао и на стилске могућности граматичких и лексичких архаизама. Они су се, дакле, појављивали пре свега „на местима где се актуелизују основни модели историјског догађања“ (Павловић 2006: 10).

Може се, међутим, тврдити и да је готово свеопшти утисак зналаца Павловићеве поезије да је архаизама у њеном језику заправо више но што их заиста има. Томе утиску свакако примарно доприносе доминантни тематски кругови значајног дела Павловићеве поезије везани за историју. Чак и површна лингвистичка анализа, пак, показала би да је архаизација Павловићевог песничког језика заправо сведена на једну врло дискретну меру, нарочито уколико се у обзир узме историјска тематика многих збирки.

Сам Павловић у својим есејима више пута освртао се на језик поезије, и практично понудио и аутопоетичке кључеве за одгонетање појединих језичких поступака. У значајном есеју „О читању поезије“ песник је, тако, у опозицију довео појмове *логицини језик* и *поеијски језик*, а основно полазиште за разматрање различитих аспеката читања поезије произлази из следећег суда: „људи су се великим делом разишли са језиком поезије“ (Павловић 1958: 67). Недовољност „логичног језика“ (тј. „дискурзивних, економичних, референцијалних знакова који тачно и кратко обележе ствар на коју се мисли“) у комуникацији, нарочито у суптилнијим семантичким сферама, надокнађује поетски језик: „Но негде на архаичној периферији обичног говора а нарочито у књижевности, негује

се и друга језичка могућност: експресивност, која се јавља ако су очуване везе са подлогом емоције, и са оном етимолошком 'потсвешћу' коју свака реч вуче за собом. Овде смо на терену поетског, 'дубинског' језика, како га назива филозоф Хвилрајт, који се друкчије казује и друкчије разумева, и чија је комуникативност због широког обода асоцијација, неминовно мања. Његов циљ је да са максимумом пуноће изрази оне могућности значења које логични језик није у стању да формулише“ (Павловић 1958: 67–68).

У наведеном одломку „експресивност“ и „асоцијације“ које нуди поетски језик нарушавају његову „комуникативност“. Са једне стране, несумњиво је да управо стилски маркиране језичке јединице, нарочито лексеме, у поетском језику појачавају његову експресивност и асоцијативност, док, са друге стране, оне истовремено смањују његову семантичку прозачност, самим тим и његову „комуникативност“ у ширем смислу. То се од свих стилски маркираних јединица односи пре свега на архаизме, који у Павловићевој поезији истовремено имају неизоставно повезане функције евоцирања прошлости² и прецизно мотивисаног језичког онеобичавања језичког ткива песме.

Није нимало случајно што се при анализи разлика између „логичног“ и „поетског језика“ песник фокусира пре свега на застареле лексеме – архаизме (и историзме): „Данашњи наш песник, не више него песници који пишу на развијенијим језицима,

2 О евоцирању прошлости у Павловићевој поезији вид. наведени аутопоетички текст из претходне фусноте (Павловић 2006).

мора да се придружи битки за поетски језик. Оно што је поплава логичног језика почупала, он мора поново да посади. Оно што је бачено у заборав, да врати на видело дана; да обнови крвоток у речима које су побелеле од искрвављења. Ништа умесније од напора да се старо лексичко благо, заједно с апстрактним, интелектуалним појмовима и уличним жаргоном врате у поетски језик. На све стране имамо примере таквих покушаја“ (Павловић 1958: 68–69).³

Изузетно је значајно истаћи језички контекст који Павловић сматра примереним за активирање архаизама: застареле речи морају се уклопити у хетерогену лексику, примарно непесничку, у којој се посебан значај даје „интелектуалним појмовима“ и „уличном жаргону“. Извесно је, дакле, да архаизми морају ући у специфичне лексичке и семантичке корелације са другим лексемама у песмама и збиркама.

Наведеној поставци о неопходности активирања функционално хетерогене лексике песник се враћа и у есеју „Језик и поезија“, у којем уочава два проблема језика у поезији.⁴ Уз истицање чињенице

3 На сличан начин активирање архаизама коментарише и други значајан српски песник, Милосав Тешић, такође склон архаизацији сопственог песничког израза: „Једна од основних одлика поезије свакако је чување разнородних видова памћења, што стоји у непосредној вези с њеним непрестаним одупирањем ништитељским силама забораву. Ако песник, на пример, на делотворан начин оживи једну архаичну реч, ако јој да нови живот, он је њу избавио из погубног механизма заборављања и успоставио је драгоцен мост између удаљених времена“ (Тешић 2004: 196).

4 „Прво, језик као проблем песничке *факшуре*, граматичке и синтаксичке беспрекорности и богатства и необичности реч-

да „када се говори о овој теми, често се мисли на први од два наведена аспекта“, Павловић констатује да „тај аспект наглашује и искоришћава *декоративне* вредности језика, тражи ретке и сугестивне речи из области разних наука (нпр. физике, бактериологије, ботанике, етнологије итд.), истражује старе говорне облике, наречја, жаргонске деформације, и употребљава их као средство које поезији даје евокативност, локалну боју, драж и димензију сопственог простора. У грубој апроксимацији за тај вид односа може се рећи да *језик ствара поезију*“ (Павловић 1958: 90).⁵

Иако песник касније и на другом месту инсистира на извесној необјашњивости поетског језика,⁶ говорено из угла анализе селекције песничке

ника, и друго, други вид је језик као суштина песничке реализације, као проблем истоветности материјалног феномена са својом садржајном 'усебношћу' у хегеловском смислу речи“ (Павловић 1958: 90).

5 Други аспект односа језика и поезије може се синтетички представити следећим цитатом: „С друге стране песник може да се служи навикнутим, свакодневним, избледелим речима, али да их уклопи у такву садржајну организацију, да их доведе у смисаону везу на такав начин, да из њих извуче нове нијансе значења, асоцијације невиђене и заборављене, те да постигне да старе речи зазвуче као новопронађене и свеже. А то се увек догађа када садржајни, психички интензитет постане интензитет језика. У овом случају би се могло рећи да *поезија ствара језик*“ (Павловић 1958: 90).

6 „Моје путовање ка поезији чини се започело је рано, по некој потреби за језичком формом. На које све начине језик у нама захтева своја права на отеловљење у нарави, лирским сазвучјима, драмским перипетијама, није сасвим доступно објашњењу“ (Павловић 2006: 8).

лексику у Павловићевој поезији, могло би се рећи да се песник креће у простору омеђеном супротним осећањима: жељом за експресивношћу, актуелизацијом и евокативношћу, и истовременим страхом од претеране херметичности, коју исувише онеобичен језик може условити. То је сасвим недвосмислено истакнуто и у наведеном Павловићевом есеју: „Али услов њиховог повратка [повратка архаизама и историзама – прим. А. М.] није једноставан, цена више није мала; напетост и сложеност метафоре, елиминација описног, чине поетски израз неприступачнијим, иако га с друге стране спасавају. Опасност која вреба нови дубински говор, јесте херметичност“ (Павловић 1958: 68–69).⁷ Нарочиту пажњу ваља обратити на Павловићеву констатацију да „старо лексичко благо“ ствара напетост и сложене метафоре. То практично значи да застарела лексика постаје двоструко херметична у поетском контексту: на нивоу денотације тј. примарног значења, што је сигурно мањи проблем, али и на нивоу конотација које бивају умножене у додиру с осталом, хетерогеном лексиком.

7 Проблему херметичности условљене језичким онеобичавањем Павловић се враћа и пишући о поезији Симе Милутиновића Сарајлије: „Тако и његове кованице, инверзије, чудни глаголски облици, не чине његову поезију неразбирљивом, али нас доводе у положај да прво морамо тумачити његове обрте, семантичка поља, зрачења, замене, заплете, па тек онда приступити читању“ (Павловић 1974: 13). Стога не чуди да Павловић веома ретко, по изузетку, кује потенцијалне речи (индивидуалне неологизме). Када се оне у Павловићевој поезији ипак појаве, по правилу су семантички апсолутно прозирне, као што је случај са речју *међусејеник*.

2. Управо стога је селекција архаизама и историзама код Миодрага Павловића врло дискретна и добро осмишљена, неретко мотивисана и уласком стилски маркиране лексеме у специфичне корелације, у контексту исте песме, са синонимном али стилски необележеном, неутралном лексемом из стандардног језика. Такође, застарела лексика укршта се, додуше ређе, и с оном на супротном крају временске осе, тј. са неологизмима, првенствено онима из сфере жаргонизама, као у примеру лексеме *коцош* из песме „Апокалипса или ужа Србија“: *Немојте баш сада да итраше карше / еј Срби коцоши до крајње тачке / диџиталне мало лаве обришије зној* (261).⁸ О утицају колоквијалног и жаргонског израза на Павловићеву поезију, нарочито у првим збиркама, већ је више пута писано.⁹

3. Осим лексичке, архаична може бити и граматичка структура Павловићевих песама, што су књижевни критичари препознавали и дефинисали углавном као архаичну „интонацију“. Нимало случајно, граматичка архаизација језика спроведена је на свим нивоима: морфолошком, дериватолошком (творбеном) и синтаксичком, али никада у мери да условљава некомуникативност.

3.1. На морфолошком нивоу архаични су краћи множински облици именица мушког рода, без инфикса *-ов/-ев-*: *Знам сада само њуше 37, њрићи љу*

8 Сви примери у раду наведени су према издању: Миодраг Павловић, *Извор. Поезија II*, Београд 2000.

9 Видети, нпр., Костић 1983; Симовић 1983; Милановић 2010.

дворима обећаним 45, и двори високи, без броја 77, у страху су и ветри 79, почињу позни часи 80, из века у веке 82. Наведени поетизми стварају специфичну поетску вертикалу која Миодрага Павловића спаја са песницима српске модерне, нарочито са Дучићем, код којег су наведени облици такође високофреквентни, али и са другим српским песницима из ранијих епоха. Други архаични морфолошки облици сасвим су ретки, а ефектан пример налазимо у песми „Фотографије мога оца“: *излазе из наших дневи* 240.

3.2. На дериватолошком плану, архаичан тон Павловићевим песмама нарочито дају сложенице преузете из црквенословенског језика (где су настале као калкови из грчког) или грађене у њиховом духу: *Широкобродно* 16, *злајослеменој* 39, *Присносушни* 80, *правдогелилац* 81, *црнодушнице* 81, *Бојоујодник* 82, *Црноризац* 87, *блајоухано* 99, *самоклејвом* 144, *мнојомирисна* 165, *недовладни* 165, *бојосиромаха* 257, *иконокласи* 257. 3. Костић је већ указао да су сличне сложенице (*језикоразумни* и *јусијинородни*) у Павловићевој песми „Поздрав Атосу“ имале „još i vrlo određeni, mada prikriveni smisao“, који одређује као „svojevrsan *homage* нашој srednjovekovnoj kulturi“, из чега произлази да „pesma, koja je za svoj predmet imala pozdrav ne samo Svetoj gori, već i manastiru Hilendaru, kao jednom od duhovnih središta srednjovekovne srpske kulture, doziva na taj način, nenametljivo i suptilno, onaj poseban zvuk jezika naše srednjovekovne književnosti“ (Костић 1983: 219). Иако се тешко можемо сложити са Костићем око прикривености конотација које поменуте сложенице

несумњиво и недвосмислено носе, нарочито у наведеном контексту, односно песми с наведеном тематиком, тумач Павловићеве поезије сасвим је у праву када одређује ефекат активираних сложеница у наставку исказа: „Između ostalog, taj zvuk, uz sve druge morfološke karakteristike, donose i upravo takve reči. I čitalac se seća veoma poetskih složenica koje se mogu naći u tim tekstovima“ (Костић 1983: 219–220).

Исти архаичан звук, тон, стварају и архаичне изведенице са црквенословенским суфиксом *-ије*, активирани у песми „Ноћна шетња Дечанског“: *Бешичинија! / Присносушни, / хваљеније твоје нека зацари, / преузми свељудски сабор* 80.¹⁰

3.3. Синтаксичка структура Павловићевих песама архаизована је пре свега на плану реда речи, који је често свесно инверзан, прилагођен реду карактеристичном за српски књижевни језик минулих епоха. Оживљава тако пред нама барокна реченица, карактеристична за готово све писце преддуковске епохе, прозаисте и песнике. Китњасту и компликовану структуру овакве реченице стварају углавном уметнуте конструкције, а додатно појачавају неочекивани положаји атрибута и предиката, што неретко активира и Павловић:

а) постпозиција придевског атрибута: *На трагу источноме* 40, *није то јосиодар наш* 40, *Цветине беху ливаде јод орасима манастирским* 48, *не населисмо јровалије хадске* 54, *Ноћи дуљачке желимо и шуме дубоке* 55;

10 Као конкурентан појављује се и народски суфикс *-је тј. -ње*: *и Њејова преображења* 88, *велика јављања тек следе* 113.

б) интерпозиција речи у именичку синтагму са придевским атрибутом: *белої је хора исконски ілас 12, да скврна очисти дела 12, Главари су нас на јужне довели сїране 27, Дивље сред ілавести иїрамо коло 27, Божански ће сїас у ваздуху свануїи 27; Из васељенске іи иїресионице иїшем 37;*

в) интерпозиција речи у именичку синтагму са падежним атрибутом: *ребра су неба іорела као суво ірање 21;*

г) финална позиција глагола (глагола у личном глаголском облику са функцијом предиката или у облику глаголског прилога са функцијом прилошке одредбе: *Збої сїарих наших іесама / у новој ме овој вери / оїїадником и враїом назваше 28, Но браїи је мој ћуїљиви / іовор живоїиња разумевао: / вуци су нам о браїсїву іоворили 30, іе мноїо дана ловисмо / све іраву да среїнемо звер 30, Гледао сам іе јуїром / како одевена у бело / іо камењу силазиш. // Хїео сам да век іроведем / крај младої кесїена / снове о іеби іричајући 62. Уколико обратимо пажњу на примере наведене у овом потпоглављу, лако ћемо уочити да Павловић неретко комбинује више различитих синтаксостилема са циљем стварања архаичног тона, тј. архаичне синтаксичке структуре својих стихова. Љубомир Симовић већ је поводом збирке *Окїаве* (1957) констатовао да, „pesnik govori pribraniје, njegova rečenica, u poređenju sa rečenicom iz 87 pesama, dobija čak barokno bogatstvo: nije to više onaj brzi prvi utisak, iskazan ekspresivno; rečenica je teža, zahvata prostor od nekoliko širokih stihova, ispunjena je čitavim nizom atributa, umetnutim rečenicama, krcata je slikama i komentarima tih*

slika“ (Симовић 1983: 179–180). Иако је, касније, језик и стил својих песама више пута мењао, па и дужину и конструкцију стиха, одређени поступци архаизације, махом везани за инверзију, остали су Павловићева карактеристика.

Изузетно је битно, међутим, истаћи да у стиховима са архаизованом синтаксичком структуром ретко срећемо и архаичну лексику, што нас опет враћа констатацији да Павловић свој поетски језик архаизује суптилно, са осећајем тј. мером за комуникативност.

4. Из претходног поглавља произлази да је застарелу лексику Павловић активирао махом у песмама са стандардном синтаксом, неоптерећеном инверзијама и уметнутим конструкцијама. Иако је преда се поставио и задатак евокације прохујалих времена, он то ретко чини активирањем историјама: *калѿаке* 31, *ѿовељом оѿечаћеном* 33, *соколара* 37, *свиѿком* 64. Историзми су у односу на архаизме несумњиво лексика ниже стилогености и стилематичности, будући да њихово активирање није продукт језичког избора, већ избора условљеног тематиком.

За лингвостилистику далеко је занимљивија употреба архаизама зато што је при њиховом активирању песник имао могућност избора између стилски необележене и обележене лексеме. Сасвим је јасно да су архаизми оплемењени бројним конотацијама које савремени неутрални синоними немају, што је један од круцијалних узрока њиховог

активирања у Павловићевој поезији.¹¹ Исто, уосталом, важи и за конотације које се могу везати за активирани колоквијализме у његовој поезији.¹² Бројни су примери коју могу илустровати наведену тврдњу, а као први могла би се одабрати архаична лексема *īosīa*, која нас на нивоу конотација и асоцијација води, преко Дучића, до дубровачке књижевности: *С іосіама мирисавим за шрїезом ши седим 37, ми само ірашїмо іосіе у злашним одорама 42, Свеїлосїї се іаси на рукама іосїи 42.*¹³

У песми „Певачев повратак на земљу“ активран је архаизам *мед* (са значењем 'бакар'), који код свих образованих читалаца мора пробудити асоцијације везане за српску народну књижевност: *и дивна су здања за човечијеї сина, / куле од мермера и кровови од меди 78*. И песма „Ноћна шетња Дечанског“ доноси архаизам *свјештодавац*, сложеницу чија фонетска структура такође указује на Павловиће-

11 Конотација, „за разлику од денотације, указује на унутрашња својства термина, његове атрибуте и квалитет садржаја. (...) Конотација подразумева не само апстрактне особине већ и емоционално бремењење које, свесно или несвесно, знатно утиче на употребу и схватање термина“ (Крстић 1988: 270).

12 Вид. Костић 1983; Милановић 2010.

13 У прилог тези да Павловић изузетно много води рачуна о конотацијама које одабрани облик носи, сведочи и чињеница да се бројне лексеме са српскословенском иницијалном групом *ва-* појављују искључиво без конкурената из српског народног језика, са иницијалним *у-*, или рускословенског језика, са иницијалним *во-*. Тако су потврђене искључиво лексеме са основном *васкрс-*, у песмама „Косово“ (*Еїшо се іоїуби кнез, а васкрсава убої / Лазар, и оба ішїа: расїе им моћ 73*) и „Страдалник Јов“ (*идеја васкрсења оживљава 228*), као и лексема *вазнесење* у песми „Молим помози онима што себе ниште“ (*Видим вазнесење 147*).

ву везу са народном књижевношћу (уп. ијекавизам *свјеѿоваѿи*): *Јесѿи, свјеѿогавче, је л га* 80.

Додатно, конотативно значење носи и архаична лексема *ѿрамаѿиик* у песми „Јутарњи запис“: *Нећу да кажем ко сам. / (Шаѿаѿом: ѿрамаѿиик)* 64.¹⁴ Исту функцију има и лексема *аз*, чест поетизам у савременој српској поезији, код Павловића сасвим мотивисано активирана управо у песми „Солунска браћа“: *Месечина. Одзивљу се виле у лесу, / кажу Аз, и глаѿоле броје* 70.

5. Као што је у овом раду већ напоменуто, неретко се архаичне лексеме налазе у директној или индиректној корелацији са стилски необележеним синонимима у Павловићевој поезији. Не чуди тако што се нпр. наспрам лексеме *чамац*, активиране у језички непатинираној збирци *87 ѿесама*, у песми „Кнежева вечера“ песник опредељује за архаичан синоним *чун*: *које мосѿом ѿреко мора / ил чуном исѿод мора / ѿреба да сѿиѿну ѿре но шѿо суѿра / оѿиѿочне биѿка* 51.

6. Наспрам код Павловића више пута активираних лексема са основом *ѿлоѿи*- налази се само једна лексема са дублетном основом *ѿуѿи*-. Разлика међу наведеним основама само је фонетске природе и тиче се различите судбине вокалног /л/ у словен-

14 Граматик је „у средњем веку писмен човек (писар, чиновник канцеларије, аутор неког дела и сл.), обично при владарском двору; у манастирском животу (и до новијег времена) најписменији калуђер са одговарајућим дужностима“ (РСАНУ 1959–2007).

ским језицима. Међутим, ови фонетски дублети имају сасвим различите конотације, које произлазе из њиховог порекла: основа *илош*- карактеристична је за учени, узвишени рускословенски језик, док је основа *јуш*- њен пандан из српског народног језика, па се на нивоу конотација оне могу ставити у опозицију узвишено : пучанско, тј. опозицију сакрално : световно. Чини се да се управо такве конотације намећу, с једне стране, у стиховима песама „Исказ кипова“ (*са надврашнице храма да у илош сиђемо* 23), „Карејска ћелија“ (*Сенка се / илошна / домола / Ашона* 91), „Симеону Мироточивом“ (*Плошско родишељство* 99), „Што даље од створа плотског“ (*Што даље / од створа илошкој* 128), као и у песми „Древна реч ил нова“, са друге стране (*Древна реч / ил нова / светиа реч / ил хулна / која је ближа / људској јуши* 133). Очито је да је „хулна реч“ ближа „људској пути“, док се људска „плот“ појављује у стиховима везаним за Кареју, Симеона Мироточивог и сл.

7. Готово је парадигматичан однос између синонимних лексема *сабор* и *збор*, које су такође фонетски дублети, различитог порекла и различитих конотација. Лексема *сабор* српкословенска је по пореклу, а лексема *збор* српска народна. Семантичку диференцијацију дублета лако је илустровати устаљеним савременим синтагмама *црквени сабор* и *збор радних људи*. Стога Павловић свесно, према контексту, бира и фонетски облик лексеме, па се, сасвим адекватно, у песми „Епитаф словенског прापесника“ појављује реч са црквеним, хришћан-

ским конотацијама: *Ја остијајем иде сам / у земљи језика мој, / нећу да ми се на вашим саборима суди, / ни да ме под ошворена небеса бацаше / на хладно решето вечности* 29. Облик сабор појављује се и у песми „Путник“: *Људи на саборима / на нејлодно биље се шуже* 60. До праве опозиције дублета долази у песми „Где су стада речи старих“ (165):

Ко ће ту саборима да одоли
јуче данас ил у веке
видим један сабор уз двери
иза који се спремају многомирисна јела
четири стотине њих
гладних
други се бочно
крај извора хладе
после сахране жедни
трећи је збор на стени
мисле да су небовладни
ови мршави и чедни

Песник, дакле, говорећи о различитим саборима, међусобно супротставља сабор уз двери и збор на стени. Судаћи на основу синтагматског контекста, први облик је у одговарајућем црквенословенском контексту, јер је и лексема *двери* таквога порекла, а исто важи и за контекстуалну употребу алтернативног облика. Адекватни контексти, наравно, нису само језички, већ првенствено тематски. Дублете сабор и збор песник опет обједињује, као и на почетку песме, надређеним сабор (она се чуди нашим саборима 166).

8. Како се сјајно могу песнички активирати и фонетски дублети који су диференцирали значење, показује Павловић у песми „Говор кнежев уочи битке“, у којој су у истом контексту дате речи *моћи* и *мошћии* (кости које имају чудотворне моћи): *Залуд ме царем зову / кад ми велике моћи нису даише! Дрвећу бих завешћиао своје мошћии / да се разлисћиају и илодне иосћану / сугбином сћабала* 44. Лексема *мошћии*, додајмо, употребљена је и у песми „Ноћна шетња Дечанског“: *ишћа ли ће бишћи од мојих костии, / шрулеж? / или ће бишћи мошћии!* 79.

9. Сличне корелације, са сасвим јасном мотивацијом, могуће је уочити не само код дублета, већ и код синонима у оквиру једне песме. На пример, у песми „Слепи краљ у изгнанству“ напоредо се појављују лексеме *иласник* и *скорошечча*: *Ако ме иласници на коња сћаве / и скорошечче иоведу* 37. Прва истозначна лексема је свакодневна, друга архаична. Значење им може бити готово идентично,¹⁵ али је несумњиво да је у Павловићевом стиху значење архаичне лексеме сужено само на значење 'курир' јер би у супротном стих био плеонастичан.

10. Поигравање семантиком лексеме *муж*, специфичан облик језичке игре, карактерише песму „Кћи кнежева везе“: *Шћо мужеви нису моили да сћасу / зар ја да сћасавам? : Цвейне беху ливаде иод орасима манасћирским / иде ходих са машћером*

15 У нормативном речнику архаизам *скорошечча* дефинише се као „онај који преноси вести, гласник, курир“ (РМС 1967–1976).

својом / *йре неіо ме одведе муж мој зимски* 48. Прво је у песму уведено архаично значење лексеме *муж* ('мушкарац'), да би потом значење исте лексеме, у стиху са патосом, било сведено, сужено на меру савременог језика ('супруг'). Конкуренција савремене и архаичне семантике исте лексеме појачана је другим, граматичким и лексичким средствима архаизације стиха (архаичним глаголским облицима, постпозицијом атрибута, архаизмом/дијалектизмом *маіџера*). Тако је постигнуто густо архаично језичко ткање, што није пречест случај у Павловићевој поезији.

11. У појединим примерима теже је одредити мотивацију за активирање дублета или синонима. То, на пример, важи за активирање маркиране лексеме *мрамор* (*мраморан*) и немаркиране *мермер*. Бројношћу доминирају облици са основом *мрамор*-потврђени у песмама „Душан пред Цариградом“ (*и мноіе су мраморне сіџейенице* 40), „Пауни“ (*йреіџвори овај мрамор* 42), „Где су стада речи старих“ (*с друіе сіџране мраморна йлоча* 164), наспрам којих је само једна потврда за основу *мермер*-, у песми „Певачев повратак на земљу“ (*дивна су здања за човецијет сина, / куле од мермера и кровови од меди* 78).

12. Мада је на основу истанчаног језичког осећања изузетно пажљиво проверавао конотације селектоване обележене лексике, Павловићу се у појединим примерима може замерити управо превид везан за погрешне конотације. Најубедљивији пример свакако је из песме „Разговор на бојном

пољу“, у којој српски коњаници на Косову „изговарају“ стихове: *У корену је њосечен њразник / и сунце као хрстѝ њаде њреко нас. / Барјаке смо њод водом разасѝрли / и коѝља су њадала њо дну као свеће* 46. Селекција турцизма *барјак* нема, чини се, најсрећније конотације у наведеном песничком контексту, за разлику од срећно одабраног турцизма *ханџар* у истој песми: *У нерад сам њовео војнике / да сред мириса ѝправе девичанске / у оѝлегалу ханџара / оѝкрију болне рубове ѝшела* 46.

13. Активирањем граматичких и лексичких архаизама Миодраг Павловић оживео је српско језичко и духовно памћење, везано пре свега за средњовековну, народну и барокну књижевност, али је истовремено мотивисано актуелизовао језик своје поезије, прилагодивши га тематским круговима. Одмереност и суптилност при селекцији застарелих језичких средстава могу послужити као парадигма песницима који посежу за сличним поступцима онеобичавања песничког израза. У закључку посебно ваља издвојити све семантичке нијансе и преливе остварене у корелацијама између стилски необележене и синонимне или дублетне обележене лексике.

Литература

- **Велмар-Јанковић 1963:** Светлана Велмар-Јанковић, „Предговор“, у: Миодраг Павловић, *87 њесама*, Београд, 9–22.

- **Вуковић 2000:** Novo Vuković, *Putevi stilističke ideje*, Podgorica–Nikšić.
- **Костић 1983:** Zvonimir Kostić, *Arhaično i moderno*, Београд.
- **Коцић 1996:** Злата Коцић, „Прах слова и одсјај праха“, у: Миодраг Павловић, *Посвећење ѿсеме* (поговор), Ниш, 215–217.
- **Крстић 1988:** Драган Крстић, *Психолошки речник*, Београд.
- **Милановић 2010:** Александар Милановић, *Језик српских ѿсника*, Београд.
- **Павловић 1958:** Миодраг Павловић, *Рокови ѿезије*, Београд.
- **Павловић 1974:** Миодраг Павловић, *Поезија и култура. Оледи о српским ѿсницима XIX и XX века*, Београд.
- **Павловић 2006:** Миодраг Павловић, „Настанак и нестанак песме. Аутопоетички записи“, у: *Зборник Машице српске за књижевност и језик*, LIV/2, 7–17.
- **Поповић 1998:** Богдан А. Поповић, *Песници и критичари*, Београд.
- **РМС 1967–1976:** *Речник српскохрватскога књижевног језика*, 1–6, Нови Сад – Загреб: Матица српска – Матица хрватска.
- **РСАНУ 1959–2007:** *Речник српскохрватског књижевног и народног језика*, 1–17, Београд. Институт за српски (српскохрватски) језик САНУ.
- **Симовић 1983:** Ljubomir Simović, *Diplo dno*, Београд.
- **Тешић 2004:** Милосав Тешић, *Есеји и сличне радње*. Београд.
- **Хамовић 2009:** Драган Хамовић, *Песма од ѿочетка*, Зрењанин.

Aleksandar Milanović

THE LINGUISTIC PATINA IN THE POETRY OF
MIODRAG PAVLOVIĆ

Summary

In this paper, the author analyses the linguistic method of the archaisation of language in Miodrag Pavlović's collection of poetry *Source*. By way of activating grammatical and lexical archaisms, Miodrag Pavlović enlivened Serbian linguistic and spiritual memory, first of all, in connection with mediaeval, folk and baroque literature, but at the same time, he actualised, in a motivated manner, the language of his poetry, adapting it to its thematic circles. The measured and subtle approach to the selection of archaic linguistic means can serve as a paradigm to poets reaching for similar methods of estranging their poetic expression. What should be singled out in particular are all the semantic nuances and tints realised in correlations between the stylistically unmarked and synonymous, on the one hand, and doublet-type marked lexical items.

Персида Лазаревић ди Ђакомо
 КÔД ЦРКВЕ СВ. МАРКА: МИОДРАГА
 ПАВЛОВИЋА ПЕСНИЧКИ ДОЖИВЉАЈ
 ИТАЛИЈЕ

Кључне речи: Италија, путопис, Византија.

Последња реченица „Post scriptum-а Европским путописима“ Миодрага Павловића гласи: „Италија је у ствари једна фиктивна, на облацима саграђена – позна Византија.“¹ Овим он закључава врата западне Европе да би отворио „Хиландарске двери“ („Отварају се Хиландарске двери“). То је, како истиче Павловић, последица интуиције која му се догодила преко видног поља. Ово је једна посебна констатација о Италији, један необичан угао гледања, који изискује да се подробније анализира.

Приређивач *Далеких њредворја* истакао је у белешци: „Путовања су за Миодрага Павловића била подухват културних и историјских истраживања, али и прилика за неочекиване доживљаје, пре свега – песничке. Оно што није постало песма, јавља се овде као путописни запис, најчешће и сам налик на песму.“² У овом смислу треба и посматрати Павловићев путопис: кад каже да је Италија „на облацима саграђена позна Византија“, указује нам на филтер кроз који он Италију приближава читаоцима, а управо нам се чини да аутор једним потезом

1 М. Павловић, *Далека њредворја*. Путописи, Београд 1999, 328.

2 Исто, 373.

Италију одбија од себе. Но, Павловићев однос далеко је противречнији. Стога ако завиримо иза тих, пред Хиландаром закључаних врата Италије, пружа нам се сложена слика. Италија је у Павловићевим европским путописима некако „пригњечена“ тиме што је ситуирана, уклопљена између Грчке и Свете Горе – песник је на тај начин око Италије створио византијски обруч. У путопису о Грчкој видимо да нема ниједног помена, ниједне асоцијације на Италију. Увиђамо, даље, да нема, наравно, ниједне асоцијације на Италију ни у спису „Отварају се Хиландарске двери“. Има међутим Италије у „Белгији“, има је у „Паризу“, па чак и у „Индији“. Павловић је на тај начин створио један такорећи нетакнут обруч Византије чисте, праве Византије око оне коју сматра фиктивном. Последња прича, „Солун – ротонда светог Ђорђа“, завршава се фрагментом:

Положај Византије је био такав да јој нико није могао помоћи ни са севера, ни са запада, иако је ту и тамо добре воље, на пример, мађарске, било. Од два европска царства остало је једно, оно западно, које се пак противило успоставању веће силе словенске било на истоку или на југоистоку Европе.³

Да је почетни приступ искључив, и да је Миодраг Павловић отворено подозрив (према Италији), јасно нам је већ на почетку „Индије“, у глави „Путеви до храма“, где каже: „Елем, човека привлачи да иде тамо где му се чини да је некад, једном био

3 Исто, 256.

срећан, чист, узвишен.⁴ У „Дуждевој палати“ у Венецији, међутим, Павловић каже: „Седим на клупи изможден, као што приличи путнику из далека који мисли већ на повратак и онда гледам кроз прозор Дуждеве палате, жељан неког свеобухватног, последњег погледа.“⁵ Такође у Индији, у галерији Палате, Павловића изненађује колекција минијатура на којима се препознаје утицај европске уметности: „Готово нелагодно се осећам кад видим дух италијанске барокне илустрације примењен на индијске и могулске мотиве.“⁶ Павловић има утисак да гледа „неко заражавање, прожимање болести, један уметнички језик који се непотребно шири“.

Има неке неправедности и неравномерности у Павловићевом приступу Италији: ако се он, с једне стране, гнуша што је Индија „заражена“ европском, пре свега италијанском уметношћу, с друге стране, пак, он управо као параметар вредности италијанске уметности поставља византијску уметност. Стога можда није случајно да Павловић прво стиже у Равену, која је три пута била главни центар: Западног римског царства, Краљевства Острогота, и Византијског егзархата, и управо у Равени он установљује своју парадигму: „Обилазећи знаменитости прво сам замишљао шта су други видели и како треба оцењивати то што гледам: где има више Византије, где мање.“⁷ Стога се можда „Италија“ отвара одмах после „Грчке“, и то првом реченицом

4 Исто, 99.

5 Исто, 289.

6 Исто, 119.

7 Исто, 259.

која у себи већ садржи постављену тезу – о Византији као *conditione sine qua non* да би се посетила и доживела Италија. Прва реченица путописа „Италија“, који почиње причом о Равени, дакле, гласи: „Толико су ми причали о Равени пријатељи који су знали да сам се удубио у византијске лектире, да сам дуго веровао како је никада нећу видети.“⁸

А када у Равену Павловић стигне, једне ноћи („стигао сам ноћу, у пола једанаест“), одмах призива Дантеа, и истиче да је Данте у Равени био у изгнанству. Чудно је, међутим, да Павловића Равена асоцира на Дантеово изгнанство; тачно је да је Данте после 1304. почео са лутањем услед прогонства из Фиренце. Етапе његовог изгнанства само су нам делимично познате: Верона (од 1303), Тревизо (1305–1306), Луниђана (1306), а касније, у последњим годинама свог живота, поново је у Верони, код Канграндеа дела Скале. Можда је 1320. дошло до последње Дантеове „селидбе“, као изгнанника: Данте долази у Равену, код Гвида Новеле да Полента, и то при повратку из Венеције, и у Равени умире управо у ноћи између 13. и 14. септембра 1321. Сахрањен је у акри при цркви Сан Пјер Мађоре, касније посвећеној Св. Фрањи. Равена је, дакле, за Дантеа везана као место (његове) смрти, те смрт и симболизује. Уосталом, у вези са Дантеом Павловић и пева о смрти, у песми „Љубав“:

Дали су ти светлост и руке и семе,
У свету ветра прогледао је лик твој.
Овде од смрти може да спасе Време,

8 Исто.

И Љубав, слуга његов, а отац твој и мој.
На поља Љубави нек дани нам одјезде;
Знај да од Смрти спасеш, све што подариш њој.

Павловић даље каже да је, обилазећи знаменитости у Равени, замишљао како треба оцењивати оно што гледа: „где има више Византије, где мање“. Тачно је да је Равена за Италију Византија, али исто тако је тачно да Павловић на тај начин поставља границе и услов од тада па надаље: све што ће видети у Италији биће филтрирано и контемплирано кроз призму Византије. Дакле, он „Полако и са снебивањем“ успоставља „своју лествицу вредности равенских споменика“. Кад присуствујемо првом Павловићевом сусрету са Равеном,⁹ осећамо да то није оно што је он очекивао. Пита се стога: „Где је права Византија, може ли се некако исцедити њена суштина?“¹⁰

Павловић се налази прво у маузолеју римске хришћанке Гале Плацидије (прва половина 5. века), у коме се осећа некако нелагодно, и све му делује сувишно и као терет: модра боја мозаика постављена је „сувише близу“, црквена ватра у средишњем делу мозаика је „сувише јака“ и недовољно симболична, а представа Христа као доброг

9 Павловић наглашава да се Равена налази у регији Емилија Ромања (Emilia Romagna) и каже да је некада била „папски посед“, и да се „због тога звала Ромања-римска“. Емилија Ромања, међутим, носи име од старог римског пута Виа Емилија (Via Emilia), који је изградио римски конзул Марко Емилио Лепидо (Marco Emilio Lepido). Ромања, на латинском *Romania*, јесте термин којим су Римљани звали територију близу Равене.

10 М. Павловић, *нав. дело*, 259–260.

пастира – „сувише позната“. Он, дакле, не успева да се узбуди, као што, у „златописној иконографији“ у крстионици Аријана (која је у палеохришћанском архитектонском стилу) не успева да види јерес.

Трећи момент је мозаик на таваници крстионице правоверних: он сумња у назначено време настанка овог дела – каже: „Утолико горе, понекад нисмо савитљиви – имамо предрасуде о хронологији стилова које не можемо превазићи.“¹¹

Павловић остаје хладан и према цркви близу железничке станице – Свети Јован Еванђелиста – у којој се налазе остаци мозаика с почетка 13. века, јер на то му не личе.

У следећем сегменту он је у цркви Сан Аполинаре ин Класе (San Apollinare in Classe), у „Пешчари изван Равене, у правцу Јадранског мора“.¹² И ови мозаици, за које каже да су познати по томе што „имају родоначелну улогу у развијању ранохришћанског симболизма“, делују му „сувише високо“ и „мршаво“.

За разлику од тога, мозаици који се налазе у Сан Аполинаре Нуово (San Apollinare Nuovo), у центру Равене, јесу „очаравајуће уметничке врлине“. Павловић овде објашњава да „византијска, као и ранохришћанска уметност више спада у историју духовности, него у историју уметности“. Облици те духовности стижу нам „из ванземаљских простора“,¹³ и управо је ту пут ка трансцендентном цар-

11 Исто, 260.

12 Исто, 262.

13 Исто, 263.

ству, за нас. Параметар вредности одређује подвлачећи да је „степен евентуалне доброте ове уметности сразмеран броју вести које нам она из божанског и анђеоског света преноси, преноси на страну чула без којих човек не може да мисли мисао овога, ни онога света“. На основу оваквог схватања византијске уметности Павловић закључује да „мозаици у апсиди цркве San Vitale (такође VI век), као и оба San Apollinara (in Classe, и Нови), показују највећи могући интензитет појаве надземаљске стварности и божанске истине којим се ликовни облици могу појавити на хоризонту наших чула“.

Следеће поглавље је управо „Црква Сан Витале у Равени“; оно има специфичну композициону структуру: подељено је на два сегмента, а сваки је отворен реченицом којом аутор настоји да одреди степен трансцендентне духовности. Први сегмент дефинисан је ставом: „Када се човек нађе у апсиди цркве San Vitale у којој су сачувани мозаици, осећа да је закорачио у васиону.“¹⁴ Павловић, међутим врло добро зна да је та црква једина религиозна грађевина у Равени која има византијске архитектонске карактеристике. У овоме је сегменту уочљива световна и темпорална (хоризонтална) димензија Византије, а о овоме је намеравао да напише и песму:

Више пута сам покушавао да овај јединствени
доживљај и веома посебну ризницу византијске
уметности претворим у песму, да је опевам или
бар да се овом призору обратим химничким то-

14 Исто, 264.

ном. Папири на којима сам исписивао ове покушаје нестајали су сами од себе: песме није било, – она је већ остварена на парапетима ове чудесне осмоугаоне цркве и у јединој апсиди у којој је мозаички урес сачуван. Имао сам, мислим, идеју да их доживим као долазак византијског вала на италску обалу, и као доношење чуда у наручју царских уметника. Међутим, идејом селидбе, доласка, премештања славила се величанственост овог видокруга, умањивала се тежина сваке од ових слика која се састојала у њиховој апсолутној метафизичкој непомичности. San Vitale и његови мозаици, чини ми се, нити су допловили из византијских лука, нити припадају традицији будуће италијанске уметности, ма колико она у основи настављала тенденције ране и касне византијске уметности.¹⁵

Темпоралну димензију Византије представљају мозаици са царем Јустинијаном и царицом Теодором, али њихова перспектива, начин на који су представљени чини да делују као да су уздигнути над земљом, добијају и спиритуалну димензију, ванземаљску. Дакле, како каже Павловић, „и она права историја, пролазна и немилосрдна, оплемењена [је] ако добије своју уметничку форму и ако се та форма не сатре и не разбије“.¹⁶

Павловић сматра да би наши људи требало да виде апсиду цркве Сан Витале у Равени јер се на једном месту налазе „Он“ и „византијски двор“. Аутор је у ствари поетски нем пред сценама из Ста-

15 Исто, 264–265.

16 Исто, 264.

рог завета, а тај мук се прекида тек толико да каже да га „равенски лик Христа као владоаца свемира“ обузима, и да је у томе лику достигнут „степен божанске безизразности“.¹⁷

Други сегмент почиње реченицом: „Ако постоји место са којег дугине боје крећу на своја обручавања земље, онда је то она апсида у цркви San Vitale у Равени.“ Овај фрагмент је поетски, Павловић говори да је ова апсида извориште свих дуга које се у овом делу света јављају. Ван времена и ван географских колокација, једини параметар свих димензија јесте Византија, и у томе сусрету димензија путују цар Јустинијан, са својом пратњом, и царица Теодора, са својим госпама. Њихово путовање је ноћно, осветљено дугиним бојама, а повратак је пред зору.

Исти овај утисак којим се окончава „Post scriptum Европских путописа“ добија се и захваљујући чињеници да је Павловићево доживљавање целокупности и сложености (византијског) културног блага Равене сведено на песму која има такорећи збирни наслов – „Равена“:

Црквени круг издељен на осмине,
а само једна је у сјају апсида
где стоји цар са номенклатуром
и царица у пратњи гинекеја.
Блесак зелен као да смо у царству риба.
Цвеће се овде у венце уплело
док је долазио потоп. Сведржитељ
преображен у Сина, Каин и Авељ се
још споре, од тога живи Мелхиседек.

17 Исто, 266.

Свет је столица-лопта помодрела
од рушења и брига. Крстионице су
зато најважније: њини свец
и стреје. На дну нас виде
администратори, под водом, у жижи.
Ипак је тријумф ово растварање свега.
Крштењем смо и часу стварања ближи.

У успињању ка Венецији Павловић путује Умбријом, а ово путовање делује далеко мање инспиративно у односу на обилазак Равене. Јер, ако су мозаици у Равени ипак успели некако да измаме оно поетско Павловићу, то, парадоксално, није случај са италијанском поезијом као подстицајем. У поглављу „Када су свец били песници“, које представља управо путовање по Умбрији, Павловић унакрсно уплиће поезију и сликарство. На почетку читамо о *Химни створења (Canticus creaturarum* или *Laudes creaturarum*, познатој и под називом *Cantico del Frate Sole*) Фрање Асишког. Реч је о најстаријем тексту италијанске (поетске) књижевности, о молитви која је по својој сложености и суптилности јединствена у европским књижевностима. Павловић каже да је дуго избегавао да посети Асизи, управо услед огорчења што су идеје Фрање Асишког готово одмах изневерене. Њему се, уз то, не свиђа оно што је, у горњој од две цркве, насликао Ђото, чак сматра да то и није Ђотово дело. „У Асизи сам пошао сумњичав, вратио се из њега са учвршћеном равнодушношћу“, ¹⁸ каже он. Пролази затим и кроз Орвијето и посматра *Страшни суд* Луке Сињорелија.

18 Исто, 268.

Трећи град Умбрије који је Павловић посетио јесте Тоди, али ни он га не узбуђује. На овом месту песник изјављује да се некада бавио италијанском поезијом, па стога овом приликом помиње два песника: Јакопонеа да Тодија и „Слепог Анђолијерија“, и додаје да их је „некако помешао“: гледајући фреску Јакопонеа да Тодија, он мисли да се налази у граду „слепог, безобразног Анђолијерија“. И даље: „Можда није било случајно што сам ту двојицу побркао“, понавља Павловић, „баш на овом месту пуном природних лепота, очаравајуће, ваздушасте панораме.“¹⁹

Овај фрагмент изазива извесне недоумице. Наиме, објективно говорећи, ова два песника није могуће помешати: Јакопоне да Тоди (Jacopone da Todi, око 1236–1306) без сумње је најоригиналнији песник италијанске поезије 13. века; могуће га је поредити са фрањевцем, али његов однос према природи састоји се од трагичне и обесхрабрујуће борбе. Јакопоне се преобратио 1268, а како је већ и пре тога живео скромно, на крају је пришао фрањевачком реду. Значајан део његове поетске делатности јесу лауде фрањевачке традиције: у стиховима доминира осећај беса због стања човека, и однос дистанцираности према Богу – за њега је и жеља о светости грех који вређа Бога. Његова поезија намењена је веома уском кругу читалаца.

Сасвим друге текстуре је поезија Чека Анђолијера. Сијенски песник Чеко Анђолијери (Ceco Angiolieri, 1260–1313) живео је раскаланим животом, мучен новчаним проблемима, и то се огле-

19 Исто, 269.

дало у његовој поезији, тако да су многи критичари сматрали да су у питању стихови чисто биографског карактера. У ствари, поетска делатност Чека Анђолијерија сврстава се у посебан књижевни ток, познат као комично-реалистична поезија, која је требало да преокрене, пародира, тематски и језички, поезију стилновиста. Ту је духовној љубави била супротстављена сензуална љубав, анђеоској – вулгарна и агресивна жена, а хвали моралних врлина похвала ужитака овоземаљског живота, посебно жена, крчми, коцкања. Бокачо је овоме песнику посветио једну новелу у *Декамерону*, као прототипу веселака који ужива у животу – био је мајстор *vituperium*-а.

Веома је чудно што је Павловић „помешао“ и „побркао“ ову двојицу песника, и није сасвим јасно шта је тиме хтео да каже. Да ли то да је поезија Јакопонеа из Тодија и „ласцивног“ Анђолијерија слична, што свакако није? Да ли је тиме хтео да умањи Јакопонеово место? А, с друге стране, да ли је то исто хтео са Анђолијеријем, што тек не би имало смисла – снага Анђолијеријеве поезије лежи управо у тој еруптивној ласцивности. Можда је узрок овоме чињеница да је Анђолијери значајно сушту супротност Дантеу, с којим је уосталом и водио неку врсту песничког двобоја? Такође није јасно зашто Павловић Анђолијерија назива „Слепи“, кад он то није био?²⁰

20 Да је Чеко Анђолијери сасвим добро видео говори нам и његов најпознатији сонет: „Si foss' fuoco“. Остаје једино претпоставка да је Павловић погрешно схватио Анђолијеријево име, уп.: *Secco* (Чеко, скраћено од Франческо, Francesco) : *cieco* („слеп“).

Павловића не импресионира ни уметност Етрушћана, ни Перуђино, ни Ђото, иако је, како каже, у Умбрију дошао „гладан и жедан сликарства“. Једино што га задовољава јесу фреске Пјера дела Франческе о налажењу часног крста.

Следећа етапа Павловићевог пута је Верона; њој је посветио три текста у којима хвали карактер људи, добро вино, арену-амфитеатар. Као и у Равени, и овде на њега, и опет некако сувише, али у другачијем смислу, делују фреске у неким црквама. Тако, у крипти цркве Тавант у долини Лоаре, Мантењин триптих сувише је удаљен од гледалаца. И: „Посвуда по зидовима остаци готског фреско сликарства, немилосрдно уништаваног од стране сликара њима следећег нараштаја, широм Италије.“²¹ А у стару цркву Св. Прокла Павловић улази и излази „прилично хладан“, „као да пролази време похођења цркава, за мене“.

Каже, даље, да то открива некако са закашњењем, па вероватно у томе смислу као интермецо делује одлазак у Мантову, у Палату Те. Можда није случајно да је ово једна од тема заједничких Миодрагу Павловићу и Ивану В. Лалићу. У своме путовању Италијом и Лалић је посетио Мантову, и то записао у песми „Palazzo del Te“. Palazzo Te [Палата Те] или del Te²² (како су га некад називали),

21 Исто, 275.

22 Каже Ђорђо Вазари у вези са пореклом имена Те (*Le vite dei più celebri pittori, scultori, architetti*, vol. 2, 117): „Pretendesi da molti che tale denominazione curiosa traesse raffronto dalla configurazione di quel luogo avente forma di T: ma ciò è dubbio, e piuttosto par che debbasi all'abbreviatura del suo antico nome di Tejetto, reso più conciso in seguito con un Te e infine T solamen-

у ствари је локалитет који чине сеоске куће на југу града Мантове, недалеко од зидина. На острву Те (isola del Te), које је све до 18. века било окружено водом, Ђулио Романо, Рафаелов ученик, саградио је истоимену палату по налогу војводе од Мантове, Федерика II Гонзаге, као резиденцију. И Павловић дакле описује ту палату, и велики скуп фресака, па се и овде надовезује на Дантеа: „Тако је љубавна игра била истовремено уживање и мудрост, да поновимо то што је тврдио Платон, а песник Данте вишеструко отеловљавао.“²³ Павловић прецизира и да, ако га је у почетку дворана „Психе“ ове Палате Те одбијала, касније је увидео да је то једна од великих творевина митско-еротског симболизма.²⁴

Павловићево путовање од Равене – италијанске Византије и места Дантеове смрти, ка Венецији – која симболизује смрт Византије, представља последњу етапу пута и питање са којим се треба суочити. Каже Павловић да је немогуће крочити на тло Венеције јер је то „тле од воде“, па је онда њено тло „можда дно чамца“. Он Венецији прилази с воде, али „док нас моторни бродич превози још неко нас носи, преноси. Одмах смо у некој емоцији, устрепталости, спремни за доживљај који је заправо већ почео.“²⁵ И пита се: „Шта је то што овде одмах удара у струне нашег бића?“ „Цркве у којима

те.“ („Многи сматрају да тај чудан назив долази од поређења са тим местом које има облик слова Т: али то је неизвесно, пре би се рекло да је то скраћеница његовог старог имена Тејето, потом сажето с једним Те и на крају само са Т.“)

23 Исто, 277.

24 Исто, 280.

25 Исто, 281.

се нећемо молити, палате у којима нећемо становати, матица људи које никада нећемо упознати?“

Сад следи реченица којом се наслућују ауторове стрепње: „Ипак нешто нас уљуљкује и ми знамо да се налазимо на домаку сладострашћа једне врсте што се само овде може наћи.“ Реч је о доживљају, слатким утисцима и дрхтајима којима се излажу они који дођу у Венецију, па се аутор одмах помера корак уназад: „Одупирем се утицајима који се преливају једни у друге, избегавам вишеструко, снажно дејство надражаја разних чула.“²⁶ Павловић не улази у сукоб с Венецијом, већ једноставно покушава да јој се одупре. Упоређује и како је други доживљавају: Роберт Браунинг преко композитора Балдасара Галупоја, Исидора Секулић кроз песника Бајрона, кога замишља у зору на мосту Риалто, Његош је о Венецији говорио преко комичног јунака *Горској вијенца*, с иронијом. Павловић, међутим, Венецију види и доживљава кроз потоп. Кад у сегменту „Венеција и њен потоп“ говори о синтагми „висока вода“ као о синониму за термин „плима“, не можемо а да не призовемо Лалића, чији се први оштри потез уперен против Венеције налази већ у самом наслову песме „Acqua alta“. Та плима неизбежна је судбина Венеције, она не може да се одупре полагањем пропадању. Веома разочарано а истовремено и с неким тихим осећањем задовољства Павловић каже да је, због надолажења воде, црква Светог Марка је „постала неприступачна за вернике“.²⁷ При крају ће он рећи и да црква

26 Исто, 282.

27 Исто, 285.

Светог Марка, „састављена од делова различитих култура, као да их је море нанело са различитих обала, чини ово место ходочасничким циљем разних народа и многих језика које само апостоли могу да упознају и да на њима проповедају“.²⁸ Те се различите културе помињу и у песми „У цркви св. Марка, Венеција“:

Гласови певају без икакве зебње
и златни опток тече кроз прозоре
својим током: вечерње испод купола
није сасвим одељено од трга:
азбуке се мешају, затим измире;
тако и правила строга, и молитвене чежње.
По средини се поштује сенка празнине,
на ивици – девојка спушта свој прилог
у руку дошљака, одмах настаје сонет.
Измирење између разних страна света,
Лукавац нема кога да заведе.
Бакони певају боље од серафима,
тако је и пре било: певање је део
људске шале, али не може било ко да се шали.
Тек сваки стоти певач је кроз истину пронет.

Венеција је за Павловића потоп, крајњи распад и разарање, „бљутава вода“, пропаст, пустош. И није онда чудно што у његовим сегментима о Венецији нема помена о Византији – он не жели да скрнави Византију, не жели да упрља тај чисти обруч јер Византија јесте начета Венецијом, и представља симболички почетак њене пропасти. Зато Павловић и не седа у гондолу, да не би гледао распад

28 Исто, 291.

Венеције изблиза, јер „Са гондолом почиње увид у венецијанску несигурност“.²⁹

У једном тренутку он чак каже: „Купола цркве Санта Марије дела Салуте ми овог тренутка није потребна.“³⁰ Но, ипак је поменуо Лазу Костића, у стиховима „Љубавници у цркви“:

Да није Лаза Костић певао
Santa Maria della Salute
са друге стране Великог Канала,
већ би се написала песма о слици
Свете Барбаре у цркви
Santa Maria Formosa.

У овом тренутку песник седи на промаји, изможден, у Дуждевој палати, и чека на повратак. Како је могуће да овде не жели да говори о Санта Марији дела Салуте, о њој је већ рекао да је то „велика песма наше *ласне* песничке традиције“?³¹ Чудно је заиста да не призива рефрен те песме, јер тај рефрен, како је рекао потом,

представља италијански назив једне цркве у Венецији, истовремено један од назива Богородице, и гласи: *Santa Maria della Salute*. Овај рефрен има за италијански језик карактеристичну звучност, богатство вокалима, он је певљив, инвокативан, и вокално богат чак и у том смислу што садржи четири од пет могућих вокала како у италијан-

29 Исто, 287.

30 Исто, 289.

31 М. Павловић, „*Santa Maria della Salute*’ Лазе Костића“, у: М. Павловић, *Есеји о српским ђесницима*, Београд 2000, 104.

ском, тако и у српском језику. [...] Укратко, једна италијанска фраза која се може казати из пуних плућа – истовремено та италијанска фраза је тада већ била и цитат из српске поезије.³²

Павловић не призива тај Лазе Костића рефрен, који је

као упијач на крају строфе, прикупља у себи, као сунђер са табле, преостатке свих наших асоцијација и емоција, како бисмо следећу строфу читали као да све почиње од почетка, од алфе. Тај рефрен је инвокација, *реторски обрт*.

Истовремено је увек даље развијање једног симбола, и по томе има чисто *обретну функцију*.

Декларише припадност ове песме стилској епоси барока, и преко цркве коју именује.

Представља гест духовног, неопозивог изјашњавања песниковог.

Постаје најважнији део песме, молитвено фиксирање песника на једну тачку свог духовног хоризонта, којој се, кружно, у строфама, приближава.³³

Можда се Павловић овако осећа јер не „снатри“ о Венецији, као Костић, Доситеј, Јован Суботић или пак Јаша Игњатовић?

Спас за њега не лежи у призивању Лазе Костића рефрена Госпе од Спаса, нити Византије. Спас за Павловића већ постоји, то је његово сажалење над пропадањем Венеције, то је његово хватање у коштац са најбитнијим моментом у Венецији, мо-

32 Исто, 107.

33 Исто, 109.

ментом који је у средишту пажње свих оних који Венецију посете и најевидентнији пример скрнављења Византије и преузимања византијског сјаја: „решење“ се налази у цркви Св. Марка. У тој цркви, која се налази при Дуждевој палати, у којој Павловић седи снужен и резигниран, у тој цркви „у предворју испуњеном сликама древног, старозаветног предања што су изгледале као разнобојне огрлице пришивене кроз златну подлогу мозаика припијених уз тело цркве, налазио се и приказ потопа“.³⁴ Ово је кључни моменат: овде он упојмљује оно што му се чинило као духовна и историјска неправда. Павловић је већ покушао да објашњење за потоп нађе фрагментом о уморним подводним Атласима, дивовима-носачима, дивовима-темељима, о томе како повремено спуштају, уморни, главе и плећа, и Венеција тоне и пропада:

У бљутавај води венецијанских лагуна дивови-носачи, дивови-темељи, подводни Атласи су се уморили, оборили главе и повремено, у заједничком ритму падају на колена, спуштајући зграде које носе на својим плећима, дубље испод површине воде-прљавуше венецијанских канала. То су онда плиме и поплаве, чишћење и испирање подрума и доњих спратова, не помоћу метли него помоћу алги обраслих испражњеним шкољкама и зарђалим клинцима са потонулих бродова. Титани се више не буне, не дижу устанке, него обарају главе, поклекли под теретом што им је поверен мимо њихове воље.³⁵

34 М. Павловић, *Далека предворја*, 290.

35 Исто, 285–286.

У дуждевој палати, окружен Тинторетовим митолошким сликама, Павловић и сам пролази кроз стање које су дуждеви осећали, у својим несаницама – „прави потоп никако није долазио и муке су се продужавале“. Слично, у песми „Парма“, иако заокружен катедралом, капелом и храмом, где га све „усисава у визију св. Јована“ и где се све заснива на књизи о смаку, на „успење и пад“, песник осећа да „Треба одавде отићи на Атос“. Спасти се, дакле.

Овде, у Венецији, наједном пак Павловић поима да се решење мука и несаница налази управо ту, поред, у цркви Св. Марка, у којој се налази призор потопа. Црква, односно базилика Св. Марка главна је црква Венеције, и седиште патријарха (мада је зависила од дужда). Један од архитеката који је руководио радовима на рестаурацији и реконструкцији је Балдасар Лонгена, онај исти који је пројектовао цркву Госпе од Спаса. А за Венецију и књига (коју држи лав, симбол Венеције и симбол Св. Марка) постаје симбол: отворена кад је мир, затворена кад је рат: „азбуке се мешају, затим измире“, каже Миодраг Павловић. Парадоксално, „Венеција не би опстала без мита о Потопу“. Тај исти „потоп“, који представља казну за све људске слабости, као крај света, могуће је избећи управо кроз елаборацију тога мита. Мит о потопу даје идеју о цикличности, па стога обнављању и вечности. Стога „ова мозаичка слика овде има и поучну функцију и магијско дејство. Овај потоп чија прилика је непокретно подсећање на давни бес елемената, зауставља сталну опасност потопа, враћа воду са прага цркве Светог Марка“, коју, иако се у њој никад неће молити, треба ипак спасти и поштовати.

Но, Павловић не може а да не примети да, у суштини, тај митски обред зависи више од ока него од сопственог магијског дејства. Последња реченица путописа по Италији, који се завршава Венецијом, гласи: „Као нека наелектрисана тела у морској дубини, оне једног посматрача погађају и налазе у њему просторе љубавног светилишта, у другом пак остају без одјека, као да је камен загладан у камен и да нечије тело стоји у шумској светлости са мање сјаја но кора великог кедрa.“³⁶ Кедр није ни поморанца, није ни лимун. Леп је тек издалека, и не може се негирати да око посебно опажа кедр. Оно што се изгради од кедрa није могуће уништити. Кедр симболизује вечност, и Христово тело. Али кедр симболизује и милосрђе, саосећање и наду у будућност. Величину песника Миодрага Павловића одређује и његова способност да изнађе наду, и у потопу. Кроз сјај као срца великог кедрa.

36 Исто, 291.

BY ST MARK'S CHURCH: MIODRAG PAVLOVIĆ'S
POETIC EXPERIENCE OF ITALY

Summary

This paper deals with the presence of Italy, that is, Italian art and poetry in Miodrag Pavlović's travel writings about Italy, and also in some of Pavlović's poetic compositions that follow a certain Italian itinerary. Miodrag Pavlović's travel writings often resemble poems, and in a number of places Pavlović points to connections with mediaeval Italian poetry. To Pavlović, Italy represents a kind of fictitious, late Byzantium, and even though he tries to avoid its strong influence as a stimulus, he cannot resist poetic interconnections and associations relating to other poets of ours (for example, Laza Kostić).

V

Милеџа Аћимовић Ивков

РАЗМЕЂА СМИСЛА
ПОЕТСКО-МЕДИТАТИВНА ПРОЗА
МИОДРАГА ПАВЛОВИЋА

Кључне речи: цивилизација, историја, култура, медитативно, поступак, поетика, поетско/прозно, свето, смисао.

У широком тематском, садржинском и обликовном распону песништва Миодрага Павловића, амалгамским текстовима поетско-медитативне прозе припада засебно место. Објављени у првој половини девете деценије прошлог века у књигама *Небо у њећини* (1993), *Међусејеник* (1994) и *Бишњи људи* (1995), они се у оквиру његовог замашног стваралачког опуса јављају као синтетизована потврда његових ранијих различитих занимања за питања цивилизацијске и културне историје, као и антропологије. Због тога може да се каже да су ти краћи текстови истовремено и одређени поетички сажетак и пресек његовог стваралаштва. Томе је репрезентативни сведок књига изабраних текстова *Наук о души* (1998).¹

Стваралачка интересовања за питања прапочела, односно питања „подљудског постоља“ /19/ овај је писац нарочито интензивирао у појединим дискурзивним, метапоетским књигама. То су књи-

1 Књига коју су приредили М. Павловић и аутор овог текста објављена је 1998. године у издању београдске куће „Народна књига-Алфа“. Сви наводи преузети су из овог издања.

ге есејистичке прозе: *Природни облик и лик* (1984), *Поетика жртвеног обреда* (1984) и *Храм и преображење* (1989). У њима су, напоредо, функционално активни и бројни дискурзивни или поетизовани искази који сасвим лако могу да се идејно и мисаоно повежу са садржајима његовог песничког и прозног света. Једноставно: Миодраг Павловић је један тематски делокруг стваралачки исцрпљивао у више различитих видова/форми уметничког казивања.

Разлоге за овакву морфолошку разностраност, која је у савременој српској књижевности сразмерно ретка, могуће је препознати у великој интелектуалној радозналости овог изразито плодног аутора али, пре свега, у његовом освешћеном настојању да се, у времену када су оне видно занемарене и угрожене, препознају, издвоје и у дијахронијској перспективи што потпуније сагледају манифестације светог у људском историјском трајању; они нарочито усмерени културолошки гестови удаљених цивилизација који су своју елементарност уградили у савремени начин мишљења и понашања. А на томе подручју, овај аутор на то вишеструко указује, могуће је лако препознати бројне аналогije између онога што је некада било, у шта се веровало и шта се чинило, и онога што се, на сродној основи и уз одређене модификације, чини и данас, тако да је то успостављање и оснаживање значењски и симболички бремених и подстицајних веза међу цивилизацијским и историјским периодима у циљу диференцирања поља нуминозног, једно од базичних креативних усмерења Миодрага Павловића. Поготово у стваралачкој фази која се овде аналитички издваја.

Имајући у виду општију констатацију да је, „што се дубље спуштамо у прошлост све већа пре-моћ сакралног над профаним“,² као и да „између профане и духовне сфере постоји толика инкомпатибилност да прелазак из једне у другу није могућ без извесног међуступња“,³ постаје очигледно да је у традицијским залихама, култним и обредним радњама најпре, могуће јасније распознати засебну и повлашћену област светог и креативног у људском трајању. Тај „међуступањ“ за прелазак из једне „сфере“ у другу свакако представља стваралачки гест културе, и због тога су они најпретежније и бивали увођени у уже тематско поље различитих Павловићевих текстуалних радњи у овом стваралачком делокругу. Уосталом, централна књига те фазе и носи амблематични наслов *Међуступењеник*. Будући да се „профана егзистенција никада не среће у свом чистом стању“,⁴ било је неопходно да се, као својеврсна припрема, учини знатан истраживачки и синтетизујући напор за изградњу овог типа⁵ текстова. Из тога разлога она и постаје могућа само код оних стваралаца који располажу ванредном ерудитном спремом, какав Павловић несумњиво јесте. И баш је из тих разлога у овим његовим текстовима и остварен плодотворни спој интуиције, ерудиције и интелигенције, са ствара-

2 Арнолд ван Генеп, *Обреди прелаза*, Београд 2005, 6.

3 Исто.

4 Мирча Елијаде, *Светло и профано*, Сремски Карловци – Нови Сад 2003, 77.

5 За краће поетско-прозне саставе у новије време реактивиран је термин *ипрозаиге*. Видети о томе текст предговора у: Бојана Стојановић-Пантовић, *Српске ипрозаиге*, Београд 2001, 5–36.

лачком потребом да се допре до неких темељних истина о човеку и његовом свету, те да се оне естетски функционално, и смисаоно и значењски дале-косежно, артикулишу. А потом да се, на новој мисаоној основи, ти садржаји активирају у некој врсти поливалентне стваралачке, витгенштајновске,⁶ језичке игре у којој би се језик наново вратио „свом пореклу: природи, елементима, не-значењу, себи“ /29/. Доказ томе могуће је уочити у завршници петог сегмента текста „Мотрење себе“ /67/, у којој се стваралачкој „игри“ коју покреће нетварна рука јасно придаје онтолошко првенство. Такво поетичко опредељење исказивано је, мање-више директно, у великом броју текстова овог типа.

Миодраг Павловић је у већини ових текстова, тема из „историје постања“ /7/ и културне историје, разматрао и (ауто)поетичке теме. И то са самосвесно исказаном намером да се успостави вишеструки, а посебно естетизовани, однос са прапочелом, „сусрет са божанским“ /50/, чији се глас каткад епифанијски разуме као „бруј природе“ /34/ а каткад као засебан, највиши и највреднији, облик човекове делатности који зовемо култура. На таквој основи настаје темељни ауторски увид да „Човек је словима обрастао као длаком“ /91/ јер, „Сви смо ми приврженици алфабета и сматрамо га за свог најбољег слугу, извидника, заступника пред судијом и царем“/89/. Мада су објављивани засебно, ови Павловићеви поетски и прозни текстови, у којима су у интерактивни однос доведени мотиви

6 Видети о томе у: Лудвиг Витгенштајн, *Философска исцраживања*, Београд 1980, 42.

дуговремене културне историје са сликама њене савремене дезинтеграције, могу да се посматрају као јединствен мисаони и поетички систем, као стваралачка целина.

Централна фигура у којој се сустичу и стабилизују све мотивске, симболичке и значењске смернице и рукавци овог Павловићевог процеђењог мудросног говора о удаљеном, а неопходном, свепрожимајућем, целинском *смислу*, јесте *слово/реч*. У завршном исказу вишеделног текста „Микро-програм“, као у својеврсној тези-поенти, аутор директно казује о начину на који се обликује „то“ најважније чему се интелектуално-стваралачки стреми: „Слово по слово, реч се ојачава. Спремна да у песми поново живи. У земљи да се храни“ /95/. Дакле, само у нарочито организованом исказу, у ентитету који се у овим текстовима непрестанце повлашћује, „то“ „слово које се труди о нашем Спасу“ /94/ налази своју потпуну функцију. А напоредо са повлашћивањем „слова“, следствено, иде и истицање оних делатника који се, у свим околностима и много више њима упркос, низањем слова зналачки баве обликујући тако исказе наливене смислом. И то је разлог због кога стваралачки субјект, на тако обликованој основи, и може да децидно каже: „Ми стварамо у Хаосу једно ново стање“ /105/. То „ново стање“ заснива се и раскрива у пољу духа и вредности, њиме обележеним. Тако се у уметничком говору, нарочито очигледно и делатно, манифестује оно жуђено свето које „онтолошки заснива свет“.⁷

7 М. Елијаде, *нав. дело*, 76.

Реч и слово, у овако изграђеном Павловићевом поетском говору, доказ су постојања Бога; животодавне и смислотворне снаге – његов незамењиви атрибут и човеку највећи понуђени дар. О томе он, значењски комплементарно, експлицитно казује и у књизи *Поетика жртвеног обреда*: „Божанственост се саопштава речју, и стварање је било оваплоћење речи“⁸ – као на почетку Светог писма, чији су појединачни садржаји уграђивани у подтекст неких од ових текстова. Стварање је, уопште, у овом Павловићевом начелно фикцијском промишљању, један од начина „увођења у мудрост, посвећења у тајну света“ /32/. А један од начина тога посвећења је и грађење, посебно грађење храмова – једне од централних тема ових текстова. Храм је у овој разложно устројеној Павловићевој мисаоној космологији стециште, пресек божанских и људских сила и стремљења. „Храм је“, каже на једном месту овај писац, „једно велико ЈА“.⁹ У њему се човеку интензивније указује оно што М. Елијаде назива отвором ка трансцендентном. А баш је таквом мисаоном смеру, у коме је у предњи план истављена потреба да се тај нарочити вид човековог односа са светим, посебно у погледу његовог разумевања и прихватања, истакне и што интензивније оснажи и одржи, највећма и окренут овај Павловићев интелектуално-стваралачки напор.

Корен вољне и креативне човекове снаге да изграђује тај нарочити „однос“, овај писац препознаје

8 Београд 2000, 9.

9 „Постанак и битност храма“, у: М. Павловић, *Храм и преображење*, Београд 1989, 13.

у митском мишљењу. Такво, уопштено, ауторско становиште он је исказао у знатном броју својих текстова. Оно је стајаће место његове поетике – „са тим увидом у одређујућу и одлучујућу функцију мита и језика у духовној изградњи света ствари“,¹⁰ Павловић је обликовао све текстове који су нашли место међу корицама књиге *Наук о души*. А управо у тако усмереном разумевању дијахроније човековог историјско-цивилизацијског хода може да се препозна његов интензивни ауторски труд на упошљавању мотива из митског делокруга, као и посредном активирању њиховог карактеристичног идеолошког супстрата који се такође обзнањује особеним језичким изразом.

Посезањем за обрасцима митског мишљења и понашања у Павловићевом настојању да се раскрију, именују и поетски промисле *ствари по-чешка*, постало је очигледно да овај аутор жели да из позиције свог времена преиспита вредност архаичних образаца у савременом свету, поготово имајући на уму чињеницу да: „Није више свет онакав какав је био створен“ /73/. Та намера актуелизовала је његов ранији есејистички увид да „свакако има творевина које чувају успомену на почетак и чине га поново присутним“.¹¹ Због тога се у његовим поетско-прозним текстовима: у сажетим описима, алегоријским цртицама, философским и метафизичким уопштавањима и, уопште, у краћим текстовима у којима се „мисли почетак“, у најужем

10 Ернст Касирер, *Језик и мит*, Сремски Карловци – Нови Сад 1998, 59.

11 М. Павловић, „Мислити почетак“, у *Природни облик и лик*, Београд 1984, 110.

тематском делокругу јављају мотиви пећине, камена, храма... Јер – залажење у пећину заправо је силазак у гроб, а гроб је, опет, основа храма: „Корен храма је у гробу, у пећини“ /30/, на њему он ниче и расте у висину. Тако „расте“ и човек у времену: од „подљудског постоља“ до висова животодавне, освештане мудрости. Управо ова околност омогућава песнику да каже како „човек је многостепен“ /90/. Њему је једино на земљи дата божанска моћ проницања у суштину, као и стварање. А непролазни есхатолошки идеал стварања јесте мудросно формирање целине, тек њој постаје могуће да се сједине биће и небиће; човек, природа и Бог. Начин да се тај однос оствари поседује и језик, односно моћ и умешност говора. А он, каткад, у томе чињењу уме да буде и нејасан.

Недовољно логично и јасно говоре магови у текстовима књиге *Биџини људи*, у којима Павловић упризорује живот далеког архајског острвског племена, са бројним његовим свакодневним бизарним, али претежније култним и магијским радњама. Сам начин комуникације са божанствима, на тако пројектованом степену цивилизацијског развика, постаје могућ посредством заумног језика. Због тога, када првак племена „говори неразумљиво, онда са боговима разговара“ /56/.

Од те далеке, издвојене тачке у времену до модерног доба умножених комуникација зачео се, стабилизовао и распростра један засебан вид говора: поетски, уметнички, мудросни. И он је, истовремено, дар Бога и највиши човеков духовни, креативни и умни досег у историји. Због тога и постаје могуће

да се каже како: „Господство је велико управљати сазвежђима и једноставне стихије у неку целину преобразити моћи“ /87/. Ово (ауто)поетички ванредно носиво место као похвала стварању, може да, посредно, илуструје и целокупан Павловићев поетички програм реализован у овоме кругу текстова, овој стваралачкој фази. „Преображај“ и „целина“ – два су у њему индикативна појма. Њихово стециште је подручје највишег смисла.

Константна усмереност ка таквоме отеловљењу стваралачке могућности, у коме би постало могуће да се идеал *целине* досегне или искаже, суштински је одредила овај умерено церебралан и поетско-метафизички интониран, ауторски говор, који се, између осталог, реализује и сложенем „симболичком трансформацијом искуства“,¹² и то искуства оног што је виђено, сазнато, прочитано, а потом имагинарно пресложено и текстовно оживљено. Јер, оно што стварно постоји, што је „у области очигледног, понекад је најтеже дефинисати“.¹³ А то „очигледно“ овај је писац настојао да сагледа у свој његовој *сложеној једноставности* која, по правилу, заклања обиље заборављених и запостављених „размеђа смисла“ /67/ неопходних за одуховљено самоодржање савременог човека. У светлости такве духовне ситуације времена исказ: „У јасности ЈАСТВА извесност је доброг пута“ /85/ може да уверљиво маркира жељени исход човековог/јунаковог сусрета са трансцендентним, које је тако интензивно тематизовано у овим сажетим текстовима. А „јас-

12 Сузана Лангер, *Филозофија у новоме кључу*, Београд 1967, 96.

13 М. Павловић „Медитације о миту“, у: *Храм и преображење*, 41.

ност“, логика и ред су, истовремено, неке од базичних одлика укупног књижевног писма овог аутора. Уосталом, „где има смисла мора да буде савршеног реда“. ¹⁴ То је и Павловићево стваралачко начело.

Човекова непрестана жеља да дође у посед неких откривалачких или оспокојавајућих сазнања, и тако осигура и осмисли своју егзистенцију, у овим текстовима Миодрага Павловића активирани су и стабилизовани као њихова тематска, значењска и смисаона нулта тачка, оса око које се хомогенизује већина његових стваралачких смерница. И управо је то један од разлога који његове поетско-прозне текстове издваја као вишеструко репрезентативне. Генерални увид да „човек открива, сазнаје и чује кроз предање“ /27/, многоструко је, варијантно исказиван целом дужином његовог стваралаштва: од раних песничких књига (*Млеко искони*), до објављених романа. Тако исказано стваралачко настојање неупитно открива једну антрополошку константу: жељу за сазнањем, а ова искључиво људска тежња извела га је из пећинског и архајског света и довела у просторе модерности, у којима овај аутор сада испитује сврсисходност и смисленост тога дуговременог пута. И док, на једној страни: „Познати знак распознати чији је печат, видети којим се редом слаже слово по слово. Научење неопходно да се прими порука далеких страна“ /89/, претпоставља непрестано (херменеутичко) човеково трагање за смислом у историји и култури (овде тексту), доглед, на другој страни, у обрисима савремености овај аутор препознаје напрслине кроз које из живота и света непрестанце цури садржај светог;

14 Л. Витгенштајн, *нав. дело*, 78.

мудрост – „језа која нас усправља“ /86/. И тако се свет и живот, у иронијској пројекцији, кружно али регресивно, враћају прапочетку јер: „У свим односима које човек има преко мита, које му мит посредује, садржана је иронија.“¹⁵ И то „иронија“ као коначни расплет, исход. А сам исход, који је виђен у тачки пресека нашег времена, у неким од ових текстова изражен је доста песимистично. То је нарочито видно у поентној завршници вишеделног текста „Мотрење себе“, у коме се, „између маште и касних последица оног што је започело са Књигом Постања“, може опазити како само „негде још траје неухватљива себност“, док је „огледало“ које се бавило нашим лицем у савремености, „наличју нашем дало сваку предност“ /63/, и то је коначни ангажовани увид; смисаони епилог ових наглашено интелектуализованих, али и ка метафизичким просторима усмерених текстова којима је структурно и значењско двојство темељна карактеристика.

Трајна обреченост ових поетско-прозних записа амбивалентном устројству, видљива како у тематском тако и у значењском слоју, знатним је делом проистекла из саме природе стваралачког опредељења. Чињеница да „мит чини битан део језика“, указује да: „Ако желимо објаснити специфичне значајке митског мишљења, морат ћемо, дакле, утврдити да је мит истодобно у језику и са оне стране њега.“¹⁶ И управо та константна стваралачка жеља да се двоструким, вишеслојним, значењски поливалентним и сликовно-симболички

15 М. Петровић, *Природни облик и лик*, 137.

16 Клод Леви-Строс, *Синкретична антропологија*, Загреб 1989, 205.

сугестивним описом обухвате, проблематизују и критички промисле те *две стране* (феноменалног и ноуменалног) света, чини ове Павловићеве записе значењски разуђеним, сложеним, смисаоно богатим и далекосежним. И у томе је, најпре, садржана њихова књижевноуметничка и сазнајна вредност, посебно у светлу чињенице да је посреди последња вредносно стабилна фаза Павловићевог поетског стваралаштва.

Човеково историјско-судбинско рвање са животом у сталном кругу истих елемената и једначина у жељи да се допре до целинског смисла, без обзира на околности, не престаје. Доказ томе је и стална, значењима бременита, интеракција мита, живота и језика која је, самосвесно и ангажовано, постојано уписана и у ове жанровски хибридне текстове Миодрага Павловића. Њихова аутореференцијална и аутопоетичка особеност и вредност је, међу другим, нарочита, и изразита. Као што је и тзв. „прилагођавање идеја“¹⁷ у њима изведено са балансираном намером да се велики захваћени интертекстовни потенцијал, са нарочитом личном пројекцијом и акцентима, изнова оживи, а потом да се, као репрезентативно стваралачко сведочанство о иманентној човековој везаности за вредности цивилизацијског прапочетка, налије новим прираштајем актуелних значења.

17 С. Лангер, *нав. дело*, 168.

THE BOUNDARIES OF MEANING: THE POETIC-
MEDITATIVE PROSE OF MIODRAG PAVLOVIĆ

Summary

In the wide thematic, contextual and shaped range of Miodrag Pavlović's poetry, a special place belongs to amalgamative texts of poetic-meditative prose. Published in the first half of the 10th decade of the previous century in the following books: *Sky in a Cave* (1993) *A Step in-between* (1994) and *Essential People* (1995), within the framework of his grand creative opus they appear as a synthesized confirmation of his earlier different interests in civilizational and cultural history, as well as anthropology. Thus, it could be said that those shorter texts are both a kind of poetic summary and an intersection within his work. The book of selected texts *The Teaching of the Soul* (1998) is a representative testimony to the above statement.

This paper examines various contextual and meaningful relations between these texts and other discursive texts by Pavlović, especially the essayistic ones. It is to be concluded that many autopoetic intentions of this author have been written into the contents of his poetic-prose texts. That is why they could be observed as a particular, representative part of his grand creative opus.

Ђорђе Деспић

ПАВЛОВИЋЕВ ЕСЕЈ О ЗМАЈУ

Кључне речи: Јован Јовановић Змај, поезија, есеј, романтизам, ирационално.

Есеј „Поезија Јована Јовановића Змаја“ најобимнији је текст Миодрага Павловића о српским романтичарима.¹ Класици сваке националне, па тако и српске књижевности, одувек су лако привлачили потоњу есејистичку мисао, првенствено својим местом и значајем у једној песничкој традицији. У Змајевом случају тим пре што се о мало чијем стваралаштву могу чути тако диспаратни тонови, толики противуречни судови. Треба само погледати сва вредносна размимоилажења која истичу бројна релевентна књижевна имена, данас такође песнички и критичко-есејистички класици, и увидети величину залогаја пред којим се савремени читалац налази: од Лазе Костића и Љубомира Недића, преко Јована Скерлића, Богдана Поповића, Симе Пандуровића, Милана Кашанина, до Тодора Манојловића, Борислава Михајловића Михиза и других. Но ова размимоилажења као да су Павловићу представљала изазов како да се новим читањем о Змају пише а да се не говори већ изговорено, не понавља већ поновљено, не потврди већ потврђено. Павловићев есеј заправо је изазов за једно особено сумирање досадашњих виђења Змајевог песништва, али без интенције да се стави тачка на својеврсну

1 Миодраг Павловић, *Поезија и култура*, Београд 1974.

анкету „да ли је Змај био велики песник“,² анкету која траје сада већ преко стотину година, већ пре да кроз своје читање прецизније нагласи поетичке и естетичке посебности Змајеве поезије, њене мане и врлине, а тиме, на парадоксалан начин, уједно и измири и потврди опречне ставове. При томе, Павловићево читање Змаја може се пратити барем на три равни: на књижевноисторијској, на интерпретативној, и на равни поетичког додиривања.

Сумирајући утисак о Змајевој поезији кроз „осећајност“ свога времена, Павловић на самом почетку овога есеја истиче чињеницу естетског и рецепцијског удаљавања које Змајеви стихови успостављају према савременом читаоцу. Свест о утиску да се у Змајевој поезији све мање новог отвара а све више постојећег одбацује, аутор несумњиво нуди и као облик свог личног читалачког искуства, а не само као пресек тадашњег тренутног мњења. Штавише, Павловић иде даље, истиче да, за разлику од осталих српских романтичара чија поезија и даље задржава поетску виталност, односно смислону игривост, „Змај као да је потпуно прочитан“.³ Отуда овакав Павловићев почетни приступ као да наговештава његову не толико интерпретативну жељу за суочавањем с поетским текстом, већ најпре један интелектуалан и рационалан књижевно-историјски интерес за промишљање и Змајеве уметничке мотивације, али и друштвено-историјског и политичког контекста његовог стваралаштва. Па-

2 Љубомир Симовић, *Дуило гно*, Београд 1991, 94. Овај Симовићев цитат заправо је алузија на текст Богдана Поповића „Шта је велики песник?“ из 1904. године.

3 Миодраг Павловић, *нав. дело*, 37.

вловић, наравно, акцентује биполарну особеност Змајевог песништва, која се огледа у лирској, али и ангажованој песничкој тенденцији:

Стиче се утисак да постоји један дуплицитет, једна двострукост Змајеве песничке физиономије: с једне стране, етерични или резигнирани лиричар, с друге, стваралац са необично јаким смислом за свакодневни живот и судбину своје заједнице. То је проблем из психологије стварања [...] и најнеземаљскији песници, попут Владислава Петковића *Disa*, бавили су се патриотском, или, ако смемо тако да кажемо, примењеном поезијом.⁴

Налазећи у таквој остварености сличности са другим европским песницима позног романтизма, попут Хајнеа, Игоа, Бајрона, Пушкина, Павловић ипак истиче да је Змај „најизразитији пример песничког заокретања ка дневној проблематици и новинарству“.

4 Исто, 38. Помињући *Disa*, Павловић овде вероватно има на уму књигу *Ми чекамо цара* (1913) која ће бити написана директно под утицајем Скерлићеве негативне критике о *Ушойљеним душама*, исказане у тексту „Лажни модернизам у српској књижевности“ (*Српски књижевни гласник*, 1911). У жељи да од Скерлића, тада врховног арбитра у српској књижевности, буде прихваћен као истински песник а не као „један обичан подражавалац“ (Ј. Скерлић, *Писци и књије*, Београд 1964, 76), Дис није остао имун на његове разорне оцене, и отуда окретање националној текућој проблематици, која ће га коштати слабе и ефемерне књиге. Дакле, у питању јесте један облик друштвене мотивације за поетички заокрет али, рекло би се, такав заокрет ипак је био изнуђен, за разлику од Змајевог слободног опредељења.

Есејистички приступ књижевном делу Миодраг Павловић готово редовно заснива на некој врсти напетости, било оне унутрашње, смисаоне или структурне, било оне рецепцијске, тумачеће. И овај есеј утемељен је на таквим поларитетима, што је посебно како есејистичком дискурсу тако и природи Павловићевог писања. Наиме, осим у есејистичком, Павловићев поступак ни у сопственом песничком опусу није умирујући, хармонизујући, већ је најпре усмерен ка детектовању различитих проблемских чворишта. Модерна поезија мора произлазити из осећања немира, из разноврсних антагонизама у ствараоцу, односно из различитих несагласја уочених у свету; тако формиран песнички нерв пулсира и у његовим есејима. Отуда и овде Павловић наглашава одређене раскораче у рецепцији о питању Змајевог артизма:

Змај је био проглашаван како за великог мајстора песничке уметности, тако и за алкавог стихотворца. Немара је у његовој поезији свакако било; елизија, некоректних и комичних. Међутим, очигледно је такође да је он изванредно владао стихом, мером, строфичким обликом, говорним обртима и песничком лексиком и да му се не може ускратити право на назив великог артисте у нашој поезији.⁵

За Павловића нема дилеме да је Змај, с аспекта песничког израза, био централна фигура нашег романтизма, те да су од њега учили „и Лаза Костић, и Ђура Јакшић, и рани Војислав Илић, све

5 Исто, 39.

до раног Дучића и Алексе Шантића“. Налазећи добитну формулу његовог артизма у лакоћи израза, Павловић своје виђење Змајеве форме истиче кроз закључак да је велики српски романтичар био „нека врста нормативног песника у нас, не највећег формата, али довољно велик да га у тој функцији могамо истаћи“. ⁶ Павловић, даље, за Змајеву лакоћу артизма везује његову наивност, односно „природност и аутентичност песничког надахнућа“. ⁷ Овде он, укратко и аргументовано, на Змајевом примеру разматра унутрашњи склад књижевно-уметничког дела, јасно истичући једну врсту законитости која се остварује у поезији. У питању је онај аксиом да се различити садржаји не могу довољно убедљиво исказати у било којој стиховној форми. У том смислу аутор наводи да је разлика у надахнућу и тематици између класицизма и романтизма доживела и разлику у формалним својствима, што је у Змајевој поезији врло видљиво:

Љубав за кратки стих, осмерац, деветерац, седмерац, одликује и остале романтичарске песнике у свету и често је та склоност ка краћој, живљој, скакутавијој прозодији најсигурније мерило за успостављање границе између класицизма и романтизма у поезији када остали критеријуми изгледају мање јасни.⁸

У огледу „Змајев стих“, Драгиша Живковић цитираће управо овај део Павловићевог есеја и, подро-

6 Исто, 40.

7 Исто, 44.

8 Исто.

бније се бавећи метриком, метаметричким планом, прозодијом, лексиком Змајевих стихова, закључити да се у српској поезији крајем 19. и почетком 20. века „промена у песничкој оријентацији одразила и у промени метричког система“.⁹ Павловић песнички тачно препознаје значај ритма и дужине метра за изражавање мисли и емоција, упоређујући реалност лирског сензибилитета класициста и романтичара у односу на песничку форму:

Са кратким стихом и живахним ритмом не слажу се разгранате рефлексije класициста, нити њихова већином дискурзивна, спора патетичност... а размишљања која иду до аргументације – како их налазимо, рецимо, код Стерије у *Даворју* – замениће концизна и лако схватљива песничка фигура или слика.¹⁰

Из оваквог приступа Змајевом стиху види се да за Павловића стих представља сложену и ритмичку, и интонациону, и семантичку целину, те да песник тек са таквим стваралачким осећајем може понудити естетску убедљивост. Но ова свест иманентно је присутна и као део развоја Павловићевог песничког опуса, део је оних формално-семантич-

9 Драгиша Живковић, *Токови српске књижевности*, Нови Сад 1991, 80.

10 *Поезија и култура*, 45. Светозар Петровић ће у својој књизи *Облик и смисао* (Нови Сад 1986), у којој се на врхунском нивоу бави односом метричких и версификационих облика и њихових смисаоних импликација, пружити одличне примере одрживости метаметричке природе стиха. Један од њих је и анализа трочланог дванаестерца (4+4+4) чија се форма остварује искључиво у тужбаличкој функцији.

ких мена које ће се дешавати не само од књиге до књиге (*87 песама* и *Сшуб сећања* наспрам *Окшава* и *Млека искони*, рецимо), већ и унутар појединих збирки, па и самих песама, у зависности од поетичких интенција и семантичких утисака који се желе остварити.

Оно, међутим, што Павловић посебно истиче и што представља полазиште за интерпретацију Змајеве поезије јесте њена „велика тематска ширина“.¹¹ Такву природу Змајеве песничке тежње Павловић упоређује са Игоовим певањем „о свеобухватности личног, историјског и политичког искуства човековог“, наспрам Бодлеровом модерном исказивању „јединствености свог доживљаја света“.¹² Развијајући своју тезу Павловић у Змајевим стремљењима препознаје утицај Гетеовог схватања, који је у књижевности највише ценио енциклопедичност, односно „ширину доживљајног обухвата“, док се модерна поезија развијала по другачијим критеријумима. Но Павловић указује и на апорију такве искључиве антитезе, јер „значајни песници нашег времена, као што су Брехт и Одн, нису се клонили ширине тематских области и управо су на њој изградили посебност својих песничких појава“.¹³

11 Исто, 40. Упореди запажања Љубомира Симовића: „Особеност Змајевог песничког дела и јесте у томе што оно делује на најширем простору, из много слојева, на много нивоа, и у различитим правцима“ – *Дуило гно*, 126.

12 Исто.

13 Исто, 41.

Није извесно коју би врсту песничког искуства Бодлер, зачетник модерног у песништву, до краја исказао да је дуже стварао, да је написао више од једне књиге, да је песничко искуство пратило континуитет, мене, сложеност његовог животног искуства. Не само да су песнички примери попут Брехта и Одра прави за стављање у питање опозитне структуре „старинског“ и модерног песништва, већ из Павловића проговара и властито песничко искуство, и антиципација оног будућег. Јер, уколико се за некога може тврдити да је модеран песник, онда је то свакако Павловић, са Васком Попом зачетник друге модерне у српској поезији. С друге стране, овој модерности се већ те 1968. године, којом је овај есеј датиран, а нарочито из данашње читалачке перспективе, може придодати управо песничка тежња ка ширини доживљаја света. До тада, Павловић ће певати модерним песничким гласом о својој савремености, али ће сваком новом књигом ићи експлицитније и корак даље, или боље – корак шире, у идилично-буколички свет рајских асоцијација *Окџава*, у антички свет *Млека искони*, старословенски и пагански простор и време *Велике Скиџије*, које зацело пише напоредо с овим есејем, да би, потом, овом енциклопедичном вртлогу придодао библијско-хришћански простор *Светилих и шамних њразника*, затим слој усмене традиције заједно са синтетичношћу цивилизацијских пресека *Дивној чуда*, итд. Бити модеран и бити енциклопедичан песник истовремено, произлази, није више контрадикција, и очито је могуће да неке снажно испољене опозиције у граничним подручјима појединих епоха и књижевних праваца временом би-

вају измирене у новоконституисаном песничком и искуственом сагласју и смислу.

Једна од Павловићевих већих замерки Змају односи се на један од песничких поступака којем српски романтичар прибегава. У питању је поступак превођења фигуративних решења на рационалан план, у чему Павловић препознаје „педагошки елемент“, стран данашњем читаоцу и модерној поезији, али и сигнал извесне „понизности према читаоцу“.¹⁴ Јер, свдећи у „екстремним случајевима, као у песмама *Наше царство* или *Сан*, дивне песничке визије свести на баналност опијања и пијанства“, Павловић колико критикује толико и жали што Змај бројне алегоријске слике преводи на „непеснички језик разума, чак и када те слике нису нимало тешке ни загонетне“.¹⁵ Овакво читање стоји на поставкама да модерна књижевност, а поезија посебно, мора да буде вишезначна уколико жели да сачува своју природу. Модерна поезија не рачуна на свакодневну „корисност“, као што ни данашњи читаоци у њој не виде педагошки водич кроз живот. Она је одавно постала језичко-стилски окрет и игравање имагинацијом, духом, смислом, и ограничити јој ту слободу и свести је на једно значење алегоријским поступком, исто је што и укинути је.

Павловић ово поједностављивање Змајеве поезије означава „поетиком песничке приступачности“, и под њом подразумева један ближи, приснији контакт са читаоцем, што и условљава његову посебну поетску дикцију. У многим Змаје-

14 Исто, 41.

15 Исто.

вим песмама аутор препознаје „облик дијалога са читаоцем“, наводећи врло прецизно читав спектар нијанси таквога лирског испољавања, првенствено на примерима стихова *Ђулића увелака*:

Конверзациони и блиски тон његових песама, толико карактеристичан, засноваће се на лако одредљивим постојећим говорним формама; на апострофирању фиктивног саговорника [...], на љубавној молитви или заклетви [...], затим на облику питања и одговора, унутарњег дијалога [...], или спољњег, на изглед објективног[...]. Највећи број *Ђулића увелака* имаће тон директне песничке исповести.¹⁶

Отуда утишан, „умерен и недраматичан“ Змајев песнички занос, за разлику од Јакшићеве дикције која је ближа гласности говора, „збору и кафани“, или пак Костићевог „театралног монолога пред фиктивном публиком у амфитеатру“.¹⁷ Захтев за песничком приступачношћу, коју бира сам и која на крају одговара његовом темпераменту и благој природи, међутим, по Павловићу није морао да прожме све делове његове поезије, по сваку цену. Но, он кроз синхронијски ниво увиђа специфичност културно-историјске епохе којој је Змај припадао, те да у погледу поетике песничке приступачности није био усамљен. Велики део Гетеове поезије раних и средњих година остварен је кроз ту исту поетику приближавања и улагивања публици, кроз комуникативност и наивност. Код Хај-

16 Исто, 42.

17 Исто.

неа и Петефија Павловић такође проналази исту оријентацију антихерметичног, хердеровског крила романтизма, „којем су били блиски Ајхендорф и Бретано, и Шели и Бајрон, и Де Мисе и Пушкин“.¹⁸ Павловић заправо у ширем књижевно-историјском контексту епохе настоји да пронађе узрок Змајевих слабих тачака, да укаже на нужност њиховог присуства макар у једном делу Змајевога песништва.

Овде је, међутим, занимљив управо поступак комуникативности, дијалогичности код Змаја, и Павловићев закључак да је реч о „тону директне песничке исповести“, којим се остварује програм песничке приступачности. Занимљивост је садржана у томе што се на овом нивоу намеће једна, можда неочекивана, паралела између Змајевог и Павловићевог песничког поступка. Наиме, док своје прве песничке књиге, *87 њесама* и *Сћуб сећања*, пише у наглашено деперсонализованој форми, Павловић у наредним збиркама одступа од таквог поетичког опредељења и почиње да негује поступак склонији монолошким формама, односно дијалошком контекстуализовању. Песме, наравно, не постају израз „директне песничке исповести“, али добијају реторичке обрасце субјекатске исповести. Песник ће посегнути за поступком „песме са улогом“, како то Волфганг Кајзер термилошки дефинише, и то у функцији сугестивнијег проблематизовања митско-историјских и друштвено-културних цивилизацијских пресека. Лирски говор у Павловићевој песми не представља израз песничког Ја, како је то случај у романтизму, већ се песма активира

18 Исто, 43–44.

као „монолог једног одређеног лика“¹⁹. Павловић након првих песничких књига све више нагиње митско-историјским просторима човековог искуства, у тежњи да оживи и реконструише антички и библијски мит, прасловенску и словенску историју и српски средњи век. Довољно је погледати само неке наслове његових песама, у *Млеку искони* и *Великој Скиџији* посебно, па препознати одређење за монолошку форму: „Агамемнон се јавља“; „Одисеј говори“; „Нарицање жене Хекторове“; „Говори песник без обрине...“; „Посечени кнез се сећа“; „Говор кнежев уочи боја“; „Епитаф словенског прापесника“.²⁰ Иако овде нема помена песничке приступачности, ови реторички обрасци у функцији су убедљивије остварености песничког говора и приближавања оне проблематике која се жели артикулисати. Песма са улогом није театрална поза већ облик консеквентног лирског промишљања и реактуализације једне епохе, мита, где монолошко-дијалошке форме читаоца треба да увуку у тај свет реактуализујуће поетске фантазије. Док код Змаја дијалошке форме имају тон „директне песничке исповести“, дотле су код Павловића у питању имагинарне субјекатске исповести које онеобичавају читалачко искуство митско-историјских

19 Волфганг Кајзер, *Језичко уметничко дело*, Београд 1973, 228.

20 Кајзер наводи да се обичај давања наслова песми усталио тек од хуманизма, и то зато „што песма није више била тако чврсто укључена у облике колективног живота“. Наслов је тако имао задатак „да у ономе који прима песму изазове право расположење“, односно да читаоца „припреми на посебан свет те песме“ (229).

пресека, сугеришући претпоставку о искривљеној истини која се као погрешна текстуална интерпретација усадила у људско памћење и сазнање. Тако ће субјекатска исповест у песми „Одисеј говори“ открити да Одисејево лутање морима није било воља богова већ избор самог јунака, и жеља да се побегне од људи превртљиве природе, док ће се у песми „Посечени кнез се сећа“, субјекат из загробне позиције одрицати статуса јуначке жртве коју је задобио у српској историји и миту, замењујући наметнуте му епске етичке вредности језичким и естетским критеријумима које осећа као своје праве онтолошке параметре. И док су код Змаја присутне због песничке приступачности, Павловић монолошке форме користи као сугестиван песнички *шрик* који читаоцу нуди поетску реактуализацију и преиспитивање митског наслеђа и историјских *исшина*, антиципирајући тако надолazeћу постмодерну сумњу у објективност историографије.²¹

С друге стране, наспрам тежње ка рационалној поетској мисли и широј песничкој приступачности, Павловић наглашава онај део Змајевог песничког опуса који ће, чак са типичним елементима фројдовског учења, најавити „значај концепта ирационалног у поезији, и уопште у културном систему двадесетог века, (чиме) Змајев значај још више расте“.²² Павловић у проблему смрти, који је у Змајевом животу био искуствене природе, проналази онај основни замајац такве песничке инспирације: „Контемплацијом смрти Змај је долазио до

21 Вид. Ђорђе Деспих, *Порекло њесме*, Зрењанин 2008.

22 М. Павловић, *Поезија и култура*, 51.

својих етеричних песама, до своје спонтане мета-физике, до свог сањарског визионарства.²³ Смрт је феномен који отвара врата песничкој имагинацији према оном неземаљском, ирационалном, фантазмагоричном. Поредећи Змајеву песму „Љубим ли те... ил ме санак вара“²⁴ са једним Хајнеовим *Лирским инџермецом* (бр. 16),²⁵ првенствено на плану интертекстуалних сличности њихових стихова, и то са интенцијом наглашавања романтичарског идеала стварања у којем се није водило рачуна о оригиналности већ се пре лако и одушевљено презимало од других аутора, Павловић ипак луцидно запажа супротности у поентирању у ове две песме. И док Хајне остаје у логици здравог разума, Змај

23 Исто. Богдан Поповић, међутим, у критички интонираном тексту поводом Змајеве поезије, „Шта је велики песник?“, нема разумевања ни за ову линију његовог песничког стварања: „Тек у *Ђулићима увеоцима* наћи ћемо трага унутрашњег живота, нешто размишљања, почетака неке животне филозофије. *Ђулиће увеоке* написао је Змај кад је осетио први и највећи бол у свом животу, кад му је умрла жена, коју је, како изгледа, врло волео. Јади живота покрећу људе на филозофисање. Али је рђав знак за мислиоца кад му је потребан тако јак подстрек да га покрене на размишљање, кад природом свога духа није био упућен на повлачење у себе самог, кад ситнији утисци нису могли раније изазвати у њему унутрашњи живот“ – Б. Поповић, *Кријшчки радови Бојдана Појовића*, Нови Сад / Београд 1977, 223–224.

24 Поред ове песме Павловић ће у своју *Анџологију српској џеснишћива* уврстити још пет песама: „Сунце с’ роди па завири“; „Пробудио с’ оркан љути“; „Што је јава тако кивна“; „Моје небо јер је мутно“; „Откиде се“.

25 Осим „целе демократске школе *Млада Немачка*“, Јован Скерлић у есеју из 1906. године, „Змај Јован Јовановић“, истиче и посебан утицај „највећег лиричара немачке књижевности, Хајнриха Хајнеа“ – Јован Скерлић, *Писци и књије II*, Београд 1964, 142.

песму завршава одласком у ониричко, фантазму, ирационално. Ову више прећутану и најпре сугерисану способност Змајеве зачудне песничке визије Павловић нагло прекида, као да је хтео да читаоца ошамути и заинтригира, остављајући утисак изневереног очекивања али и наговештаја онога што следи. Наиме, може се приметити да овај есеј након почетне критичке интонације и резигнираности над пригодним и рационалним полом Змајевог стварања, постепено почиње да се развија једном узлетном, афирмативном линијом. Она се поклапа с увођењем сасвим супротног, ирационалног нивоа поетског мишљења. Осим смрти, Павловић примећује и да је Змај први песник који тематизује лудило,²⁶ што представља непосредну везу са модернистима, првенствено Симом Пандуровићем и његовом „Светковином“. Видећи у њој једну од најбољих песама српског симболизма, аутор наглашава: „Песник хоће да заштити своју апсолутну љубав од неразумевања друштва и показује да је једина извесна еманципација осећаја могућа у лудилу.“²⁷ Али, за разлику од Пандуровића, Змај стоји са лудилом „лице у лице“, и док у „Светковини“ „нема самог ирационалног казивања“, дотле се код Змаја оно јавља. Ова битна Павловићева запажања заправо скрећу пажњу на зачетак *дискурса* лудила, односно присуства овог проблема не само на мотивско-тематском нивоу, већ и као сам *израз* иновативне песничке маште. Стога се оваквим

26 О мотиву лудила у српских романтичара Павловић ће писати и у есеју „Епиграми Ђорђа Рајковића“ – *Поезија и култура*, 70–73.

27 *Поезија и култура*, 55.

поступком Змај представља као претходник и наговештач модерних песничких тенденција.²⁸

Везујући, по ирационалној линији, овај део Змајевог опуса за Дисово песништво, Павловић истиче такве мотивске и поетичке тачке попут „визије ништавила, искуства смрти“, али и ониричког феномена. У већ поменутој песми „Љубим ли те...“, у оној поенти ирационалној и фантастичко-космогонијској у односу на Хајнеа:

Већ све тмина што је пак'о меси,
А по тмини витлају се беси,
А међ' њима прабесина спава,
Моју љубав у сну измишљава...

пластично се уочава веза са Дисовом ирационалном имагинацијом, али и препознаје један од важних поетичких елемената у прозном опусу Милорада Павића, посебно присутном у његовом високо цењеном *Хазарском речнику*, где онирички свет једног јунака представља и условљава збиљу другога.

Кроз овакво књижевноисторијско контекстуализовање Змајеве поезије не читава се само способност да се компаративно и по дубини сагледа његов однос према претходним или будућим поетским гласовима, већ се демонстрира и један убедљив интерпретативни нерв који открива танане

28 Упоредити запажање Љ. Симовића: „Својим песмама о смрти и лудилу, о лепоти сумора и сјају ништавила, о страху од света и страху од себе, и присношћу коју је осећао према бесовима који су се витлали `у понорима` његове свести, Змај као да нас припрема за Бодлерово *Цвеће зла*“ – *Дуило дно*, 118.

нијансе у задатим релацијама. И када, полазећи од овога, Змаја пореди са Лазом Костићем (Костићево ирационално је еруптивно а Змајево интроспективно рашчлањивање),²⁹ и када га по мотиву умоболности везује за Стерију и Пандуровића, и када га по мотиву смрти и ништавила доводи у везу са Дисом, препознајући у српском романтичару „атрибуте дисовске маште“ и „антиципацију Дисове поезије“,³⁰ из Миодрага Павловића убедљиво проговара књижевни историчар широког распона али и луцидни тумач поетских текстова.

*

Изразивши, на почетку свог есеја о Змају, утисак да је код српског романтичара присутна једна врста *гуйлицийшеџа* песничке физиономије, садржане у пригодној и ангажованој, али и лирској и етеричној песничкој оријентацији, Павловић при крају проналази још један пол његове поезије – изведен из настојања да пише у духу народне поезије. Ову врсту „експеримента“ карактерише „извештаченост и лажност... (јер је) велика артифицијелност недопустива у песничкој норми чија врлина треба да буде сушта супротност“.³¹ Осветљавајући, с неодобравањем, и овај пол Змајевог песништва, Павловић ону почетну песничку двострукоост замењује термином „песничка полифонија“, што се везује за оне песничке личности које су стварале „своју уметност на различитим колосецима, не одричући

29 Исто, 52.

30 Исто, 57–58.

31 Исто, 62.

се... разноликих људских интересовања“.³² Завршавајући свој есеј у духу имплицитног одговора на питање да ли је Змај велики песник, Павловић наглашава:

Сматрамо да је умесно рећи како се питања о томе да ли смемо Змаја сматрати једним од наших великих песника мора поново поставити са слутњом позитивног одговора, без обзира на то што је ово питање било већ једном опширно третирано (Богдан Поповић) и добило на изглед дефинитиван, негативан одговор.³³

Иако нема оправдања за пригодну и „примењену“ Змајеву поезију, нити за онај њен део који је исписан у духу конвенција народне поезије, иако ниједном не спомиње његово дечије песништво, овим закључком Павловић ипак суптилно рехабилитује Змаја. Уметничку вредност унутар „песничке полифоније“ Јована Јовановића он проналази само у оном ирационалном току његове поезије, у оном *машинском*, „славујском“ , дајући тако, на трагу Костићеве књиге *О Јовану Јовановићу Змају (Змајови)*, предност песничком заносу у односу на „змајевску“ линију поучног, морализаторског и разумског. Но, ова и оваква Павловићева одбрана Змајеве поезије осим текстуалне, компаративне и интерпретативне утемељености, заснована је и на напору да се доживи и реконструише културно-историјски и друштвени период тога времена, односно да се увиди и његова условљавајућа реалност:

32 Исто, 63.

33 Исто, 64.

Шта би морао испуњавати наш велики песник деветнаестог века? ... само постављање питања овог, чини нам се, може помоћи поновном учвршћивању Змајеве песничке репутације међу нама.³⁴

Занимљивост Павловићевог читања Змаја свакако је садржана у одређеним траговима који указују на повремене блискости у песничком поступку ове двојице песника, и то посебно у монолошким говорним формама њихових субјеката. Иако ће се врло јасно и неумољиво критички одредити према добром делу Змајеве поезије, нарочито оне политички ангазоване и рационално утемељене, Павловић ће српском романтичару ипак посветити много своје креативне есејистичке енергије – с једне стране, налазећи разумевање за песничке пропусте Јована Јовановића у специфичним друштвено-историјским приликама тога времена, а с друге, истичући у први план једну његову по сензибилитету напредну поетичку линију. Стога примарна вредност Павловићевог промишљања Змајеве поезије и неће бити у опредељивању за „славујски“ или „змајевски“ пол. Ту није било неизвесности јер се исход могао наслутити с обзиром на Павловићеву тада већ доказану репутацију модерног песника.

34 Исто, 64–65. У Кашаниновом есеју „Народни песник“, иначе врло оштро и критички интонираном, привлачи пажњу став да је Змај „сав свој таленат ставио – у дословном смислу речи – у службу своме народу – народној свести и заветној мисли (како се то тад говорило), слободњачким идејама, васпитању деце, малом свету. У пресудном моменту живота, и свог и националног, Змај се одлучио за акцију, не за контемплацију“ – Милан Кашанин, *Судбине и људи*, Београд 2004, 54.

Значај и привлачност овога есеја почива најпре на другим равнима: у зналачком контекстуализовању и прецизно изведеним компаративним релацијама на које Змајево песничко дело упућује, у ефектној анализи песничке имагинације и језичко-стилских реалности поетског текста и, можда посебно, у аргументованом наглашавању естетских вредности *ирационалној* тока Змајеве поезије, односно у убедљивом препознавању и тумачењу места и улоге које су песме ове инспирације имале у даљем развоју српског песништва.

Литература

- Деспих, Ђорђе, *Порекло њесме*, Зрењанин 2008.
- Живковић, Драгиша, *Токови српске књижевности*, Нови Сад 1991.
- Кајзер, Волфганг, *Језичко уметничко дело*, СКЗ, Београд 1973.
- Кашанин, Милан, *Судбине и људи*, Београд 2004.
- Павловић, Миодраг, *Анџолоија српској њесништва*, Београд 1998.
- Павловић, Миодраг, *Поезија и култура*, Београд 1974.
- Симовић, Љубомир, *Дујло дно*, Београд 1991.
- Скерлић, Јован, *Писци и књије*, Београд 1964.
- Петровић, Светозар, *Облик и смисао*, Нови Сад 1986.
- Поповић, Богдан, *Кришички рагови Бојдана Појовића*, Нови Сад / Београд, 1977.

Dorđe Despić

PAVLOVIĆ'S ESSAY ON ZMAJ

Summary

This paper aims to show the competence of Pavlović's reading of Jovan Jovanović Zmaj's poetry, at the following three levels respectively: the level of literary history, the interpretative level and the level of poetic contact. The paper focuses upon elucidating Pavlović's knowing contextualization and precisely derived comparative relations to which Zmaj's poetry refers, emphasizing the effective analysis of poetic imagination and the linguistic-stylistic realities of the poetic text and, in particular, Pavlović's argumentativeness in pointing out the aesthetic and literary-historical qualities of the irrational side of Zmaj's poetry.

ИМЕНСКИ РЕГИСТАР

- Адисон, Јозеф (Joseph Addison) 180
Ајдачић, Дејан 61, 62, 107
Ајхендорф, Јозеф Фрајер фон (Jozef Freiherr von Eichendorff) 575
Андерсон, Џејни (Jaunie Anderson) 440
Андреј, Иво 136, 389
Анђолијери, Чеко (Сессо Angiolieri) 537, 538
Антонова, Клемена (Клемена Антонова) 63
Аристотел (Αριστοτέλης) 284, 374
Асишки, Фрања свети (Francesco d'Assisi) 536
Аћимовић Ивков, Милета 551–563
Ахматова, Ана (Анна Ахматова) 78
- Бајрон, Џорџ Гордон, лорд (Lord George Gordon Byron) 541, 567, 575
Бандић, Милош 325
Барт, Ролан (Roland Barthes) 105, 107
Бахтин, Михаило Михаилович (Михаил Михайлович Бахтин) 62–64, 66, 68, 78, 80, 88–92, 106, 107, 109, 110, 422, 423, 430
Бекић, Томислав 299
Белини, Ђовани (Giovanni Bellini) 439
Бенјамин, Волтер (Benjamin Walter) 190
Бећковић, Матија 51
Бидерман, Ханс (Hans Biderman) 350
Блок, Александар Александрович (Александр Александрович Блок) 51, 63
Богдановић, Димитрије 230
Бодлер, Шарл (Charles Pierre Baudelaire) 47, 63–65, 71, 315, 571, 572, 580
Бојић, Милутин 33
Бокачо, Ђовани (Giovanni Boccaccio) 538
Бошковић, Душан М. 325, 350

Брајовић, Тихомир *111–132*
 Браунинг, Роберт (Robert Browning) 89, 541
 Брентано, Клеменс (Clemens Brentano) 575
 Брехт, Бертолд (Eugen Berthold Friedrich Brecht) 571,
 572
 Брија, Јован (Ion Bria) 235
 Брјусов, Валериј (Валерий Яковлевич Брюсов) 86
 Бродски, Јосиф (Иосиф Александрович Бродский)
 78, 86, 89
 Броз, Јосип Тито 487, 488
 Бурдије, Пјер (Pierre Bourdieu) 167

Вагнер, Вилхелм Рихард (Wilhelm Richard Wagner)
 34
 Вазари, Ђорџо (Giorgio Vasari) 539
 Валери, Пол (Paul Valéry) 86
 Васовић, Небојша 492
 Векијо, Палма (Palma Vecchio alias Jacopo Palma) 442
 Велмар-Јанковић, Светлана 38, 300, 301, 306, 307,
 314, 328, 350, 524
 Венцловић, Гаврил Стефановић 494
 Вергилије, Публије Марон (Publius Vergilius Maro)
 161
 Вермер, Јоханес (Johannes Vermeer) 445
 Винавер, Станислав 39, 136
 Витгенштајн, Лудвиг (Ludwig Wittgenstein) 554, 560
 Вукадиновић, Божа 492
 Вукашиновић, Владимир *217–244*
 Вуковић, Ново 525
 Вучковић, Радован *19–46*
 Вучо, Александар 492

Гавриловић, Зоран 325
 Галупој, Балдасар (Baldassare Galuppi) 541
 Гаспаров, Б. М. (Б. М. Гаспаров) 63, 107

Гаспаров, Михаил Леонович (Михаил Леонович Гаспаров) 102, 107
Гвозден, Владимир 61, 62, 107
Генеп, Арнолд ван (Arnold Van Genep) 553
Гербран, Ален (Alen Gerbran) 350
Гертен, Карол (Carol Gerten) 440
Гете, Јохан Волфганг фон (Johann Wolfgang von Goethe) 180, 422, 571, 574
Гордић, Славко 169, 255, 256
Грдинић, Никола 356
Гревс, Роберт (Robert von Ranke Graves) 425, 428, 430
Григорије Богослов (Γρηγόριος ο Θεολόγος) 217, 218
Григорије Ниски (Γρηγόριος Νύσσης) 221, 222

Да Полента, Гвидо Новела (Guido II da Polenta, Guido Novello) 530
Да Тоди, Јакопоне (Jacopone da Todi) 537, 538
Давичо, Оскар 74, 78, 485, 487, 488, 490–492
Данило Други, архиепископ српски 40, 222
Даничић, Ђуро 484
Данојлић, Милован 51
Данте, Алигијери (Dante Alighieri) 88, 90, 161, 284, 530, 538, 540
Де Вите, Емануел (Emmanuel de Witte) 433, 444, 445
Де Мисе, Алфред (Alfred de Musset) 575
Дединац, Милан 492
Дела Франческо, Пјер (Piero della Francesca) 539
Дејвидсон, Мајкл (Michael Davidson) 442
Делић, Јован 9, 11–15, 47–60, 299, 300
Деретић, Јован 247
Деретић, Јово 498
Дерида, Жак (Jacques Derrida) 206
Деспић, Ђорђе 169, 309, 350, 429, 430, 436, 565–586
Ди Беле, Жоашен (Joachim du Bellay) 82
Доситеј, Обрадовић 544

Достојевски, Фјодор Михајлович (Фёдор Михайлович Достоевский) 66, 91

Дубровчанин, Владо 325

Дучић, Јован 33–35, 38, 39, 303, 491, 514, 518, 569

Ђилас, Милован 78

Ђорђевић, Часлав 309, 325, 340, 350

Ђорђоне (Giorgio Barbarelli da Castelfranco) 433, 438, 439, 441, 443, 444

Ђото ди Бондоне (Giotto di Bondone) 536, 539

Еврипид (Εὐριπίδης) 409

Евтихије фрескописац 222

Елијаде, Мирче (Mircea Eliade) 105, 109, 289, 553, 555, 556

Елиот, Томас Стернс (Thomas Sterns Eliot) 47, 48, 51, 65, 73, 89, 103, 299, 309, 310, 315, 488, 492, 493, 495

Емерсон, Ралф (Ralph Waldo Emerson) 180

Етвуд, Маргарет (Margaret Atvud) 86

Епштејн, Михаил (Микхаил Наумович Епстейн) 322, 441

Ешбери, Џон (John Ashbery) 437, 448

Живковић, Драгиша 569, 570, 585

Жув, Пјер Жан (Pierre Jean Jouve) 51

Жув, Х. Д. (H. D. Jouve) 86

Зизјулас, Јован (John Zizioulas) 226, 228, 232, 241

Зошченко, Михаил Михайлович (Михаил Михайлович Зошченко) 78

Иванић, Душан 492

Игњатовић, Драгољуб С. 491, 492

Игњатовић, Јаков 544

Иго, Виктор (Victor Hugo) 567, 571

Илић, Војислав 39, 568

Инок Исаија 222

Јакоби, Тамар (Tamar Yacobi) 446

Јакшић, Ђура 568, 574

Јанарас, Христо 225, 233, 238, 239

Јасперс, Карл (Karl Theodor Jaspers) 250

Јаћимовић, Слађана 397–418

Јевтић, Милош 282

Јегер, Андреас (Andreas Jäger) 113

Јејтс, Виљам Батлер (William Butler Yeats) 94–96,
103–105, 310

Јелена Анжујска 222

Јеремић, Драган М. 465

Јерков, Александар 161–215

Јеротић, Владета 267, 269

Јован Богослов 57

Јован Дамаскин (Ἰωάννης Δαμασκῖνος) 218

Јовановић, Александар 401

Јовановић, Јован Змај 36, 565–571, 573–584, 586

Јовић, Бојан 61, 62, 107

Јона Пророк 225–227

Јунг, Карл Густав (Carl Gustav Jung) 84, 250, 267, 291

Кавафи, Константин (Κωνσταντῖνος Π. Καβάφης) 73

Кајзер, Волфганг (Wolfgang Kayser) 575, 576, 585

Кант, Имануел (Immanuel Kant) 161, 172–175, 178,
180, 185–189, 206, 207, 215

Кантакузин, Димитрије 40, 49, 50, 222

Караџић, Вук Стефановић 37, 484, 492, 493, 495, 497,
499, 500, 503

Кардељ, Едвард (Edvard Kardelj) 487

Касирер, Ернст (Ernst Kassirer) 63, 106, 110, 173, 188,
373–376, 557

Кашанин, Милан 565, 583, 585

Китс, Џон (John Keats) 437, 448

Клајн, Иван 96, 107
Климент Охридски 222
Клодел, Пол (Paul Claudel) 51
Ковачић, Иван Горан 209
Козма Мајумски 218
Кокто, Жан (Jean Cocteau) 86
Колриџ, Семјуел Тејлор (Samuel Taylor Coleridge)
180
Константин (Ћирил) 478, 500
Константиновић, Радомир 485, 486
Копић, Марио 206
Кордић, Радоман 358, 364
Косман, Нина (Nina Kossman) 86, 107
Костић, Звонимир 507, 513–515, 518, 525
Костић, Лаза 36, 37, 199, 433, 443, 446, 459, 462, 543,
544, 548, 565, 568, 574, 581
Коцић, Злата 449–462, 525
Крејн, Харт (Harold Hart Crane) 437, 448
Кржић, Станко 483–505
Крстић, Драган 518, 525
Куленовић, Скендер 209
Курцијус, Ернст Робертс (Ernst Robert Curtius) 421,
430

Лазаревић, Стефан деспот 40, 222, 230, 479
Лазаревић ди Ђакомо, Персида 527–548
Лазић, Радмила 74
Лалић, Иван. В. 51, 86–88, 309, 311, 326, 327, 398,
414, 478, 485, 488, 539, 541
Лангер, Сузана (Susanne Katherina Langer) 559, 562
Левертов, Денис (Denise Levertov) 86
Леви-Строс, Клод (Claude Lévi-Strauss) 561
Левинас, Емануел (Emmanuel Lévinas) 496
Леонтије Византијски (Λεόντιος) 235
Лепидо, Марко Емилио (Marco Emilio Lepido) 531
Ливада, Раша 384

Лихачев, Димитрије С. (Дмитрий Сергеевич Лихачев) 64, 106, 107
Лонгена, Балдасар (Baldassarre Longhena) 546
Лотман, Јуриј М. (Юрий Михайлович Лотман) 63, 99, 107, 475, 476
Лотреамон, гроф де (comte de Lautréamont) 309
Лукић, Велимир 488
Лукић, Света 325, 485
Луц, Бруно фон (Bruno von Lutz) 113

Маиорино, Ђанкарло (Giancarlo Maiorino) 315
Максим Исповедник 218
Максимова, Т. М. (Т. М. Максимова) 63, 64, 71, 108
Максимовић, Десанка 51
Ман, Томас (Thomas Mann) 376
Мандельштам, Осип (Осип Эмильевич Мандельштам) 78, 86
Манојловић, Тодор 565
Марковић, Вито 478
Марковић, Ђорђе Кодер 492
Маркс, Карл (Karl Marx) 486
Матић, Душан 307, 492
Мелетински, Елеазар М. (Елеазар Моисеевич Мелетинский) 100, 108
Метерлинк, Морис (Maurice Polydore Marie Bernard Maeterlinck) 34
Методије Солунски (Μεθόδιος) 500
Мечанин, Радмила 322
Милановић, Александар 507–526
Милутиновић, Сима Сарајлија 512
Миљковић, Бранко 86–88, 113, 485, 492
Михајло фрескописац 222
Михајловић, Борислав Михиз 303, 304, 325, 565
Мишић, Зоран 31, 70, 73, 74, 77, 81, 108, 111, 112, 301, 302, 309, 325, 467, 469, 474, 475, 483–485, 489, 491

Моцарт, Волганг Амадеус (Wolfgang Amadeus Mozart) 406

Настасијевић, Момчило 33, 34, 35, 38, 43, 65, 86, 136, 471

Недић, Љубомир 565

Немањићи 499

Ниче, Фридрих (Fridrich Nietzsche) 180

Новаковић, Јелена 307

Ного, Рајко Петров 51

Обилић, Милош 222

Одн, Вистан Хју (Wystan Hugh Auden) 89, 103, 571, 572

Онфре, Мишел (Michel Onfray) 350

Ораић-Толић, Дубравка 436

Орфелин, Захарија Стефановић 474

Павић, Милорад 494, 502, 580

Палавестра, Предраг 485

Пандуровић, Сима 565, 579, 581

Парандовски, Јан 279

Париповић, Сања 353–366

Парменид (Παρμενίδης ὁ Ἐλεάτης) 434

Пастернак, Борис (Борис Леонидович Пастернак) 78

Патријарх Пајсије 480

Паунд, Езра (Ezra Weston Loomis Pound) 32

Пекић, Борислав 12

Пековић, Ратко 485, 486

Пери, Марвин (Marvin Peri) 350

Перуђино, Пјетро (Pietro Vannucci Perugino) 443, 539

Петефи, Шандор (Petőfi Sándor) 575

Петковић, Владислав Дис 33, 34, 36, 38, 86, 343, 398, 567, 580, 581

Петковић, Новица 307, 354

- Петрарка, Франческо (Francesco Petrarca) 78, 82, 320, 321, 322, 358
- Петров, Александар 61–110, 168, 305, 306
- Петровић, Петар II Његош 31, 37, 38, 398, 470, 484, 541
- Петровић, Марија 261–295
- Петровић, Растко 136, 303, 489, 491, 492
- Петровић, Светозар 570, 585
- Пиндар (Πίνδαρος) 102, 126
- Пирјевец, Душан 485
- Платон (Πλάτων) 540
- Плацидија, Гале (Aelia Galla Placidia) 531
- По, Едгар Алан (Edgar Allan Poe) 47
- Попа, Васко 20, 33, 34, 39, 43, 78, 103, 113, 114, 118–121, 123, 124, 201, 299, 303–305, 307, 311, 321, 322, 326, 339, 470, 471, 485, 488, 490–492, 572
- Поповић, Богдан 31, 469, 474, 475, 493, 565, 566, 578, 582, 585
- Поповић, Богдан А. 356, 366, 399, 483, 484,
- Поповић, Јован Стерија 37, 38, 570, 581
- Поповић, Јустин 217, 218
- Поповић, Људмила 66, 108
- Поповић, Никола 172, 175
- Поповић, Ранко 245–259
- Продановић, Радомир 33, 398, 470, 471
- Проп, Владимир Јаковљевич (Владимир Яковлевич Пропп) 42
- Пушкин, Александар Сергејевич (Александр Сергеевич Пушкин) 567, 575
- Рабле, Франсоа (François Rabelais) 91
- Радичевић, Бранко 37, 470, 484
- Радовић, Амфилохије 223, 224
- Радоњић, Горан 419–431
- Радуловић, Марко М. 367–396
- Радуловић, Милан 135–159

Раичковић, Стеван 113, 202, 326, 478, 492
 Рак, Иван Вадимович (Иван Вадимович Рак) 69, 108
 Ракић, Милан 303
 Рафаел (Raffaello Sanzio da Urbino Рилке) 540
 Ребац, Хасан 409
 Рембрант (Rembrandt Harmenszoon van Rijn) 445
 Рилке, Рајнер Марија (Rainer Maria Rilke) 86
 Ристић, Марко 485–487, 489–492
 Ричардс, Ајвор Армстронг (Ivor Armstrong Richards)
 488
 Робертсон, Џон М. (John Mackinnon Robertson) 488
 Романо, Ђулио (Giulio Romano) 540
 Ронсар, Пјер (Pierre de Ronsard) 82, 83
 Русо, Жан Жак (Jean-Jacques Rousseau) 170

Савић Ребац, Аница 27, 33, 126, 398, 409
 Сартр, Жан Пол (Jean-Paul Sartre) 71, 108
 Свети Сава 222, 468, 474, 479
 Свети Симеон 479
 Секулић, Исидора 136, 156, 541
 Серано, Мигел (Miguel Serrano) 291
 Силуан 474
 Симеон Мироточиви 221, 222, 520
 Симовић, Љубомир 12, 48, 51, 250, 251, 307–309,
 317, 344, 350, 365, 402, 420, 430, 478, 513, 516,
 517, 525, 565, 571, 580, 585
 Сињорели, Лука (Luca Signorelli) 536
 Скерлић, Јован 467, 476, 565, 567, 578, 585
 Славенски, Јосип 254
 Слијепчевић, Перо 37
 Софокле (Σοφοκλῆς) 102
 Срезојевић, Душан 33
 Стамболић, Милош 468, 478
 Степанов, Јуриј С. (Юрий Сергеевич Степанов) 106,
 108

Стерјопулу, Елени А. (Элени Апостолос Стерјеџулу)
311, 312

Стојановић-Пантовић, Бојана 433–448, 553

Стренд, Марк (Mark Strand) 86

Суботић, Јован 544

Тенисон, Алфред (Alfred Tennyson) 89

Теодосије 40

Тешић, Милосав 51, 510, 525

Тинторето (Tintoretto Јасоро Сомин) 546

Тињанов, Јуриј (Јуриј Николаевич Тынянов) 313

Тицијан (Tiziano Vecelli) 439

Толстој, Лав Николајевич (Лев Николаевич Толстой)
66, 91

Топоров, Владимир Николајевич (Владимир Николаевич Топоров) 63, 92, 93, 108

Тракл, Георг (Georg Trak) 86

Тосић, Добрица 485, 486

Ужаревић, Јосип 312

Федерико II Гонзага (Federico II of Gonzaga) 540

Флоренски, Павле Александрович (Павел Александрович Флоренский) 62, 63, 108

Фрејденберг, Олга Михајловна (Ольга Михайловна Фрејденберг) 105, 106, 109

Фридрих, Хуго (Hugo Friedrich) 51, 59, 299

Фројд, Сигмунд (Sigmund Freud) 169

Хајдегер, Мартин (Martin Hajdeger) 494

Хајне, Хајнрих (Heinrich Heine) 567, 574, 578, 580

Хаман, Јохан Георг (Johann Georg Hamann) 492

Хамовић, Драган 350, 465–481, 525

Харџијев, Николај Иванович (Николай Иванович Харџиев) 69, 109

Хегел, Георг Вилхелм Фридрих (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) 161, 172, 175–180, 194, 215
Хелдерлин, Фридрих (Johann Christian Friedrich Hölderlin) 398, 408
Херберт, Збигњев (Zbigniew Herbert) 222
Хердер, Јохан (Johann Gottfried von Herder) 170
Херодот (Ἡρόδοτος Ἀλικᾶρνασσεύς) 97
Хефернан, Џејмс А. В. (James A.W. Heffernan) 437
Хименес, Хуан Рамон (Juan Ramón Jiménez Mantecón) 383, 384
Ходасевич, Владислав (Владислав Фелицианович Ходасевич) 86
Хомер (Ὅμηρος) 102, 437, 448
Хорације (Quintus Horatius Flaccus) 179
Хребельановић, Лазар кнез 222, 230, 500
Христић, Јован 65, 468, 488

Цар Јустинијан (Flavius Petrus Sabbatius Iustinianus) 534, 535

Цар Урош 480

Царица Теодора (Θεοδώρα) 534, 535

Цветајева, Марина (Марина Ивановна Цветаева) 86

Целан, Паул (Paul Celan) 437, 448

Црњански, Милош 28, 136, 199, 213, 303, 356, 417, 492

Чолак, Бојан 325–351

Џацић, Петар 485

Шаламов, Варлам (Варлаам Тихонович Шаламов) 222

Шантић, Алекса 569

Шафтсбери, Ентони (Anthony Ashley Cooper, 3rd Earl of Shaftesbury) 180

Шварцбанд, Самуил (Самуил Шварцбанд) 63, 109

Шеатовић-Димитријевић, Светлана 299–323, 327
Шевалије, Жан (Jean Chevalier) 350
Шели, Перси Биш (Percy Bysshe Shelley) 437, 448,
575
Шилер, Фридрих фон (Friedrich von Schiller) 180,
181, 422
Шипка, Милан 96, 107
Шлегел, Август (August Schlegel) 180
Шмаман, Александар (Alexander Schmemann) 234
Шопенхауер, Артур (Arthur Schopenhauer) 268
Шостакович, Дмитриј Дмитријевич (Дмитрий Дми-
триевич Шостакович) 316, 345, 346
Шутић, Милослав 61

Регистар саставили
Бојан Чолак
Марко М. Радуловић

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09 Павловић М. (082)

821.163.41:929 Павловић М. (082)

ПЕСНИШТВО и књижевна мисао Миодрага Павловића: зборник радова / [уредник Јован Делић]. – Београд: Институт за књижевност и уметност: Учитељски факултет; 2010 (Београд: Академија). – 586 стр. ; 19 см. – (Наука о књижевности. Поетичка истраживања ; књ. 12)

“Овај зборник је резултат рада на пројекту Поетика српске поезије друге половине XX века...” --> полеђина насл. листа. – Тираж 600. – Стр. 11-15: Утемељивач модерног пјевања и мишљења / Јован Делић. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Библиографија уз поједине радове. – Summaries. – Регистар.

ISBN 978-86-7095-165-5 (ИКМ)

а) Павловић, Миодраг (1928–) – Зборници
COBISS.SR.ID 176248076