

Милица М. Кецојевић*

Универзитет у Београду
Филолошки факултет

О ПРИРОДИ И СМISЛУ ПЕСНИЧКОГ СТВАРАЊА
(Радивоје Микић, *Текст иза текста*,
Краљево: НБ „Стефан Првовенчани”, 2020, 262 стр.)

Током друге половине 2020. године, у издању краљевачке Народне библиотеке „Стефан Првовенчани”, појавила се књига огледâ под интерпретативним насловом *Текст иза текста* Радивоја Микића, трећа у низу књига у којој је овај аутор за предмет свога занимања одабрао савремену српску поезију и, уједно, трећа у низу његових књига објављених у истој библиотеци, у склопу Едиције „Повеља” (*Песма и значење*, 2013; *Из неизречја у реч*, 2016).

И док је десет од укупно једанаест сабраних огледа посвећено песницима разнородних усмерења, почев од најстаријег, Васка Попе (1922–1991), до најмлађег, Верољуба Вукашиновића (новембар 1959), односно Живорада Недељковића (децембар 1959), занимљиво је било запазити да се само један, и то први, онај којим се отвара књига, издваја већ чињеницом да се бави тројицом песника и трима њиховим песмама („Три песме и три песника”). У њему, Микић скреће пажњу на куриозитет, наиме, да су чак три аутора, у различито време, испевала песму којој су наденули готово исти наслов. Прво, „Плава гробница” Милутина Бојића настала је поткрај песниковог живота, 1917. године, затим „Плава гробница” Ивана В. Лалића, више од седам деценија касније, јула 1989, да би се нашла у будућој, по мишљењу многих критичара, можда и најбољој збирци из његове

* milica.kecojevic.061732@gmail.com

позне стваралачке фазе – *Писмо* (1992), или, како изразито афирмативно оцењује Микић, књизи „песама одреда антологијске вредности”¹, и, најзад, песма Милосава Тешића, која у свом наслову садржи и назив малог острва крај града Крфа: „Плава гробница – Видо”, првобитно објављена у дневном листу 2018. године, да би недуго потом, претрпевши извесне прераде, нашла своје место у збирци *Привид круга* (2019). Пошавши од чврстог уверења да наведене песме, пре свега, својим, готово истоветним насловом сигнализирају постојање одређених међутекстовних веза, Микић, док истовремено дискретно разоткрива властити критичарски метод који ће, показати, у књизи доследно спроводити, констатује како се у њима „много тога заснива на [...] могућности да ново песничко дело у себе ’угради’ неко раније настало дело или [...] подлогу на којој је то дело настало”². Поред неоспорних подударности (родољубиви моменат), међу текстовима увиђа и истиче крупне разлике, које се, како сматра, махом очитују на пољу семантике. И не само што су песници од младог Бојића преузели насловну синтагму и тематско-мотивске карактеристике (на уметнички начин обликоване појединости из тзв. друштвено-историјске стварности: Први светски рат, голгота коју је српска војска проживела повлачећи се преко Албаније 1915. године, искрцавање на Крф, без услова за сахрањивање, спуштање и потапање умрлих бораца у Јонско море...), него и начин структурирања песме (употреба катрена, строфа која се рефренски понавља...), а такође, уз незнатне измене, цитирали су целовите његове стихове или, особито Тешић, делове и Бојићевих и Лалићевих стихова. Упркос оваквом поступању, видљиве су разлике у интонацији (код Бојића, тон је свечан, готово химничан, додатно обогаћен употребом, лингвистичким речником говорећи, тзв. експресивних синтаксичких конструкција, пре свега, екскламативних реченица), затим разлике се очитују у темпоралној равни, које ће са собом носити промене у симболичком регистру (уместо Бојићеве таме, указала се Лалићева светлост), надаље, преобликован је контекст (нека врста ходочашћа на које се упутио Бојићев песнички субјекат, код Лалића је замењена свакодневицом, уобичајеном посетом туриста изабраном локалитету), то јест промењена је перспектива из које се сагледавају и потом тумаче догађаји. Будући да је био сувременик и учесник у рату, Бојић је тежио да опева јуначки подвиг својих сународника/сапатника, у чијим основама лежи моменат њиховог свесног жртвовања за узвишени циљ, који му је и омогућио искорак „у

¹ Радивоје Микић, *Текст иза текста*, НБ „Стефан Првовенчани”, Краљево, 2020, стр. 10–11.

² Исто, стр. 20.

сферу сакралног”³. А ако се у Лалићевој песми, захваљујући временској удаљености од актуелних збивања, већ осећа критички однос лирског ја према исходишту тих збивања, односно свест о узалудности борбе и уложених напора, што најбоље репрезентују фигуре из античке митологије за којима је песник посегао (Сизиф и Тантал), онда, код Тешића, жал и разочараност поетског субјекта још више долази до изражаја (уосталом, некадашњи „апостоли јада” сада су виђени као „Очајници”). Оно што, међутим, Тешићево остварење у највећој мери раздваја од песама његових претходника, наравно, осим чињенице да је двоструко дужи (28 спрам 14 катрена), запажа Микић, јесте истрајно навођење основних информација о страдалницима (име и/или презиме, каткад профилисаност занимањем или чином у краљевој војсци, место из којег је особа потекла...), информација које, у ствари, представљају уметничку транспозицију личних података уклесаних на плочама похрањеним у Маузолеју који се налази на острвцу Виду. Дакле, песма Милосава Тешића прераста „у читуљу ширу од летњег дана”, мада је „списак” имена погинулих, претпоставља се, неисцрпан, а то се сугерише и формалним детаљем, у складу са поднасловом песме („Да опросте Сени и Господ с висина: У Тачкама Трима имена су ина”), интерпункцијским знаком ’три тачке’.

За уводним, следи оглед који се бави песником који је на књижевну сцену одлучно ступио у првој половини 50-их година минулог века, а то је Васко Попа, коме је и посвећен обимом највећи и, у хронолошком погледу, последње написани оглед, ако хоћемо и читава студија, која је очевидно позајмила наслов књизи: „Текст иза текста: Увод у читање Васка Попе”. Према је Васко Попа још доста давно заузео истакнуто место у нашој (послератној) литератури а његово песништво у културној јавности стекло непоречиву вредност класике, Микић је ипак одлучио да, у тумачењу, пође од низа неспоразума које је, чим се појавила, изазвала Попина брижљиво компонована збирка *Кора* (1953), сачињена од четири циклуса („Опседнута ведрина”, „Предела”, „Списак” и „Далеко у нама”), при чему број песама у њима варира од 6 до 30, и, следствено, на низ различитих, чак потпуно опречних вредносних судова који су тим поводом били изрицани, убеђен да га једино тај и тако трасиран пут може „одвести ка [свестранијем разумевању појединачних песама и – М. К.] потпунијем осветљавању места и улоге”⁴ овога аутора у контексту националне књижевности. А главни протагонисти тадашњег сукоба интерпретација били су критичари Милан Богдановић и Зоран Мишић. Ако је Богдановић

³ Исто, стр. 9.

⁴ Исто, стр. 22.

највише оштрих примедаба упутио на рачун неразумљивости Попиних стихова, њихове херметичности, загонетности и ирационалности, онда је Мишић, у изразито афирмативном приказу прве Попине песничке књиге, приказу објављеном под насловом „Поезија опседнутих ведрина”, исту ту херметичност узео за нарочит естетски квалитет његовог певања и једном за свагда разјаснио да није посреди херметичност коју би требало доводити у било какву везу са смелим авангардним, прецизније, надреалистичким тенденцијама, него је у питању потпуно другачији тип херметичности, која се крије „у елиптичности израза, разгранатости асоцијација, смелости метафоричних спрегова [...], у максималној кондензованости поетских слика, њиховој апстрактности, и многобројним другим узроцима, који чине ланац особености поетске фактуре”⁵. Упрошћено казано, Мишић је уложио немерљив труд да од Богдановићевих жестоких напада одбрани Попино, али и модерно песништво уопште, а ми данас знамо да је тај наум, са великим успехом, и остварио. Међутим, Микић иде корак даље, и у помоћ призива и потоња тумачења Попиног стваралаштва (оставићемо зачас по страни чувени оглед Миодрага Павловића, „Од камена до света”, објављен на страницама јунског броја „Летописа Матице српске”, 1958. године, а који заиста представља драгоцен прилог тумачењу), у првом реду ставове које је, у својим радовима, у интервалу омеђеном 1968, односно 2007. годином, излагао Новица Петковић, који је *Кори*, чини се, први званично признао статус превратничког дела у нашој књижевности и први указао на раскид који је Попа начинио са ондашњим, устаљеним „вид[ом] поетске комуникације”⁶, односно скренуо пажњу на сложене функције и значај језика у његовој свеколикој поезији, као и на ефекат „двопева”⁷ који се код Попе, на начин на који је то разумевао Јуриј М. Лотман, на чије се ставове Петковић умногоме ослања, и постиже. Мотивисан закључцима до којих је овај српски теоретичар и критичар дошао, Микић креће у смеру разрешења једне, у основи, парадоксалне појаве, наиме, да се „песник који гради [...] крајње модерну слику света” служи поступцима „који долазе ’из дубина наше културе”⁸, а на том путу ће му од пресудног значаја бити, пре свега, оглед „Младићство народног генија” (1924) Растка Петровића и, сасвим неочекивано, књига *Феноменолошко пресликавање* (1933) математичара Михаила Петровића Аласа.

⁵ Исто, стр. 23.

⁶ Исто, стр. 34.

⁷ „Код правих песника увек чујемо двопев: њиховом се гласу придружује глас самога природног језика из дубина наше културе као из нашег прапамћења” (Исто, стр. 34).

⁸ Исто, стр. 39.

Наредни оглед Микић је посветио песнику који је махом сврстан међу представнике неосимболистичког покрета, премда, истини за вољу, никада није припадао ниједној одрешитој поетичкој оријентацији, а у питању је Борислав Радовић. Микић је посебно нагласио Радовићеву спремност да непрестано „трага за новим изражајним могућностима”⁹, што никако није подразумевало одрицање уобичајене поетичке парадигме или, у крајњој линији, њено напуштање, односно указао је на извесни дисконтинуитет и динамизам у песничком стварању, којем је Радовић, како сазнајемо из (ауто)поетичких ставова које је образлагао у бројним есејима, интервјуима и беседама приликом примања књижевних награда, ставова на које се Микић у овој прилици позива, и тежио. Сходно томе, ако је судити већ по наслову огледа „Између херметичности и хумора”, Микић сугерише постојање двеју различитих скупина песама, насталих као последица већег заокрета који се у Радовићевом опусу догодио 70-их година прошлог столећа. С једне стране, може се говорити о скупини песама које ондашња критика није дочекала са одушевљењем, штавише, негативно их је вредновала као изузетно херметичне (Предраг Палавестра), чији репрезентант представља на први поглед дескриптивна а, у ствари, „дискурзивна” песма „Схватање о дрвету”, и, с друге стране, о песамама у којима преовлађује хуморно-иронична интонација („Излазак”, „Архетипска”, „Игла у устима”), која се, пак, неретко јавља у спрези са сатиричним тоновима („Зимска бајка”). Да резимирамо, Микић је и у овом огледу, онолико колико су му то прилике дозвољавале, покушао да укаже на могуће осцилације у једном уметничком опусу, на процес померања и преображавања песничког поступка, на проширивање и богаћење корпуса тема и сл., речју – на природу једне стваралачке поетике и њену еволуцију, а управо ће тај угао посматрања заузети и у огледу посвећеном Матији Бећковићу („Кретање између лирике и епике”), и још изразитије применити, нешто доцније, у огледу о С. Зубановићу („Природа еволуције у поезији Слободана Зубановића”), аутору који је на сцену крочио 1973. године, збирком *Купатило*, и већ тада демонстрирао поступак по коме ће (п)остати препознатљив (реч је о смелом „’укрштају супротних сила”¹⁰), па и у огледу о Томиславу Маринковићу („Лирско тумачење света”)¹¹.

⁹ Исто, стр. 84.

¹⁰ Исто, стр. 162.

¹¹ „Прва [етапа – М. К.], која тече од његових песничких почетака у осамдесетим годинама прошлог века до 2003. године, и друга, која обухвата стваралаштво овог у међувремену јако добро прихваћеног песника од 2003. године, од књиге *Школа трајања*, до књиге *Вечито сада* (Архипелаг, 2018)” (Исто, стр. 168–169).

Интересантно је било приметити да у огледу у коме Радивоје Микић разматра, у тематском погледу, изузетно разноврстан опус Матије Бећковића у целини, уз остало, нагласак ставља на ефектно изведени спој лирских и епских елемената, спој који се могао запазити још на његовим стваралачким почецима, а такође упућује и на његову склоност ка стваралачким експериментима, па и иновирању форме. Осим што је радо употребљавао хибридне облике, нарочито романтичарима омиљену поему („Вера Павладољска“, „Кад дођеш у било који град“), освртом на збирке *Хлеба и језика* (2003) и *Сто мојих портрета* (2018), јасно нам је стављено до знања да је Бећковић афирмисао једну посебну врсту кратке песме, аналогну краткој причи (енгл. *short story*). Илустрације ради, Микић одабира, нимало случајно, једну од укупно три такве песме, коју је Бећковић посветио умрлом пријатељу, Васку Попи, чије се присуство осећа тек посредно, преко карактеристичног детаља, као и, по сличном принципу обликовану, песму-причу „Михаило Лалић“. И док тумачи неке од најважнијих одлика његове поетике, Микић додаје како је Бећковић, у једној фази писања, одступао од стандардног и служио се дијалекатским идиомом, премда је он остао резервисан само за поеме (књиге *Рече ми један чоек*, 1970; *Међа Вука Манитога*, 1976; *Леле и куку*, 1980), а стремљење ка дијалекту и његова функционална употреба постаће предмет анализе у огледу који је посветио од Бећковића шеснаест година млађем аутору из Врања, Мирославу Цери Михаиловићу („Песник у дијалекту, дијалекат у поезији“) и, нарочито, његовој књизи *Метла за по кућу* из 1993.

А када је већ дошао у прилику да истакне склоност појединих песника ка формалном или језичком експериментисању, или пак ка упуштању у дијалогски однос са затеченом богатом традицијом и, још значајније, прибегавању особеним видовима цитатности, онда не може бити изненађујуће то што је аутор књиге *Текст иза текста* одлучио да своју пажњу усмери ка Мирославу Максимовићу („Песничко лебдење изнад историје“) и да се, притом, усредреди на његову књигу изабраних песама *Вољење Србије* из 2018. Већ овакво опредељење наводи на закључак да је Микић настојао да покаже неколико врло важних ствари. Најпре, да је Максимовићевом стваралачком сензибилитету изузетно близак принцип циклизације, затим, да је Максимовић неретко тежио формалном савршенству, чак и у оквиру исте књиге, те, коначно, да је Максимовић још од почетка свог деловања, а довољно је да у овој прилици поменемо макар сонетно трокњижје *Сонети о животним радостима и тешкоћама* (1986), *55 сонета о животним радостима и тешкоћама* (1991) и *77 сонета о животним радостима и тешкоћама* (2008), имао обичај да песме пре-

мешта из једне књиге у другу, новију, обимнију, тачније, да прибегава поступку реконтекстуализације. А у прилог тези да је сразмерно често примењивао један такав, збиља необичан поступак, иде и чињеница да је Максимовић средишњу целину збирке *Бол* (2016), након што је изоставио последњи, дванаести сонет интерпретативног наслова, „1942”, укључио у књигу *Вољење Србије*, у циклус „Век, јамљење”, док је у микроциклус „Век, памћење” укључио песму „Упамтио сам то, II”, која иначе стоји на крају збирке *Бол* као својеврстан епилог песмама које јој претходе. И не само што се у поменутиим циклусима проблематизује сложени однос књижевности и тзв. стварности (алузивно се призивају трагични догађаји из савремене историје, који су се одигравали у широком распону од 1941. до 1999. године, међу којима најважније место заузимају масовни покољи српског народа у западној Босни и бацање жртава у јаме), однос који Максимовића, сматра Микић, приближава једном другом песнику, Стевану Раичковићу, и његовом жанровски хибридном делу *Записи о црном Владимиру* (1970), већ се са истим тим песником суптилно намеће још једна битна тачка додира, а то је сонетни венац *Скамењени* (2005), у коме магистрале представља Раичковићев сонет „Камена успаванка”. Исти тај венац, који је првобитно био објављен у збирци *77 сонета...*, Максимовић је унео у књигу *Вољење Србије* под проширеним насловом „Век, скамењивање”. А да Раичковић Мирославу Максимовићу није драг само изван граница књижевности (близак пријатељ) него и да Максимовић има јасно развијену свест о Раичковићу као књижевном претку (очигледна је приврженост обојице строго утврђеном песничком облику, тј. сонету, претежно оствареном у дослуху са италијанско-француском традицијом), сведочи и појединост коју Микић врло лепо образлаже, наиме, да, у равни концепције, збирка *Бол* успоставља веома снажну везу са малочас поменутиим Раичковићевим делом, *Записи о црном Владимиру*. Док је Максимовић компоновао своју књижицу тако што је на сам крај поставио „Додатак”, тј. прозни запис „Мио страх: трагом предака”, дотле је Раичковић, на оквире свога дела поставио прозне записе „Уместо фусноте”, односно „Без епилога”, сасвим поједностављено, и у остварењу једног и у остварењу другог песника налазе се записи који сведоче о животним околностима које су их подстакле на писање и стога имају наглашену (ауто)поетичку функцију. Овим запажањима вреди додати и то да ће Микић управо подсећањем на директну везу поезије са животом издвојити ону нит која спаја песму „Косидба” Верољуба Вукашиновића, из збирке *Тилић* (2020), са Раичковићевим *Записима о црном Владимиру*.

Имајући у виду све што смо претходно рекли, чини нам се да Микић ипак, више него код других песника, преовлађујући лирски глас „чује” код

Т. Маринковића, Д. Лакићевића, чије се песништво интерпретира у огледу с насловом „Песник, предео, епифанија: Уз ’Песме за једног читаоца’ Драгана Лакићевића”, и, још више, код В. Вукашиновића („Словесне пчеле и пчелиња слова”), којег, баш на једном месту, и квалификује као „аутентично[г] лиричар[а]”¹². Иако их зближава заједнички круг тема и мотива попут љубави (код Лакићевића неодвојив од мотива снега), пролазности, односно неумитног протицања времена (мотив који је, као по правилу, у вези са мотивом јесени), природе/пејзажа, а сродне су и метапоетичким моментима (о поезији, процесу настајања песме, тј. самом чину стварања)..., Микић не заборавља да промисли и о статусу лирског субјекта њихових песама, који се врло често може узети за *alter ego* самих аутора, било због чињенице да су им „позајмили” мноштво аутобиографских појединости (сва тројица), било због околности да се лирско *ја* декларише као песник (Лакићевић). Као и у свим другим огледима, у огледима о овој тројци лиричара није изостао компаративни приступ, то јест упорно се трага за сигнаlima захваљујући којима песме ступају у комплексне аналогije или, чак, трага за утврђивањем порекла конкретне цитатне подлоге на коју су песме постављене, а Микић је довољно кадар да ту подлогу, ма колико она била замагљена и вешто скривана, пронађе и у књижевности, нашој и светској, и у културној историји, па и у митолошкој, фолклорној и, по потреби, некој другој сфери.

Отуда постаје извесно да, утемељена на пажљивом читању различитих типова песничког текста, на поузданој и аргументованој анализи морфолошких својстава, тематско-мотивске структуре, уметничких средстава и поступака, али и језичке материје на којој се исти ти текстови заснивају, књига Радивоја Микића представља значајан допринос проучавању српске поезије XX и првих двеју деценија XXI столећа. Такође, она представља снажан подстицај свим будућим проучаваоцима и, у исти мах, с обзиром на то да је јасно и разумљиво писана, отвара нове видике пред широм читалачком публиком заинтересованом за савремено песништво. Коначно, књигом *Текст иза текста* добили смо још једну потврду нашега става да је овај књижевни зналац и критичар новије српске књижевности подједнако умешан у тумачењу и (пр)оцењивању прозних (почевши од студије посвећене роману Владана Деснице, *Прољећа Ивана Галеба* (1985), и монографије о поетици Ранка Маринковића (1988), преко књига *Опис приче* (1998), *Прича и значење* (2005), *Прича и мит о свету* (прво изд. 2013, друго и допуњено изд. 2014, треће и допуњено изд. 2017), до најновије, *Роман против романа* (2020)), као и песничких остварења.

¹² Исто, стр. 241.