

---

**ЗАДУЖБИНА  
„ДЕСАНКА  
МАКСИМОВИЋ“**



---

ЗАДУЖБИНА „ДЕСАНКА МАКСИМОВИЋ“

ДЕСАНКИНИ МАЈСКИ РАЗГОВОРИ  
Књ. 27

Уредник  
АНА ЋОСИЋ-ВУКИЋ

---

ДЕСАНКИНИ МАЈСКИ РАЗГОВОРИ

ПОЕЗИЈА  
МИРОСЛАВА  
МАКСИМОВИЋА

ЗБОРНИК РАДОВА

Београд, 25. маја 2009.

Приредила  
НАДА МИРКОВ

Београд  
2011



---

Бојан Ђорђевић

„ДОЗИВАЊЕ“ ПЕСАМА: КРАТАК ОГЛЕД О  
РАНОЈ ПОЕЗИЈИ МИРОСЛАВА  
МАКСИМОВИЋА

**Апстракт:** У раду се врши структурално-композициона анализа песама из раних збирки поезије Мирослава Максимовића – *Ћивач њод ујијачем* (1971), *Мењачи* (1972), *Сећања једног службеника* (1983). Уочава се снажна композициона линија која повезује песме из исте или различитих збирки, као и тзв. „лутајући“ мотиви који представљају стожере Максимовићевог поетског света.

**Кључне речи:** поезија, мотиви, структура, композиција, мозаик.

Иако се често тако схватају, из данашње перспективе гледано, седамдесете године прошлога века уопште нису биле „златно доба српске поезије“. То може тако изгледати носталгичарима, али данас, ретроспективним погледом, можемо утврдити да се тада остваривало оно Миљковићево пророчанство да ће поезију сви писати. Јавио се читав низ имена, од којих је већина с правом данас заборављена. Међутим, јавио се тада и један млади песнички глас са, како су тада приметили књижевни критичари, „помало чудним називом своје збирке“ – *Ћивач њод ујијачем*. Био је то Мирослав Максимовић. Та књига доживела је чак и неколико приказа, али се мора рећи да су они углавном били безлични, бескрвни, препуни фраза о „привиду форме“ и „поетизовању свакодневног“. У међувремену, Мирослав Максимовић се остварио као један од најзначајнијих српских песника последње четвртине двадесетого столећа, који то наставља да бива

и у првој деценији двадесет првог века, а да до данашњег о раним песмама и песничким збиркама Мирослава Максимовића није аналитички писано у довољној мери, нити се приступило поетолошкој разради најважнијих елемената те поезије. Уосталом, када Новица Петковић каже да збирка *Сонети о животињним радостима и шешкоћама* „мења слику коју о његовој поезији имамо“, онда као да се из те перспективе претходне Максимовићеве књиге гурају у запећак. Уосталом, противречности на које су неки књижевни критичари указивали требало је у ствари да буду изазов. Па, када се примећивало да су песме у ранијим збиркама биле „некако расуте“, онда је то тврдња која не може бити погрешнија. Намера овога рада јесте да на само неколиким примерима покаже да је Максимовић у својим раним збиркама – *Сјавач њог ушчијачем* и *Мењачи*, али и у *Сећањима једног службеника* – у ствари филигрански прецизно оцртао границе једног модерног, самосвојног и оригиналног песничког света, а да је касније на том трагу међе тог света систематски, и успешно, проширивао.

Поезија Мирослава Максимовића захтева приступ који подразумева „хватање“ кончића који повезују стихове и мотиве који се „селе“ из песме у песму, из збирке у збирку. Тако ће се увидети да његовим раним књигама доминира мозаичка структура, и тек када се то схвати може да отпочне херменеутичко, па и есхатолошко тумачење ове поезије. Пример за то је уводна песма збирке *Мењачи*. Када се збирка пажљиво ишчита, видеће се да та песма, по имену „Излог“, нимало случајно отвара ову збирку. Штавише, та песма представља сама собом читаву збирку! Стихови и мотиви у њој „шетају се“ збирком, отварају и затварају друге песме, и тако чине један преплет који омогућује да *Мењаче* посматрамо не као скуп песама, већ као лирски роман! Ево те песме:

## ИЗЛОГ

*Брзо и нагло кушија  
силази у значајан излоџ.  
Пошто је радознала, она свети ујија:  
вештачко деће на аранжерском концу.*

*Са зделом бомбона  
уловљава свечано осећање.  
Излоџ је стваран, није из полуптона  
већ је из џуне ноће улична музика.*

*Уловљава свечано осећање  
и слеже се ко прашина на ствари.  
Кушија хоће да мења стање,  
да се у живој лије густа чоколада.*

*Чаробно крило излоџ је дошакло  
и џлава небеска џоља  
преворило у – фабричко стакло:  
глајко, глајко и прозирно је најољу.*

Ако сада покушамо да означимо основна семантичка поља у овој песми, приметимо да се она крију у прећутаном, али имплицитном поређењу излога са прозором (као прозор), као и у синтагми „фабричко стакло“. Први поредбени члан (излог = прозор) дозива, својом конотативношћу, шесту песму у збирци, „Садржај прозора“: „Када се у стакло преливају садржаји / нечег стварног: улице, или слике“. Опет, кључна реч ове песме – *окна* – води нас песми „Служећи рок“, у којој најупечатљивији утисак касарне јесу „прозори, прозори, дуги редови“. С друге стране, прозори као кључни атрибути чудовишних „висећих“ зграда, заправо солитера, апострофирају песму „Баново брдо“: „У тачним солитерима... високе светске куле“. Наравно, солитери су и кључни метафорични значилац песме „Светлост из општих станова“, у којој се сусрећу метафизика и баналност као именитељи света и песниковог окружења: „Сваког јутра пут од узлета до пада / померао се између спратова“. И као што су „у тачним солитерима

сложене опширне књиге“, тако и светлост бива обезвређена и обезличена и „сливена у удбенике“ (песма „Сливена у удбенике, против моје воље“). Из тих предела и простора одиграва се „Силазак у кафану“, што је наслов песме у којој, иза прозора кафане, утољавајући глад, „дете је постало човек“. Тако излог, који у првој, истоименој песми збирке *Мењачи*, представља границу двају светова, бива разбијен, граница пређена, а на апсурдан начин одиграва се сазревање бића. Ипак, то сазревање одмах је и доведено у сумњу, јер шта ако је откриће ватре дошло касно, и више нема оних који би ту страст могли да употребе: „Дечак је првим каменом ватру открио / али из пећина не излазе људи“.

„Фабричко стакло“, пак, из песме „Излог“ води ка самој фабрици која (у песми „Фабрика, права“) „сања о комунизму“. А комунизма нема без револуције, и ето песме „Поноћна револуција“. Кључни мотиви у тој песми јесу, опет, *вода* и *улица*. Улица се опредмећује као простор лирске експресије у песми „Болница на тргу“, а нарочито у песми „Ретке склоности“, која је једна од најурбанијих песама савремене српске поезије: „У Кнез Михајлову улазим као у салу: / свечана и тиха, сасвим тиха напетост“. Ту напетост, међутим, разбија „пријатна блискост излога“, чиме се песник враћа уводној песми своје збирке. С друге стране, вода из „Поноћне револуције“ оваплоћује се у разним другим песмама ове књиге. „Љуља се“ као „тешка кап“ (у песми „Путујем, али нисам видео одсутну равницу“). Објављује се и као пролећна киша у истоименој песми, а поново се састаје са улицом у слици „мокрог асфалта“ из песме „Можда једино могућа, љубавна песма“. И тек тада, „у нити корака“, како би Максимовић рекао, можемо повезати не само стварност, већ и поетску слику те стварности у којој опет иза *излога*, у кафани, седи дечак који је сазрео тек када је утолио глад. Тек тако повезавши свих тридесет шест песама збирке *Мењачи* можемо створити услов за искорак у херменеутичку анализу саме збирке.



Слично се међу собом „дозивају“ и Максимо-вићеве песме о мору, и то из двеју збирки – *Сйавач йод уйијачем* и *Сећања једног службеника*. Иако у првој збирци претеже лирска, а у другој веристичка компонента, заједничка нит коју песник плете и ствара мозаичну конструкцију остаје везана за море, и представља у ствари хераклитовски принцип *борбе*. О томе сведоче и слике, и употребљени фразеологеми, и глаголи. Зато „лителице, без речи, пропадају у опипљиво море“ (још у збирци *Мења-чи*, а ради се о песми „Невидљива стена над Бокком“). Зато је „смешна упорност таласа да пољубе жало“. Нема ту места љубави. У односу мора и обале пре је реч о силовању. То „бесконачност насрће на прту“. Зато се и стена са Локрума сећа, и сетно и болно, као презрена и одбачена љубавница, „снажног, бесно запењеног таласа“. Борова шума се брани тако што „мноштво зелених прстију гура мору у очи“. Ипак, није ту само једна страна жртва. Јер и обала је жена која одолева мушком (морском) принципу, па из тога проистиче песниково дивљење за неминовност љубавног насртаја пред недо-дирљивошћу:

*Колико надљудске уйорности има  
у наваљивању на обалу!  
Ко би дружи издржао  
све ове миленијуме одбијања и койнене  
равнодушности?*

И зато песник, ипак, навија за море, то јест за љубав. Јер, море је све што песник није. Песнику, међутим, остаје само да, уместо да „поново покушава“ попут мора, „тражи реченицу о поразу“, што, признаћемо, није неки херојски став, већ пре став једнога опортунисте. Ипак, то је и његова врлина и његово проклетство! Јер, то је, заправо, оно што „пред поразом ради честит човек“.

Честит човек – дакле *йесник*. То је и оно што већ четири деценије пред свакодневним поразима људског, у нама и око нас, ради и „честит човек“ – песник Мирослав Максимовић.

Bojan Dorđević

”CALLING” POEMS: A SHORT ESSAY ON EARLY  
POETRY OF MIROSLAV MAKSIMOVIĆ

**Summary**

This text presents a structural-compositional analysis of poems from the early poetry collections of Miroslav Maksimović – *Spavač pod upijačem* (1971), *Menjači* (1972), *Sećanja jednog službenika* (1983). It perceives a strong compositional streak connecting poems from a single collection or from various collections, as well as so-called ”wandering” motifs that represent fundamentals of Maksimović’s poetic world.

---

*Милеџа Аћимовић Ивков*

## ГОЛУБАЧКА НОЋ МИРОСЛАВА МАКСИМОВИЋА

**Апстракт:** У раду се указује на наглашено присуство тема протицања времена, растакања животних снага и традиционалних смисаоних поља у поезији Мирослава Максимовића. Такав тематски смер потврђује се анализом песама „Ноћ у Голупцу“ и „Догађај у Голупцу“, које се интерпретативно повезују са подтекстовном основом коју нуди песма Јована Стерије Поповића „Спомен путовања по дољним пределима Дунава“.

**Кључне речи:** време, протицање, Дунав, поезија.

У поезији Мирослава Максимовића тема протицања времена, растакања животних снага и традиционалних смисаоних поља почела је да бива наглашеније присутна. Такав тематски смер посебно је видан у оним песмама у чију су садржинску основу интензивније увођени мотиви непосредних егзистенцијалних и друштвено-политичких ломова: рата и страдања.

Али, како се у великим комешањима и слому вредности која их на овом простору пословично прате не урушава и мења само затечени систем вредности, већ хуком времена и историје бивају захваћене и појединачне људске судбине, то је у поезији овог песника заинтересованог за појавне видове савремености почела да бива очигледнија и сама емпиријска основа на којој се изграђује његово особено лирско сведочанство. То је постало видно у новијим сонетима. У тим песмама су пред читаоца извођени и призори из најнепосреднијег окружења поетског субјекта где су до изражаја дошла љубавна осећања, смрт ближњих и сличне (архетипски) моменти из свакодневице и непосред-

ног окружења. У таквим лирским ситуацијама постало је очигледно и то како је протичање времена сљубљено са самом тематском основном песме у којој се, кроз нарочито пројектувану тачку гледишта, такође опажа и то како поетски субјект увиђа да је и он биће које је захваћено неумитношћу дезинтеграције и нестајања. На основи тако стечених увида изграђена је и сонетна песма „Ноћ у Голупцу“. Међутим, у Максимовићево певање о пролазности уграђена је једна симболички вишезначна тематска јединица – то је Дунав. Певање о овој великој реци овај је песник поставио у тематску основу једне песме још у књизи *Живоџински свей*. Та је песма насловљена према имену реке „Дунав“, док је у поднаслову она топографски прецизније одређена: „Под Голупцем“.

Градећи поетску представу о протичању времена, Максимовић је у овој песми предочио слику одређеног путовања кроз време у коме се, кроз заштрену визуру, опажа и то где је све Дунав био и шта је народима који се у његовом кориту „смирују“ значио: „Био сам под Бечом. (...) Био сам римска међа, / одвајао светски смисао од бесмисла“. Певајући о „знању“ које је његов лирски јунак клизећи „кроз збуњене земље“ стекао, песник указује и на то да му је сведочење о стицању одређених неупитних сазнања која доноси искуство трајања била једна од приоритетних стваралачких намера. Из тог разлога он на половини песме, у којој се засвођује сведочење о трајању и путовању које се саопштава из перспективе јунака-реке, казује како земље кроз које протиче Дунав „знају“ да је он „старији“. Док у коментару уз тај исказ резонерски додаје како: „Вода зна само да тече својим током / и ако је нико не учи.“ На тај начин у овој песми бивају спојена два типа сазнања: једно сведочи о природној инерцији и неумитности, а друго је обележено оним трајањем које су уредовали култура и цивилизација – дакле, човекова историја.

У том сплету сила природне нужности и културног рада и трајања, после исказа предоченог из перспективе реке, у песми се зачиње исказ који

обликује говорно лице чије се становиште може повезати са личношћу самог песника у чијој се свети и зачињу та диференцијална сазнања: „Али, имам и ја своје олује“, рећи ће он и додати: „имам и ја своје немире који ударају без циља / а затим постају историја.“. Тако постаје видно како се у овој песми у раван аналогije доводе искуства трајања реке и искуство трајања појединца који, прозирући неумитност промена, увиђа како се његово трајање саображава општијим начелима која симболизује сама река. Односно, како се силе природе и силнице друштва у неким тачкама саобразно поимају. С тим што човек оно што је минуло, касније уме да освести, да му распозна каузалитет и да га одреди као историју.

Значењско и симболичко повезивање протицања велике воде са пролазношћу човековог трајања, у овој је песми изведено и са још једном стваралачком намером. Она се може распознати у упитном, завршном, исказу говорног лица: „Јесам ли река која саставља времена и народе, / или сам сирота трака воде?“. Самосвесна запитаност о смислу и функцији трајања (и стварања) којом је доминантно обојен овај овај исказ, представља вршну тачку ове сликовите и реторичне Максимовићеве песме. У њему се амбивалентно сустичу сазнања и увиди о безвремености природних сила и прикраћености људских наума, односно о вредности оних напора који су чињени у правцу „повезивања“. А како су ументост и поезија неразлучиви и важан део таквог напора, ова је песма, једним делом, изведена и као мала симболизована расправа о судбини поезије и стваралаштва уопште. А како се та судбина нужно зачиње, испуњава и разрешје у времену, то је певање о смислу стварања овде нужно повезано са певањем о смислу историје.

Такав интерпретативни закључак постаје очигледан када се поглед упоредно усмери на још два комплементарна песничка текста Мирослава Максимовића. Један је већ назначен, то је песма „Ноћ у Голупцу“, а други му је напоредан и именована је као „Догађај у Голупцу“.

Започета као извештај/опис у сонетном дванаестерцу са укрштеним римама, и ова је песма реализована са стваралачком намером да се, поредбено, дође у посед одређених диференцијалних сазнања о смислу живота. Из тог разлога се већ у првом стиху каже како, док на Дунав пада ноћ, „отвара се тама“, а потом и то како у пленеру „Хор звезда улази, оре се сводови“ и како пред очима грандиозношћу призора понесеног поетског субјекта „све дивно изгледа, божја панорама“, а чија се величина и лепота додатно истичу коментаром „свечано и моћно кô царски бродови.“. Али, казаће одсудно говорно лице потом да све је то „у суштини: празнина и ништа. / Тек река и човек случајно се срели.“. И тим исказом у коме се потиरे и мисаоно и асоцијативно сужава и празни романтичарски патетично интонирана грандиозност опаженог призора предоченог у претходном исказу, он ће маркирати најуже поље своје заинтересованости у вези са посматрањем тог случајног сусрета коме је и сам, у одређеном тренутку и месту, постао сведок. А то је оно поље у коме може да се опази како и река која је из „градова славних боравишта“, до Голупца дотекла због могућности да са тим посматрачем/поетским субјектом „помрчину дели“.

Помрчина коју у овој синтагми помиње поетски субјект није, јасно је, сасвим обична. Она у овом сонету није дата као пука реч која именује једну природну појаву. Њено је значење, на то указује и целокупно активирано тематско градиво и мисаони склоп песме, а посебно њена ефектна завршница, овде дато у пренесеном смислу – као метонимијска замена за именовање једног дубинског егзистенцијалног својства. Због тога се, да би се то својство интензивно довело у предњи план, поредбени контраст у терцетима предочава у слици директног и напоредног сусрета два актера песме: „Дунав Европљанин, будућности весник. / А о мени мисле да сам српски песник. / Оба постојимо именом и делом.“

Та напоредост у овој песничкој слици дата је као латентна супротстављеност њених актера. Да је то тако, може да се дослуту и претпостави већ из оглашене склоности овог песника да своје текстове формира на тематској основи коју нуди драматична савременост, као и стваралачка склоност да се слика савремености у песмама предочава за знатном дозом иронијског преокретања и ангажовано-критички усмераваног значења. Тако је и овде поетска слика конкретизована у подразумеваној дистинкцији елемената који је чине. Дунав је Европљанин, дочим за песника кажу да је „српски“. То придевско одређење дато у овој песми на подлози савремених дешавања и актуелних стереотипно заострених односа Балкана и Европе, за самог песника није нимало афирмативно. Међутим, таква спозната супротстављеност која се може искуствено потврдити и проверити, будући да „Оба постојимо именом и делом“, није у овој песми дата као њен највиши сазнајни и смисаони врх. Она је у њој постављена као подлога на којој постаје могућа мотивисана далекосежна запитаност поетског субјекта: „А што смо и ко смо, стар Дунав, стари ја?“ – казаће он да би, потом, своју упитну мисао изоштрио и градирано уцеловио додатним питањем: „Његова под водом, или моја под челом / чија је дубља празна провалија?“ О томе је, дакле, у овој песми понорних мисаоних увида реч.

Суморно сазнање поетског субјекта до ког је дошао у сумрачној тами поред Дунава да је све „празнина и ништа“, а реч празнина је два пута у овој песми активирана, представља вршну смисаону тачку ове песме. Изграђена на сложеној подтекстовној и међутекстовној основи, колико и на емпиријској подлози, она сабира различите типове сазнања и нуди јасну поруку. Типови сазнања који се у њој сустичу различити су по својој природи. Једно сазнање долази из непосредног сусрета поетског субјекта са великом реком која, каже се то јасно у напоредној песми „Догађај у Голупцу“, „Не зна зашто траје“, док је друго опредељено сложеним искуствима и сазнањима саме говорне ин-

станце у чијем се мисаоном гесту подразумева и искуство кретања кроз културу, коју и овде ваља схватити као колективну меморију.

Ујединивши детерминистичко сазнање да, како се каже у песми „Дунав“, „Вода зна сама да тече својим током / и ако је нико не учи“ и сазнање предочено у анегдотској песми „Догађај у Голупцу“ да и „лаптопско доба“ отвара таму, ова Максимовићева песма предочава поразна уверења до којих је дошла заоштрена интелектуална самосвест поетског субјекта да, као у библијској „Књизи Проповедниковој“, све је „тама и мука духу“; да под силом времена све пролази, чили и нестаје. Такав песимистичан мисони увид и смер предочен у Максимовићевој песми (и песмама), може да се интерпретативно повеже са подтекстовном основом коју нуди песма (и поетика) Јована Стерије Поповића „Спомен путовања по дољним пределима Дунава“.

Варирајући у овој дугој реторички развијеној песми класицистичку тезу о вечној промени света и непостојању судбе, овај је национални класик изградио такву поетску визију у којој се ништа не отима разорној сили времена. Будући да „Све, што на земљи што је, мени подлеже скорој“, неминовно је „да сви времена жртва буду.“. Отуда долази и горко искуствено сазнање да „Време је потрло све, и дело и мајстора самог“, а на том сазнању бива изграђена теза да „Кратак је живот кô сан, дела су вечита тек.“. На тај начин постаје видно како се, на подлози Стеријине песме, у Максимовићевим песмама обликује сложена визија и амбивалентни мисоани склоп које чине сила природе и стваралачко настојање човека. А у таквој мисаоној пројекцији све људко неумитно пропада и нестаје. И то је једна од значењских сродности између песама ова два песника који су у тематску основу својих песама уграђивали интензиван и истанчан доживљај протицања времена, да би на таквој основи изграживали веома сложене, а у многим елементима сличне и сродне, индивидуалне поетске слике и мисаоне концепте.



Ти сродни градивни елементи нису само формални: тематски и садржински, они су много више идејни и, шире узев, поетички и културолошки. И један и други песник су осетили потребу да свој исказ обликују као спој лирског градива и наративног поступка у коме су видна два напоредна тока – један долази из природе, док други обликује човек. На тај су начин у њиховим песмама обликоване, сасвим видне, сужејне окоснице и драмска чворишта, а у њима је тема пролазности постављена као доминантна мисаона жижа која сједињује и интензивира остале активирани мотивске подстицаје.

У песмама оба песника Дунав је представљен као веза између два времена и света. Говорном лицу Стеријине антологијске песма са Дунава се пружа „дивно позорје оку“, док је субјекту Максимовићеве песме „Ноћ у Голупцу“ пред очима „божја панорама“. Али су и једном и другом песнику коначни исходи судбинске драме добро знани – Максимовић гради и такву тачку гледишта са које његов лирски јунак интроспективно опажа како је и он сам обухваћен тим, неумитним, деструктивним процесом. Из тог разлога је могуће да се каже како је песник, наш савременик, за подтекст своје песме (и песама) елиотовски стваралачки преузео неке елементе из песме свог старијег претходника, а са тим елементима и елементе њеног идејног, мисаоног и значењског склопа. А то истовремено значи и елементе духа времена, културног и поетичког контекста и обрасца, које је учинио наново актуелним, симболички и смисаоно делатним и вредним. Показујући, при том, на који се то начин плодотворно обнавља и увећава снага речи у времену.

*Mileta Aćimović Ivkov*

THE GOLUBAC NIGHT OF MIROSLAV  
MAKSIMOVIĆ

**Summary**

This text points out the accentuated presence of the motifs of time passing, the disintegration of life forces and traditional meanings in the poetry of Miroslav Maksimović. Such a thematic course is confirmed by an analysis of the poems "Noć u Golupcu" and "Dogadžaj u Golupcu", interpretatively connected to the subtextual basis offered by Jovan Sterija Popović's poem "Spomen putovanja po doljnim predelima Dunava".

---

Милан Орлић

## ИЗМЕЂУ ТРАДИЦИОНАЛНОГ И ПОСТМОДЕРНОГ ПЕСНИЧКОГ ГОВОРА

**Апстракт:** У овом раду се разматра интегративно језгро карактеристично за поезију Мирослава Максимовића. Оно је препознатљиво по јединственој митологизацији свакодневице у класичној форми сонета. Таква употреба сонета садржи унутрашњу, вероватно програмску напетост. Реч је о томе да се класична форма песничког изражавања – резервисана за узвишене а међу њима и, на пример, херојске теме – употребљава за митологизовање свакодневице. Стога се Максимовићеве песме формално и садржински смештају у гранично подручје између традиционалног и постмодерног дискурса. Са једне стране, оне су израз традиционалног приступа савременом песништву и, у крајњој линији, пример условног конзервативизма. Са друге стране, оне су, по песниковом властитом избору, уравнотежујуће садржинско начело сонета који се на тај начин освежава и обнавља. Мера уравнотежења тих непомирљиво супротстављених силница у телу песме, остварује се њеном аутентичношћу.

**Кључне речи:** интегративно језгро, програмска напетост, митологизација свакодневице, класична форма сонета, гранично подручје, традиционални и постмодерни дискурс, условни конзервативизам, традиционализам, постмодернизам, аутентичност.

## ЈЕДИНСТВЕНО ИНТЕГРАТИВНО ЈЕЗГРО И НЕДОУМИЦЕ

Најновија књига сонета Мирослава Максимовића, *77 сонета о живићним радостима и шешкоћама*, израста из јединственог интегративног језгра као и претходне две књиге суштински истог, иако нумерички различитог наслова. Њено објављивање изазвало је извесне недоумице. Међу њима су најчешће оне које у основи не искорачују

даље од првог погледа на новонасталу песничку ситуацију аутора који је две деценије стрпљиво градио и дограђивао своје песничко *вјерују* у погледу поетског става према тематизацији животних радости и тешкоћа, односно према песничкој митологизацији свакодневног живота у сонетној форми. Те недоумице углавном настају као последица механичке примене нижих аритметичких операција одузимања и сабирања, што за резултат има тврдњу да у случају најновије Максимовиће књиге заправо и не може бити говора о новој књизи у правом смислу јер су, према овом схватњу, додате само двадесет две песме постојећем структурном и тематско-мотивском склопу који је развијан у два претходним, не једино сродним него и комплементарним књигама. Ако је за потребе увода можда најупутније излагање почети управо овом често помињаном дилемом, свакако је корисно у наредном сегменту излагања подсетити се претходних двеју књига из перспективе другог, средишњег тома Максимовићеве песничке трилогијске структуре. Овакав приступ поуздано води разјашњењу могућих недоумица.

### НЕХЕРОЈСКО ДОБА

*Песнички ѓеније је ѓредан доживљају, слици,  
са самосталним инћересом за њих.*

Вилхелм Дилтај

*Док*

*хуче већрови, ѓрисићајем на унућраићњу  
наићосић.*

Мирослав Максимовић

У филму *Веићице из Исићивика* носилац главне улоге, којег глуми Џек Николсон, упућује једну од својих изабраница у тајне уметности говорећи јој да су музичка реченица и форма само средства изражавања вапаја. Вапај је при томе схваћен као начин испољавања садржинског обиља, дубоко лични печат у телу форме. Тиме се хтела скренути пажња на претпоставку да за настајање узорних уметничких дела формалне и инструменталне ве-

штине јесу неопходне, али не и довољне. Када се читалац суочи са књигом чије песме подразумевају знатну формалну, на пример, версификацијско-метричку или стилемску вештину – прво наредно питање могло би да гласи: Шта је и колико том вештином суштински поетски остварено? Пре него што се укаже на извесне раликујуће особине *55 сонета о живојним радостима и шешкоћама*, ваља објективизовати неколико претходних напомена.

Припремајући текст о поезији Мирослава Максимовића, сетио сам се мени веома драгог исказа Вилхелма Дилтаја. Део тог исказа узео сам за мото средишњег дела излагања. Ево Дилтајеве мисли у целини: „Песнички геније је предан доживљају, слици, са *самосталним интересом* за њих, с мирним задовољењем у опажању... Он је као путник у страној земљи, који се *без намере* препушта утисцима те земље, с дубоким свиђањем и у пуној слободи. То му даје карактер наивности и детињастости...“ Пажљивом оку нису промакле две, курзивно наглашене, семантичке групе: реч је о *самосталном интересу* опажања *без намере*. Ове две курзивне интервенције подсећају на Фрајеву тезу по којој је *песништво незаинтересована ујошреба речи; оно чистиоце не ословљава нейосредно*. У питању је, као што изложени примери очигледно показују, књижевно-теоријска (али и филозофска) традиција поимања песништва као *безинтересне*, духовно-интелектуалне и стваралачке делатности. И да би се избегле ступице начелног теоријског излагања, ваља прећи на објективизацију ставова које сам склон да заступам у случају Максимовићеве поезије. То конкретно значи да ћу безинтересном посматрању придружити моменат *наивности* и *дејинјасности*. Моменат *инфантилности*, инфантилности која је стваралачки пожељна, неодвојив је од Максимовићевог песничког подухвата. На ту околност, у тексту „Поетичност свакодневице“, подсетила је Јасмина Лукић: „Дечији сензибилитет, попримивши неколико разуђених форми, оваплотио се *мешавином чуђења и шуђе којом је нашољен и Егзијеријев ’Мали Принц’*, а која све-

*дочи о способностии да се будан сања, и да се, исто-временно, дубоко проживљавају сва искушва. Мотив чуђења и шуђе понекад еманира у облику дискретне и имплицитне критичности, односно у облику иронизовања и очуђавања фактографског материјала или се, неретко, препознаје као интроспективна лиризација свакодневног урбаног живота.*

У том смислу, Новица Петковић прибегава употреби занимљиве синтагме – *унутрашњи клинац* – тврдећи да посматрање невиним, дечијим оком битно обележава Максимовићева певања. Важно је имати у виду да се за референтно поље не сматрају искључиво песме из *Сјавача под ујијачем* или певања из другообјављене збирке *Мењачи*, јер је у њиховом тематско-концепцијском склопу *дечији сензиблишеи* екстровекованији. Интровертована нијансирања истог сензибилитетског круга, налазимо и у каснијим остварењима, на пример у *Сећањима једног службеника* (песма „29. август“: *21.879 оваца на разгледници из Дубровника*) као поступак монтирања *неспојивих реалности*: туристички Дубровник упоредно је положен уз традиционалну снагу Марка Краљевића и безазлену успореност, не нарочито паметног и спретног стрип-јунака Шиле. С лакоћом развијајући стихотворно искуство кратких и разуђених форми, Максимовић доследно и систематски – уместо веристичке – изграђује онеобичену, духовиту и асоцијативну дескриптивност. Рецимо, налик оној из *Живоћа службеника М* („Сећање једног службеника“, стр. 13): писаћа машина – „то је народ веселих слова која брбљају / под контролом извесне Д, која је строга и не опрашта им грешке које / сама прави. Потом: у ходнику / врата зевају, час ова час она, а стаза тепиха је тихо сетна / под корацима се набира као чело у смешку: / велико празно ухо ходника.“ У истој књизи, сличне методолошке захвате налазимо у песмама попут „Лирске вечере шефа извозно-увозног одељења“ (на 20. страни): „Време је, десет сати, / дугметима звезда закопчано небо“. У певању „Службеник без стана“ (стр. 14) оптика је анегдотска. Могло би се, по узору на предочене намере, изложити више генералних класифика-

ционих група које би обухватиле, уз подразумевајуће изузетке, целину Максимовићевог стваралачког настојања. Информативна ће, међутим, бити и кратка експликација која пажњу скреће на метафорамтивне и метапоетске садржаје песама и књига. Ови садржаји, у Лопе де Вегином маниру, Максимовићу нису туђи. Није по среди једна од *шехника* формативности, обухваћених у нас довољно разјашњеним термином постмодернизма, термином у инфлаторној и понекад мистификованој употреби. Тако на пример у *Песмама* („Држи ме!“, стр. 32) самосвесно, аутореференцијално тело песме открива метапоетски стиховни садржај: „доле нас чекају богатства света: / еп, сонет, балада, елегија, глоса“. С обзиром на почетну намеру – науум усмеравања пажње на оно што сам прагматично назвао разликујућим елементима – сматрам да је навођење претходних напомена, довољно индикативно, истакло неколико основних петпоставки за разумевање Максимовићевог песмоторства.

У даљој текстуализацији властитог читалачког доживљаја, ин медиас рес, потражићу одговоре на три синтетичућа питања. Прво питање сигурно не би било погрешно формулисати на следећи начин: *Зашто баш 55 (сонета о живојним радостима и шешкоћама)?* Има ли наведени број сонета везе са још једним, песниковом креативној машти блиским бројем – 33 (*сонета о живојним радостима и шешкоћама*)? Имају ли, другим речима, две књиге врло сличних, готово истоветних наслова заједничко, интегративно језгро? У том погледу је симптоматично да се у „биљешци о аутору“, међу осталим библиографским цртицама, налази и песникова констатација по којој је „ова књига нов рукопис (други у претпостављеном низу), настао на основи претходне књиге“. Прва, из дилогијске/двокњижевне сонетне структуре могла би да наведе на занимљиву помисао. Библиографска конотативност и метафоричност, наиме, фигуративним обртом, са поља календарских година Христовог живота (заправо, мартирског краја и новог, вишњег почетка) пренесена су на област сонетног стиховања. Тридесет три сонета, по тој интерпретацији, код су

духовно-поетског вазнесења (или су, управо они, вазнесење само). Простор тумачења би се могао посматрати на тај начин, али нема сигурних показатеља ваљаности таквог интерпретативног приступа. Јер, иако би се за *йегесеј̄ йеј̄ (сонеша о живојним радосјима и шешкоћама)* нашло дијахроничко објашњење, што не би представљало нарочиту тешкоћу, извесно је да је битнија разлика у броју дилогијских/двокњижевних структура. Ево и образложења.

Ако *йригесеј̄ йри (сонеша...)* еуфемистички казују да је поетска иманентност настала у потпуној животно-стваралачкој снази, *йегесеј̄ йеј̄ (сонеша...)* би наговештавало мудрост или бар пуну зрелост. Разлика, двадесет два сонета, сама собом открива оно што је заједничко обема нумеричким позицијама. Открива искуство као животну и стваралачку *йоглођу* поетских резултата. А о искуству Мирослав Максимовић изриче противречне ставове. Вели, наиме, поводом тврдње о сонету као плоду искуства: „Није тачно. Иначе не би изванредне сонете писали двадесетогодишњаци. Али је тачно да искуство значи и концентрисани живот и да стога тражи концентровану форму као што је сонет.“ У овом случају се заправо не ради о противречности, него о парадоксу. До објашњења изложеног става се поново може доћи посежући за Максимовићевим речима: „Талентован. Пише песме. Живи: иде на море, аутом, једе у кинеским ресторанима, у Латинском кварту. Испробава све врсте послова да стекне искуство: бави се политиком, менаџерским пословима, администрацијом, проучава законе и разговара о њима. План: искуством допунити таленат! Једног дана, напусти све важне састанке. Оставе га све лепе девојке. Допусти, барабама, да га малтретирају. Узме, мазохиста, малу службеничку плату. Ради као службеник. Скромно и буквално. Непријатељи га не примећују, пријатељи сажаљевају. Оставио све, остављен од свих: час је срећан због тога, час пати. А пошто је умерена патња подстицајна за песника, он поново пише песме. Други их читају.“ Да, да – искуство значи



концентрисан живот који тражи сонет као концентрисану форму. На који би се начин још могла саопштити иста мисао? Чини се да је то могуће учинити бар на два међусобно зависна начина.

На првом месту, концентрисани живот је сублиман; тој тврдњи аргументација није најнеопходнија, не услед њеног здраворазумског карактера већ њене поетске самоочигледности ради. Другачије није ни када се ова генерална тврдња примени на поезију аутора којем је текуће излагање посвећено. Помало реторички, али због тога не и мање тачно, може се свећом тражити не/лаички читалац који би смислено и неисконструисано изразио супротно становиште. Тиме се сугерише да поетски субјекат Максимовићевих сонета подразумева или елаборира своје доживљаје на сублиман начин. Део разлога сублималности заснован је у осећању да су се – како примећује Чедомир Мирковић пишући о првообјављеној, дилогијској сонетној структури (о *Сонетима о живојиним радосијим и шешкоћама*) – „важни судбински догађаји одавно збили те да је епско време прошло“. И да се недвосмислено живи у *нехеројском добу*. Лирска позиција *par excellence*. На другом месту, уз првопоменути сублимни карактер, сонет је неспорно – *успомена*. Отуда, у складу са пениковим уверењем, потичу ретроспективно-реминисцентни, евокативни тонови сонета, циклуса па и књига. (И сам наслов четврте Максимовићеве књиге, *Сећања једног службеника*, указује на апострофиране тонове.) У певању „Биоскоп и факултет“ (*Песме*, стр. 49) расположење опраштања (опроштајног поздрава) тек је облик испољавања категорије од елементарног значаја – „сећања: збогом стара издржљива зграда / никад нисам успео да збиља уђем / у старинске мирисе твојих соба / да се ослоним на чврсту клупу / збогом стара књига / из које:/ ни професор ни ђак / журим.“

Узгред, дигресивно напомињем да, не једино у песми чији су стихови управо наведени, поетски субјект испољава латентну, Драничевом *вјерују* интимну, одбојност према Академији, Цркви, Музеју. А поводом подстицајности и захвалности *умерене џаиће* за песничко стваралаштво, важно је

не превидети чињеницу да то није *шешка и нејо-крејшна* Дисов(ск)а патња. Дисово перо, у „Јутарњој идили“, у песми посвећеној брату Михаилу Петровићу, оставља *шешки и нејо-крејшни* траг за собом: „Имао сам и ја веселих часова./ Није мени увек било као сада.“ Пре свега, песмовна али и метафизичка перспектива из које се цитирани стихови могу посматрати, одговара садржају једног Дисовог писма: „(...) има у мени дана који трају недељама, када се у мени спусти ћутање; једно непокретно ћутање (госпа Тинка тада плаче, а ја се склањам од деце). Њега нико не види, иако ја идем у друштво и обављам своје послове, или свој нерад. Ја њега носим као један терет. И све се тада претвори у мучење, и осећај о спољњем свету за-лази.“

У предстојећем делу текста анализираће се питање избора сонета, форме певања које је после градње сонетних венаца (уз присуство или одсуство акростиха и обавезног мајсторског сонета), версификацијско-метрички и емпатичко-стилемски најсавршенија. Није тешко запазити да је Максимовић свестан књижевно-естетског и књижевно-историјског места сонетне форме. Он на пример употребљава обе: *јетшаркисџичку* (обе подваријанте – прву у којој су два катрена скопчана са две терцине/терцета или другу у којој је строфа од осам стихова повезана са строфом од шест стихова) и *елизабешанску* варијанту сонета. Истовремено, песник се не устрачава да прибегне употреби слободног стиха, оног који нужно не захтева устаљена правила у творењу стихова и строфа или распореда рима. (До краја слободан стих каткад, као у „Анђеоски чистом злу“ из књиге *Песме*, стр. 54, прераста у прозни исказ.) Ипак, ниједног тренутка није спорно да Максимовић чврсто верује да „сонет даје више слободе него слободни стих“. Стога је сонете лакше писати. Осим тога, „нисмо свесни слободе ако није ограничена, а једно тако строго и тако конкретно ограничење, као што је сонет, нема никакве границе, осим опште границе језика, потребе стварања смислене целине и – талента. Сонет има само једно ограничење – задату форму, а песма у

слободном стиху има само једну једину могућност – да буде добра (погођена). Зато је вештом писцу лакше да напише сонет. Тај четрнаестостих својим обликом сакрије празнину као што леп ауто крије ружног возача.“

Стекавши увид у неке од главних разлога који су засигурно мотивисали настанак *55 сонета о живојним радосћима и шешкоћама*, остаје још да се изрази прихватљиво објашњење за последњу, коњуктивну синтагму наслова овог, другог, средишњег дела текста. У извесном смислу, то сам већ учинио говорећи о елементарној категорији сећања и значају искуства. Управо то је, у најкраћем, поље животних радости и тешкоћа о којима песник доследно пева. У сонету „На веранди, писао сам есеј“ (стр. 50) препознатљиви су карактеристични стихови:

*Бачен у свети, звер са шужним оком у суштини  
завлачио сам се у књиже као ђод сиреје  
на ветру, на киши, овде као у шућини,  
шражио сам оно што не ђосћоји а жреје.*

*Радосћи, шешкоће. Али више сам волео  
да се у мрежи речи заираћака смисао*

Иако кореспондентне стихове налазимо и у терцини анаграмски насловљеног певања „Сипо: товиж“:

*Мисли о живоју имам, још и више:  
Мисли како да се ђошјуније живи.  
Могу да будем мисаон ђесник*

за тренутну тематизацију рада најилустративнији су стихови једне од најбољих и мени најдражих песама – „А шта да ради честит човек“. Ево прве терцине те песме:

*Знао да будем вишак као јасика:  
никне из шла свагдашњих навика,  
ђа ђожури високо, скроз у ђразно;*

Имајући додирних тачака са „Јасиком“ Милана Ракића, ово певање у целости, па и прва терцина,

истичу *ћло свагдашњих навика* – дакле, живот и са њим скопчане радости и тешкоће.

На садашњој тачки излагања, указује се прилика да се резимира. Тешкоће и радости живота омогућују искуство које се у сонетну кутију (како Максимовић често назива сонет) најприкладније може положити из ременисцентно-ретроспективне тачке гледишта, из перспективе сећања. (У склопу тих настојања одређени антисонетни науми нису искључени; међутим, нису искључени само у мери у којој индивидуалност песника тражи своје право; али чим се та мера преврши – сонета више нема.) Аутор *55 сонета о живојим радостима и шешкоћама*, песнички је сугестивно утицао на мој избор, на моје опредељење да за мото средишњег дела излагања изаберем његов стих: „Док / хуче ветрови, пристајем на унутрашњу / напетост.“ Како је то поетска позиција својствена добу које је нехеројско, није на одмет још једном подсетити: Лирска позиција пар еццелленце. Због тога, као и због вештине градње сонета, односно због мисаоне вредности и способности уживљавања до потпуног продирања у ствари и поистовећивања са њима, због емфатично-стилемске деликатности која се же до гануте нежности, због припадности клубу у свом времену ексклузивних песника попут Радичевића и Змаја, Давича и Миљковића, Радовића и Раичковића, са задовољством сам читао књигу/књиге о којима сам у овом тексту излагао неке своје ставове. Коначно, увек ћу с наклоношћу гледати на поетско становиште које би аксиолошки било подударно са следећим Максимовићевим стиховима: „ако ишта мој животопис има – / то невин сан је, збивањем однесе, / умирање и, овде-онде, рима.“

### ИЗМЕЂУ КОНЗЕРВАТИВИЗМА И ПОСТМОДЕРНИЗМА: АУТЕНТИЧНОСТ

У уводном делу рада пошло се од недоумице која је заокупљала пажњу цеховске и критичарске јавности, једно време по објављивању *77 сонета о живојим радостима и шешкоћама*. Не зато што је најбитнија него стога што је била најпри-

сутнија, можда није некорисно да најпре разјаснимо поменуту дилему. Пре свега, ако се занемари чињеница да је Максимовић за четрдесет година бављења поезијом објавио стотинак сонета, не може се изгубити из вида да је њихово присуство распоређено и по осталим његовим књигама почев од, на пример, прве књиге, *Сјавач њог ујијачем* (1971); четрнаест сонета аутор је уобличио у један циклус и укључио их у трећу, књигу-раскрсницу, како је сам назива (*Песме*, 1978). Из тог циклуса развиле су се потоње књиге сонета као и оне које нису биле сонетно обликоване – *Сећања једног службеника* (1983) и *Живојински свети* (1992). Према томе, трајно песниково интересовање за митологију свакодневног живота у сонетној форми није резултирало механичким додавањем нових песама старим целинама, него су нове књиге настајале као природна последица развоја једне доследно и упорно истраживане поетске оријентације. Осим тога, у *77 сонета о живојиним радостима и шешкоћама*, аутор је уврстио педесет два сонета, дакле, три сонета мање него у претходној књизи. А последња књига из поменутог трокњижја заправо и не садржи седамдесет седам већ седамдесет осам сонета јер је целину окрунила „Камена успаванка“ Стевана Раичковића, обухваћена као магистрале Максимовићевог сонетног венца који је песму свог претходника узео као интертекстуални и палимпсестни предложак свом песничком тексту.

Из свега наведеног постаје очигледно да је реч о унутрашњем развоју брижљиво негованог песничког приступа, а не о пуком збрајању дописаних и накнадно додатих песама једној формално и садржински окамењеној структури. Песме су, узете појединачно и као целина, постављене у нове и другачије значењске контексте под окриљем јединствене митологизације свакодневнице у класичној форми сонета. Та реконтестуализација има *значајску* важност јер би се, на пример, прва књига трокњижја, *33 сонета о живојиним радостима и шешкоћама*, из перспективе последње објављење, вероватно исправно разумела ако би се схватила

као младаљачко, благо иронично и доброћудно испитивање резигнације и наде у оквиру митологије свакодневице. У другообјављеној књизи, *55 сонета о живојним радосћима и шешкоћама*, иронични тонови као да постају снажније сенчени и одлучније наглашени, иронични самоодбрамбени став песничког субјекта као да фокусира умерену резигнацију, али још увек са јасном атмосфером наде. Коначно, последња у низу, *77 њесама о живојним радосћима и шешкоћама*, окренута је резигнираном осврту на свакодневицу у којој скоро да више нема правог места за наду али још увек постоји недвосмислено сећање на њу. Према томе, постоји битна и несводива разлика међу трима књигама чије се јединствено интегративно језгро – не само значењско или наративно – не може ваљано објаснити пуким нумеричким опсервацијама.

Оно што је за разумевање Максимовићеве поезије неупоредиво значајније, јесте околност да начин његове употребе сонета као класичне песничке форме садржи унутрашњу, вероватно програмску напетост. Реч је о томе да се класична форма песничког изражавања – резервисана за узвишене а међу њима и, на пример, херојске теме – употребљава за митологизовање свакодневице. Стога се његове песме формално и садржински смештају у гранично подручје између традиционалног и постмодерног дискурса. Са једне стране, оне су израз традиционалистичког приступа савременом песништву и, стога, у крајњој линији пример условног конзервативизма. Другим речима, оне су у извесном смислу анахрони глас прошлости усред надиреће, стално променљиве свакодневнице у срцу живе садашњости. Са друге стране оне су, по песниковом властитом избору, уравнотежујуће садржинско начело сонета као класичне форме која се на тај начин освежава и обнавља. Мера уравнотежења тих непомирљиво супротстављених силица у телу песме, остварује се њеном аутентичношћу. Аутентичност је савестан и осмишљен поку-

шај да се изађе на крај са урушавањем сонетне форме којој дух времена прети одузимањем, не само песничког трона или актуелности него и смислености њеног постојања. У свођењу крајњих рачуна, песничка и естетичка вредност одређене књиге или уметничког дела у целини, аксиолошка вредност извесне поетике, једне или више епоха суочава се, неизбежно, са овим неумољивим питањем. По ко зна који пут у историји свог постојања, како би рекао Харолд Блум, песма (овога пута у класичној форми сонета) мора да се обнови или нестане. Реактуелизација ове старе дилеме кључно је питање сваке поезије, без обзира на форму у којој се појављује. Поменута програмска напетост у песничком приступу Мирослава Максимовића свој улог ставља на можда свесно изабрану аутентичност властитог песничког гласа.

---

*Milan Orlić*

BETWEEN TRADITIONAL AND POSTMODERN  
POETIC DISCOURSE

**Summary**

The manner Maksimovic uses the sonnet as a classical poetic form is characterised by an inner, probably programmatic tension. Namely, the classical form of poetic expression – reserved for lofty themes and among them, for example, heroic themes – is used for the mythologisation of everyday life. In regards to the form and content, therefore, his poems are situated in a bordering field between the traditional and postmodernist discourse. On the one hand, they are an expression of the traditional approach towards modern poetry and, thus, in the last instance, the poems are an example of a provisional conservatism. In other words, they are in a certain sense an anachronistic voice of the past in the face of an advance of the always changing everyday life in the hearth of the live

present. On the other hand, the poems are, according to the poet's own choice, a balancing content-related principle of the sonnet as a classical form which in that way gets rejuvenated and restored. The measure of balancing these irreconcilably opposed lines of force in the body of a poem, is realised with its authenticity which comes into existence as a natural consequence of the development of a consistently and persistently explored poetic orientation.



---

*Горан Коруновић*

МИРОСЛАВ МАКСИМОВИЋ И ИВАН  
СЛАМНИГ: ТАЧКЕ ДОДИРА ПОЕЗИЈЕ И  
АКСИОЛОГИЈЕ

**Апстракт:** Овај рад истражује поступке којима се у збирци Мирослава Максимовића *Небо* (1996), и у књизи песама Ивана Сламнига *Рањени шенк* (2000), обликују аксиолошка питања. У обзир је узимана важност активности реципијента при конкретизацији значења, улога мотива из усмене књижевности, као и могућност имаголошког читања.

**Кључне речи:** аксиологија, рецепција, политика књижевности, иронија, усмена култура, имагологија.

Са сваким новим сусретом поезије и друштвене стварности, изнова се могу актуелизовати сложена питања о аутономности песничког стваралаштва. Појава збирке *Небо* (1996) Мирослава Максимовића, у деценији обележеној ратним дешавањима, може бити повод да се поново истражи ниво зависности естетског домета песничког дела од тематизовања аксиолошки проблематичних система. Увођење компаративно-типолошког контекста, анализирањем удела валоризације друштвених појава и у неколико песама збирке *Рањени шенк* (2000) Ивана Сламнига, може учинити да у делу сваког песника понаособ постане видљивији степен тенденциозности и њен одраз у самим уметничким поступцима.

Вреди, међутим, напоменути да се читање поезије Максимовића и Сламнига не мора нужно одвијати у контексту данас већ застарелих погледâ на друштвену улогу књижевности, по којима, донекле у континуитету са еманципаторским поетичким закретима запаженим половином XX века

на јужнословенским књижевним сценама, литература драматично губи на самосвојности и естетској релевантности са растом идеолошки употребне функције; јер, таква перспектива одражава уверење да је могуће аутономизовати поље књижевног деловања, те да политички аспект литерарности вреди третирати превасходно као одраз експанзије моћи одређених идеолошких центара, не и као компоненту значајнијег естетског потенцијала. Наравно, таква перспектива може да подразумева учешће књижевности у ванлитерарној сфери егзистенције у виду критичког ангажмана, али и такав став, како сведочи добар део модернистичке традиције, неретко прати свест о томе да категоришно-демистификаторски говор у делу не искључује, али и нужно не обезбеђује видљиве естетске домете.

Незабилазно усложњавање наведених питања настаје када се подсетимо једноставне чињенице да и акт одмеравања естетске релевантности тешко да може поседовати идеалистички осмишљену аутономност спрам друштвено-политичког контекста. Ипак, могуће је песме *Неба* и *Рањеног шенка* интерпретирати са свешћу која прихвата постојање тзв. „политике књижевности“, тј. односа политичког дискурса и литературе који се не чита нужно у оквиру стереотипне идеје да је присуство ангажованих тонова обрнуто пропорционално уметничким резултатима; јер, ослањање на демистификаторске снаге постмодерних теоријских искустава и неретко реинтерпретативно освртање на моменте посвећености, у историји идеја, релацијама између политике и уметности, дају повода да се оформи аналитичко-еклектичка перспектива која прихвата, независно од ангажоване амбиције, улогу књижевног говора у разумевању, именовању, и вредносном раслојавању појава које чине егзистенцију, од непосредно-чулног до друштвеног аспекта<sup>1</sup>. Другим речима, уколико се и препозна

---

<sup>1</sup> Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics*, London and New York, 2004, pp. 12–20.

траг тенденциозности у Максимовићевим или Сламниговим стиховима, та компонента израза, за интерпретатора који подразумева претходно схватање „политике књижевности“, има подједнаку важност као и високоестетизовани детаљи, јер се реконструкцијом односа, у сваком од наведених случајева, према, нпр. аксиолошким питањима, заправо трага за унутарњим напетостима или ширим конструктивним распонима у књижевном тексту, када је реч о разумевању, опису, и, превасходно вредновању, појава у равни понајпре друштвене егзистенције.

Осврнемо ли се, на почетку, на Максимовићеву издвојену збирку, може се констатовати да је у књижевној критици већ примећено да са *Небом* долази до извесног пораста херметичности његовог израза. Доза непрозирности не лишава читаоца препознавања преовлађујуће тематске основе: питања одрживости стабилних аксиолошких хијерархија у временском периоду чије границе је могуће начелно реконструисати<sup>2</sup>. Међутим, важно је одмах нагласити да се интерпретација семантичких консеквенци не мора одигравати на предвидљив

<sup>2</sup> О поступцима који указују на важност омеђености сумерисаног временског периода, биће касније више речи. Осим тога, битно је нагласити да је област аксиологије овде размевана као поље сусрета различитих сфера делатности људског духа, у чијим оквирима се може јавити потреба за вредносном селекцијом садржаја који су предмет мишљења. Другим речима, „у покушају да класификацијом обухватимо манифестацију важења разних вриједности, посебно моралних, долазимо до закључка да је ту једна научна дисциплина недовољна, па она била и општа етика, да објасни и протумачи сав садржај вриједности, њихов тоталитет; ту су потребне, поред аксиологије, и друге научне дисциплине, на примјер, мета-етика, психологија, естетика, семантика, социологија, политикологија, право, етнологија (етнографија), етологија, економија, историја философије, историја и теорија књижевности, општа и национална историја“ (Vidak Vujačić, *Oblast vrijednosti*, Titograd, 1984, str. 9). Уз инсистирање на утемељујућој функцији аксиолошких основа по различите облике људске заједнице, не губи се, дакле, из вида њихово прожимајуће присуство у мноштву хуманистичких активности, као и опсежан дијахронички аспект саме теме вредновања.

начин. Наиме, већ је у уводној песми збирке („Ево“) могуће уочити да се не могу увек једнозначно окарактерисати ни аксиолошка скала која је предмет критике, ни потенцијалне вредносне алтернативе. Увођење вертикалне равни („Ево с неба сам почео да гледам“), постављање „основе“ за даље додатно прецизирање особености тематизованог аксиолошког система, није олако подобно било ком унапред пројектованом вредносном модалитету. Позиција лирског Ја рефлектује тежњу премештања субјекта из света у ком „нови свеци вргоше прилике“, у раван која је лишена аксиолошког релативизма (небо, метафизичка разина), док се заправо иронијским поступцима (речца „ево“ упућује на привидну лакоћу дистанцирања од деструиране стварности) доводи у питање могућност преклапања таквог „неба“ са симболичком и аксиолошком вредношћу наднаравне стварности, препознаване и као модалитет *summum bonum* који се „одржао скоро кроз кроз целу историју Етике Запада. У том моделу, све остале вредности морају да буду у сагласју са једном надређеном вредношћу“.<sup>3</sup> Придода ли се томе и то да у другој строфи трансцендентни ниво бива нагрисан деструктивним снагама које угрожавају и егзистенцију песничког субјекта („јер нема земље небо зјапи тамом“), постаје јасно да таква инстанца „неба“ нема компактност и стабилност метафизичких хијерархија, и да се не може олако поставити знак једнакости између ауторитативних метафизичко-аксиолошких пијадестала и позиције коју лирско Ја заузима на почетку песме.

Таква извесна подвојеност категорије истакнуте у наслову збирке бива донекле превазиђена стихом који открива тежњу лирског субјекта „да очи лудака“ прерони „дубље“. Будући да је могуће наведени исказ (уз пристајање на удео разговорног идиома) разумевати као намеру „преуређења“ перспективе ради потпунијег поимања понора гу-

<sup>3</sup> Hugh P. McDonald, *Radical Axiology: a First Philosophy of Values*, Amsterdam - New York, 2004, p. 118.

битка разума, такву тенденцију би ваљало прихватити и као назнаку једног постојанијег аксиолошког начела, хуманистичког принципа који напуштање граница рационално устројене свести сагледава као прелазак у простор разарајућих сила по човека. Испоставља се да комплексна симболичка вредност „неба“ бива (бар у песми „Ево“) функционално лишена доминације метафизичких конотација, и сублимирана у знак аксиолошких потенцијала чије се порекло, начелно казано (а толико се далеко након интерпретације уводне песме и може ићи), може тражити у антропоцентричним, рационалистичко-хуманистичким погледима на свет.

Није тешко приметити да је иронично налиције латентно присутно у Максимовићевом песничком говору. Сламнигов диптих „Земља“ такође показује удео ироније у семантичком усложњавању, чини се у први мах, недвосмислених значења, повезаних управо са питањем о вредносним полазиштима савремене цивилизације. Проблематизујући (у елегичском дистиху) продају земље америчких Индијанаца, лирски глас истрајава у одржању тона благог патоса који подржава анахрону идеју о Земљи као архетипском исходишту становитих веза са људима, тек привидно нарушених услед модерне демитологизације принципа на којима израста заједница („Продат не могу то што мојим поседом није / продат не могу тло, које му припадам сам. / Рече бијелцу Seattle, Suqamisha мудри поглавар“).

Међутим, иако у поменутом диптиху изостају козеријско-хуморни поступци каквим Сламниг често прибегава, није реч о недвосмисленој апологези потиснутих примордијално-митологизованих релација човека и тла, већ о песничком обликовању за које се може рећи да поседује „два лица“: уношењем учестале риме, у оквиру истог стиха, и увођењем лирског Ја, на крају прве песме диптиха, које потврђује одрживост непатворених веза човека и земље („Како је могао знат да му је земља мат. / То му је она рекла, јер знаде говорити земља

/ говори земља то знам, јер и сам је добро чух“), расте заправо недоумица у којој мери се уопште поентирајући полустих може читати пре као аргумент, него као иронијски отклон. Ако се има у виду и да други део диптиха поседује поднаслов „Кикирики“, којим се свакако подрива сваки раст елегичног тоналитета при актуелизацији постојаних, у бити митологизованих веза човека и земље („Нада мном зацијели тло, не остаде ране знак: / а онда ту изникну зелен кикирики ко чаробни грашак / (...) / лијепо су никнули ондје гдје земљу прогласих својом“), онда је видно да тежња довођења у први план аксиолошко-архетипских полазишта (претходећих етичко-друштвеној надградњи) осцилира између афирмативног и иронијског пола, генерисаног сумњом, чак и дефетизмом.

Максимовић и Сламниг, дакле, у поменутих песмама не дозвољавају да се проблематизовање друштвене стварности или цивилизацијско-етичких норми развије у подређеност свих конструктивних елемената песме критичком импулсу; осим иронијских заокрета, укрштање непомирљиво преиспитивачког, на моменте патосом повишеног говора, са фигурама и исказима хуморних ефеката, одузима постојаност и целовитост не само аксиолошких лествица према којима постоји анимозитет песничког субјекта, већ и система вредности који се, при тумачењу, могу учинити као сугерисане алтернативе. То у неким Сламниговим песмама (нпр. у „Што више гледам, то више видим“), уз употребу тривијално-колоквијалног идиома зарад саркастично-шокантног поентирања, доводи до дезавуисања и саме критичке инстанце, у конкретном примеру мистификацијом ставова лирског Ја морализаторским уздањем у родне стереотипе, те повлачењем из такве провизорне позиције у простор приватности, остављањем утиска индиферентности према крупним аксиолошким питањима: „Што више гледам, то више видим, / свијет подијељен на два дијела / (...) / Мушкарци су најчешће жене: спуштају дуга лица / Киселе се својим женомужевима / (...) / Жене су опет мушкарци / (...) / А

нас двоје / (...) / отпухујући и смијући се без разлога. / Још ћемо се повалити насред цесте.“Отуд је за Сламнига често могуће констатовати да је он ироничар који не инсистира на томе да је његов „вокабулар ближи стварности од других, да је у контакту са неком моћи изван ње“, те се из његових стихова неретко може реконструисати став „да ништа нема своју унутарњу природу, неку стварну бит“<sup>4</sup>.

Са друге стране, при преиспитивању узрока и последица неодрживости вредносних скала, лирски субјект песама *Неба* није склон позицији аксиолошке децентрираности нихилистичких размера. Ипак, то са собом носи извесна обликотворна искушења, те песник „замкама“ патоса и тенденциозности при указивању постојанијих обрису (прижељкиваног) вредносног система, по чијој логици се конституише инстанца песничког субјекта, често одолева већ основним синтаксичко-графичким устројством стихова: без интерпункцијских знакова (осим тачке), ниједну реч не почевши великим словом (осим иницијалних у реченици), аутор приближава вредносном нивелисању и појмове потенцијално богатог аксиолошког капацитета (нпр. употреба Христовог имена). Долази и до компаративног приближавања тачке која врхуни метафизичко-аксиолошку хијерархију, и детаља из телесно-гротескне равни („Велико небо (...) сутоном ћути нешто га нагриса / као сврдлање у желуцу чира“, у песми „Небо“); такође се прибегава (нпр. у песми „Људи ствари“), при евокацији слика жртви ратних страдања, фигурама чија се трополошка снага црпе из рутинираних активности, ирелевантних за аксиолошка питања („четкица тражи у устима зубе“), те исказима непретенциозно-сладуњавог тоналитета („прамичци косе крију очи плаве“), при чему контекст (тематизација масовних злочина) који обједињује поменута сред-

<sup>4</sup> Richard Rorty, *Kontingencija, ironija i solidarnost*, prev. Karmen Bašić, Zagreb, 1995, str. 89–91.

ства, транспоније значења из тривијално-сентименталних полазишта у црнохуморне и саркастичне последице и ефекте: „Каткад из реке из мутног таласа / снено провире одсечене главе / дигне их оса невидљивог стаса / прамичци косе крију очи плаве. // Поред њих теку шерпе и тањира / блузе капути од тканине грубе / с наочарима око не извири / четкица тражи у устима зубе. // Први пут блиски и ствари и људи / у праелементу се љуљушкају“. Тим поступцима се у поменутој песми, уз подршку различитих саодноса насловних садржаја (зависно од решености тумача да између речи „људи“ и „ствари“ препозна изостављену повлаку, или запету), алудирањем на ситуације из свакодневице у којима постоји јасна оделитост људског од предметно-употребног, знатно динамизира и усложњава (потенцијално морализаторско-стереотипно) препознавање човека као објекта, било у позицији жртве, или злочинца.

Тиме се конститутивни поступци за поетику Максимовићевог *Неба* не исцрпљују, поготово што се могу препознати и уметничка средства која су, ако не опонентна до сада наведеним, онда свакако ближа стабилизацији аксиолошких подлога лирског Ја. Јасан показатељ је експлицитност појединих исказа у којима се разноврсност хуманистичких вредносних полазишта обједињује свешћу о континуитету и интегративној снази антропоцентрично-рационалног приступа аксиолошким питањима (нпр. у песми „Сећате ли се“, где се ослањањем на, у традицији познату, алегоријску функционалност „људског лица“, управо његовим посредством готово амблематично-оптимистички наговештава трајност извесне скале вредности, и поред неумитне пролазности и трага бојазни у завршној речи: „Пада на ствари а и на године / снег ко изглед наш потрошен и сипак / Шта ће вирити од нас из родине? / Кост? Класје жита? Људско лице? Ипак?“); или се пак даје наслутити да је трансцендентно оправдање пожељног аксиолошког система још увек подложно реактуелизацији, упр-



кос евидентном топосу о „одсутном богу“ („Ситне су звезде гледане изблиза / сузе што искре из далеког вира“, у песми „Небо“).

Истрајавајући ипак у изналажењу депатетизујуће противтеже (нпр. у песми „Други“ управо Небо, потенцијална метафора метафизичких оправдања вредносних система, указује се у сабласно-декоративном виду: „Моје је небо тек полигон смотре“), осцилирајући између не потпуно опозитно постављених полова свести о краху свих етичких образаца и могућег препознавања најистрајнијих, у дијахронији константних аксиолошких смерница, Максимовић формира поетику из које се може разумевати да „до конституисања система вредности долази на етички захтев, и то тако што етички захтев доводи до постепеног оживљавања 'етичког субјекта', што значи 'бога' система“<sup>5</sup>. Као потешкоћа се, ипак, испоставља извесност да би такав „етички субјект“ (по Максимовићевом *Небу*) ваљало анимирати у „новим људима“ који „циљеве знају па траже вредности“ (у песми „Вредности“). Наведени стих свакако додатно проблематизује постојаност било ког етичког објективизма, трансформишући поверење у разум, какво се дало наслутити у почетној песми „Ево“, у свест о снази релативистичког погледа на аксиолошка питања, о могућности преображаја морала у „опасност над опасностима“<sup>6</sup>, рачунајући при томе и на иронијски обрт при употреби синтагме „нови човек“, на гашење сваког ентузијастичко-прогресивног набоја у призваној фрази, „експлоатисаној“ у различитим контекстима, од религиозног до авангардног.

Међутим, фигура „новог човека“, у одабраној Максимовићевој књизи песама, није превасходно знак преврата на „позорници“ епохалних размера; песник низом пробраних „сигнала“ у мотивској и синтаксичкој организацији песама сугерише изве-

<sup>5</sup> Herman Broh, *Pesništvo i saznanje*, prev. Svetomir Janković, Niš, 1979, str. 287.

<sup>6</sup> Fridrih Niče, *Genealogija morala*, prev. Božidar Zec, Beograd, 1986, str. 13.

сну апроксимацију историјске скале у оквиру које постају за аутора важне аксиолошке дилеме. Иако би се могла појавити бојазан да би такво редуковање сузило смисаони опсег Максимовићевих песама, дешава се управо супротно, динамика семантичких могућности се усложњава још једним низом иронично-саркастичних поступака. Реч је о употреби формулативно устројених стихова, синтагми, атрибуција, пореклом из усмене књижевности, са циљем осликавања националне специфичности историјског и културног контекста у оквиру ког се препознаје одсуство аксиолошког ослоњања; при томе је видно поетички самосвесно ослањање на конотативне потенцијале садржаја баштињених у народној уметности, управо услед актуелизације њихове вредносне стране у свету који се више не препознаје као свет усмене културе. Долази до својеврсног умножавања чинилаца који утичу на то да се семантички резултати Максимовићевих песама рефлектују у врло динамичном виду – „трагови“ усменог наслеђа се често трансформишу у нове знакове вредносних образаца, и то у мери која заправо зависи од чина рецепције, од тога како савремени читалац обједињује свест о месту које призвани детаљи имају на аксиолошкој лествици која им је иманентна, и позиције коју задобијају у систему вредности тематизованог доба. Осврт на изванредан аспект „спољашњег приступа“ тумачења књиге песама *Небо*, свакако може бити од користи: чини се да песник крајње продуктивно користи чињеницу да је време појаве његове збирке период у коме се, из позиције различитих „интерпретативних заједница“, у духу сучељавања сагледава и реинтерпретира наслеђе важно за српски национални идентитет. Поетичка свест о тим ванлитерарним околностима, разумевање интензивног укрштања ставова у јавном животу о аксиолошким мерилима и о слици националне посебности, чини од Максимовићеве збирке, управо захваљујући употреби мотива из

усмене књижевности<sup>7</sup> (и што је посебно симптоматично – из јуначких, епских песама), дело често врло тананих иронијских померања и семантичких неустаљености, истанчаних дијалога и са архитектстуалном грађом и са ванкњижевном стварношћу, дело чија конкретизација значења се и те како условљава интерпретативним видицима самог читаоца. „У овој *дијалектици између форме и ошворености* (на нивоу поруке) и између *доследности и иницијативе*, на нивоу примаоца, утврђује се интерпретативна активност сваког консумената“<sup>8</sup>.

Тако је у песми „Тврдоће“ одсуство стабилних вредносно-цивилизацијских полазишта иронично смењено „смиљем и босиљем“, док је крах аксиолошких основа у песми „Распадања“ праћен сликом која је базирана на црнохуморној инверзији: „Анђели као чартер авиони / изгубили су од небеса

<sup>7</sup> Умберто Еко бележи да „присутност референса, његова одсутност или непостојање не утичу на проучавање једног симбола уколико се он уиошребљава у неком одређеном групушву, у односу на одређене кодове“ (Umberto Eco, *Kultura informacija komunikacija*, prev. Mirjana Drndarski, Beograd, 1973, str. 41.) Свакако да призивање јунака из народног предања, каква је нпр. појава Балачка, тематизована у истоименој Максимијевој песми, подржава претходну тврдњу, јер свет о његовим базичним значењима, познатим као део нашег усменог наслеђа, омогућава потпунију рецепцију симболичке вредности коју му песник накнадно придаје, препуштајући му позицију песничког субјекта: „Преиначавам. Помажем људима / да то не буду. Да се ослободе / служења глави и њеним ћудима. / Кажем: од мисли настају сподобе“. Војвода Балачко, застрашујућа фигура епског света, добија двоструку улогу – симболички означавајући управо неконтролисану снагу насиља, он истовремено и демистификује статус разума као надинстанце која увек успева да сублимира и обузда субверзивне снаге у човеку. Његово „тело пуно историје / страха и наде крикова у тмици / и паљевина с којих се дим вије / трунуће на некој земљописној скици“; тело гротескног јунака усмене културе, услед хиперболисане екстензије добија вишеструку параболничну вредност – војводу Балачка је могуће идентификовати и са националном историјом, али и са границама простора на ком egzистира народ у чијој усменој култури има упечатљиво место.

<sup>8</sup> Umberto Eco, *Kultura informacija komunikacija*, prev. Mirjana Drndarski, Beograd, 1973, str. 91.

кључе / у њедрима им снују шкорпиони“; такође, у стиховима песме „Вредности“ видљиви су искази који нису лишени могућности и афирмативног, и ироничног зазивања мотива националне традиције („у празно расту бјелице шенице“, „заборављена посестрима вила“). Имајући у виду да, у аксиолошким раслојавањима унутар народне традиције и предања, наведени мотиви често репрезентују наднаравне вредности неподложне релативизацији („небеса кључи“, „посестрима вила“), и постојане знакове обиља и благодати као последица усклађених односа човека и света („шеница бјелица“, „смиље и босиље“), чини се да је врло важно приметити да хуморно-иронична „аура“ која неретко прати наведене (и њима сродне) стихове има важну улогу у динамизирању читаоачеве пажње, будући да покреће сумњу у којој мери је наведени комплекс мотива заиста превасходно знак аксиолошки ауторитативног система, чије изневеравање је највидљивије у времену када збирка и настаје. Другим речима, увођење мотива из усмене културе бојено је, дакле, особеном двосмисленошћу – у њима се на парадоксалан начин комплентирају анахрони патос о „заборављеним вредностима“, и својеврсна семантичка „сенка“, тј. могућност да усмено наслеђе, услед тематизовања у *Небу* културно-историјског контекста обележеном ратном деструкцијом, буде читано посредством идентификационих релација између садржаја из националне традиције, и аутоимажа доминантног управо у време последње експанзије ратног насиља на југословенским просторима.

И за Ивана Сламнига је од великог значаја имаголошки оквир при релативизовању стабилности аксиолошких основа на којима почива заједница из које проговара лирски глас. Заправо, и у Максимовићевој и у Сламниговој поезији постоје песме у којима су релације Ја/Други, те аутоимаж/хетероимаж, тесно повезане са дефинисањем примеса на којима се заснива процес вредносног интегрисања колективитета. У Максимовићевој песми „Други“ уочљив је вишесмислен говор који

значења поставља, на први поглед, у широк опсег egzистencijalističkih тема о усамљености и изолованости индивидуе (Други је одсутан, „тек ваздух се гусне“), да би се затим, уз подршку већ осведоченог ироничног гласа (утемељеног заправо на континуираној недоумици у којој мери је иронија заиста присутна), приближила и могућност читања песме као одјека сталне напетости, сукоба и насиља између песничког субјекта и Другог, чак до потпуног уништења, тј. самоуништења („сила тањира притисла косово / (...) знак другог сјаји на њима поново. // Нема тог места на читавом свету / где завере се његове не кују / (...) / из сна се пренем убијам његове / мухе пацове па псе коње људе“). Сламниг такође има у виду потенцијално деструктивну некомпатибилност која може постојати између два субјекта, контекстуализујући ту тему имаголошком проблематиком, поигравајући се са конвенцијама „политички коректног говора“, и истрајавајући при поступку надовезивања поентирајућег исказа већих смисаоних претензија на стихове аутопоетички свесно тривијализованог тона (нпр. у песми „Благодат мањине“: „О да сам католик у Ослу / то би ми помогло у послу / јер сви Талијани и Французи / били би ондје моји друзи / О да сам гдје бар Муслиман / био бих свигдје знан и штиман / (...) / Ал ја сам свој и међу својим, / сам са самим, и ја се бојим“). Имајући на уму ставове по којима су неретко саме „песничке технике виђене као нешто што носи у себи идеологију“, те да су „специфичне социополитичке, етичке и метафизичке вредности садржане у одређеним формама“<sup>9</sup>, може се приметити да у моменту, дакле, када чини отклон од одређеног политичког дискурса, управо посредством обликотворних поступака који су условљени намером ироничне демистификације идеолошког контекста, Сламнигов израз одражава тесну скопчаност политике и литературе, тј. немогућност да поезија о политичком дискурсу говори ван њега самог. Аутор *Рањеног*

<sup>9</sup> M. K. Blasing, *Politics and Form in Postmodern Poetry: O'Hara, Bishop, Ashbery, and Merrill*, Cambridge, 1995, p. 2.

*шенка*, дакле, у последњем примеру ослобађа могућности вишеструког иронијског читања, допуштајући препознавање критичког односа и према обрасцима формирања слика о национално другачијем/страном, али и према аутоимажу, излажући се потенцијалним интерпретацијама које би и његову ауторску позицију препознали као конкретизовану политичку опцију.

У још једној песми збирке *Рањени шенк*, „Бродето и кравата“, преплићу се имаголошка и аксиолошка питања, обликована поступцима сродним претходној песми; иронизира се патос некритичке селекције достигнућа сопствене нације у контексту одређења примарних цивилизацијских вредности: „Шта су Хрвати дали свијету / да ми је само знати? / Топи се, Хрво, у бродету / виси о кравати.“ Максимовић, пак, имаголошку проблематику функционално употребљава са намером својеврсног изоловања јунакиње циклуса „Јани девојка (удаја Јани Плећевић)“, која је „свуда странкиња“, припремајући тако подлогу за семантичку надградњу којом ће се, Јаниној појави, или пак њеном одсуству, придодати значење недоступног смисла ратне стварности („Ал дан ниједан без ње смисла нема / са њом смисао никад неће доћи“). Још једном се проналази заједничка нит имаголошких и аксиолошких питања, овога пута посредством симболичког потенцијала централне, тематизоване фигуре, и уз ненаметљиво просијавање метафизичких мотива.

На крају, могуће је констатовати да превођење теме (не)одрживости вредносних хијерархија из сфере промишљања о општеважећим нормама у поље тема контекстуализованих националном специфичношћу, омеђених бурном деценијом током које и настају Максимовићева и Сламнигова збирка, чини да се песничка остварења *Небо* и *Рањени шенк* укажу као дела која, на парадоксалан начин, теже аутономности од ванлитерарне стварности управо упућивањем на конкретне проблеме једног доба. Низом поступака иронијско-хуморне основе, манипулишући дозом патоса која може да

прати критичко-ангажовани говор, у складу са самосвојним поетикама препуштајући се (понекад недоследно, у зависности од песме) поверењу у антропоцентричне аксиолошке моделе, значајни српски и утицајни хрватски песник остварују збирке које свакако нису тек одраз предвидљивог, дневноактуелног говора, већ примери учествовања саме поезије у редескрипцији друштвено-политичке сфере егзистенције, без нужности упадљиво тенденциозног песничког израза. Тако и аналитички повратак збиркама *Небо* и *Рањени џенк* заправо увек представља поновни дијалог самог интерпретатора са проблематизованим вредносним хијерархијама, превасходно доминантним у току последњег ратног периода на јужнословенским просторима, у време завршне деценије XX века, али препознатим и, у случају многих песама, у контексту опсежнијих савремених цивилизацијских питања.

---

*Goran Korunović*

MIROSLAV MAKSIMOVIĆ AND IVAN SLAMNIG:  
POETRY AND AXIOLOGY – THE POINTS OF  
CONVERGENCE

**Summary**

This paper explores the techniques employed in the collection *Nebo* (1996) by Miroslav Maksimović and the collection of *Ranjeni tenk* (2000) by Ivan Slamnig which enable axiological issues to take shape. It takes into consideration the importance of the recipient's activity for the concretisation of meaning, the function of the motifs from oral literature and the possibility of imagological reading.





---

*Милена Илишевић*

СОНЕТНИ ДИЈАЛОГ МИРОСЛАВА  
МАКСИМОВИЋА И СТЕВАНА  
РАИЧКОВИЋА

**Апстракт:** У тексту се разматра сонетни венац *Скамени* Мирослава Максимовића у контексту песничког дијалога са традицијом, али и преиспитивања садашњости у којој живимо. Као важан кључ за дешифровање Максимовићевог поетског дискурса коришћена је „Камена успаванка“ Стевана Раичковића чији стихови, у исто време, представљају магистрале овог сонетног венца.

**Кључне речи:** сонет, сонетни венац, иронија, дијалог са традицијом, версификација, интертекстуалност.

– *Како да њонађем оно чега нема?*

– *Изговори њихо ово име*

*И онда се у ваздуху скамени.*

Мирослав Максимовић /

Стеван Раичковић

Поводом књиге *Изабране њесме* Мирослава Максимовића, овећане „Змајевом наградом“, писала сам о ауторовом избору песама као посебној, новој књизи која се не може, и не сме, сагледавати једино и искључиво у контексту књига на основу којих је настала.<sup>1</sup> Нови контекст и међусобни контакт песама које су раније припадале посебним поетским световима оличеним у појединачним књигама, несумњиво познатим песмама дају потпуно ново, покаткад и сасвим неочекивано, значење. Ова констатација тим се пре може везати уз Максимовићеву књигу *77 сонета о живојним радосиима*

---

<sup>1</sup> Милена Стојановић, „Дефиниција живљења у књижевном свету Мирослава Максимовића“, *Зборник Матице српске*, Нови Сад, 2001, стр. 61–67.

*и шешкоћама*.<sup>2</sup> Како сам песник истиче у напомени, књига је сачињена од изабраних сонета из књига *Сонети о живојним радостима и шешкоћама* и *55 сонета о живојним радостима и шешкоћама*. Међутим, сем ових раније објављених, у нову књигу ушле су и сонети из старих и нових рукописа писаних у периоду 1968–2008. Свих седамдесет сонета, изричит је песник, „имали су исту шансу да уђу у ову књигу, или да из ње испадну“.<sup>3</sup> Максимовић – песник, одлучујући се да сачини једну овакву књигу, заправо преузима улогу приређивача, са свим „радостима и тешкоћама“ које посао приређивања носи. Мирослава Максимовића као (ауто)приређивача одликује објективност чији је једини циљ ваљани суд о квалитету песме. При избору песама он се, читамо даље у напомени, држао два начела: да свака песма гради неку врсту мита о свакодневном животу и да се при избору следи мистика броја једанаест.

Имајући све наведено у виду, поређење ове књиге са књигама изворницима, као и евентуално пребројавање уврштених, односно неуврштених песама, могло би да послужи само као помоћно средство, при том, са великим ризиком да замагли основну идеју коју овом књигом песник жели да пренесе читаоцу. Исправнијом се чини одлука да се седамдесет сонета у књизи читају као потпуно нова целина.

Када се помене име Мирослава Максимовића, не може а да се не говори о сонету као песничкој форми живо присутној у савременој српској поезији. Класична форма сонета поставља пред савременог песника велики изазов да песнички облик који одавно припада историји поезије осавремени и учини примамљивим захтевном модерном читаоцу. Изузму ли се могуће комбинације риме у

<sup>2</sup> Мирослав Максимовић, *77 сонета о живојним радостима и шешкоћама*, „Просвета“, Београд, 2008.

<sup>3</sup> *Исто*, стр. 101.

катренима и терцетима, сонет не оставља превише простора за експериментисање на плану форме. Међутим, утолико је примамљивији за исказивање песничке виртуозности на плану садржине и семантике. Том изазову Мирослав Максимовић одговара на различите начине готово од првих објављених песама. Покушај да књигу *77 сонета о живићним радостима и шешићима* дешифрираш кроз призму песниковог поигравања версификацијским законитостима сонета, показао се неуспешним већ на самом почетку. Наиме, ограничења задате риме и могућности њиховог превазилажења Максимовић не користи плански у овим сонетима. У сваком од њих избор једне од варијанти риме и 14 стихова не увек распоређених по основном моделу 4+4+3+3, условљени су конкретном темом и песничком идејом која је њоме пренета, али не следе евентуални песнички „план“.

Посебну пажњу, већ при првом погледу на Максимовићеву књигу, привлачи чињеница да је број седамдесет седам који експлицитно стоји у наслову књиге, заправо лажан. Његову неистинитост ваља, заправо, схватити врло условно. Књига заиста садржи седамдесет седам Максимовићевих сонета. Последњи, седамдесет осми сонет је „Камена успаванка“ Стевана Раичковића. Али, Раичковићев сонет је, на врло инвентиван начин, у овој књизи тек једним делом Раичковићев. Другим делом он нераскидиво припада поетском рукопису Мирослава Максимовића. Објашњење је веома једноставно: „Камена успаванка“ представља магистрале, мајсторски сонет Максимовићевог сонетног венца *Скамењени*.

Колико год било необично да савремени песник, са свим песничким формама које му историја књижевности нуди, укључујући и слободни стих, посегне за једном строгом формом каква је сонет, утолико је необичније када исти тај песник одлучи да напише сонетни венац. Компонован од четрнаест сонета са по четрнаест стихова, при чему је завршни стих претходног у исто време и почетни стих

наредног сонета, сонетни венац теоретичари версификације често зову најтежом пробом песничке виртуозности. Четрнаест понављаних завршних/почетних стихова творе последњи, магистрални, мајсторски сонет. У Максимовићевом сонетном венцу, као што је већ указано, мајсторски сонет исписује Раичковићеву „Камену успаванку“. Или би се могло рећи да Раичковићева песма исписује Максимовићеве магистрале.

Сонет је, изворно, као узвишена песничка форма, био резервисан за узвишене теме. Могућа дисхармонија између форме и теме, кад би је било, обично би резултирала пародијом. Мирослав Максимовић, следећи у напмени наведени принцип да песме у овом избору граде својеврсни мит о свакодневном животу, у сонетном венцу управо гради формално-тематски несклад. Међутим, нема ни помена од пародије. Има ироније, то је истина, али она не произилази из овог несклада него је остварена другим песничким средствима и поступцима и чита се из других елемената књижевне структуре, о чему ће бити речи касније. У овом случају, дакле, није реч о унижавању сонетне форме већ о уздизању свакодневице на песнички пиједестал. Наведену констатацију морам да допуним чињеницом да свакодневни живот Максимовић – за разлику од појединачних сонета како из ранијих тако и из ове књиге – у сонетном венцу схвата знатно шире, као причу о историји српског народа, дакле више као *ојшће* него као *појегиначно* како би на први поглед читалац могао да помисли, заведен објашњењем из ауторове напомене.

„Камена успаванка“ Стевана Раичковића одавно заузима истакнуто место у историји српске књижевности и резервисане странице школске лектире. Већ то је довољна потврда да Максимовићева одлука да са њом започне стваралачки дијалог произилази из својеврсне песничке одважности. „Камена успаванка“ укомпонована у Максимовићев сонетни венац *Скамењени* има вешеструку улогу. Најпре, она је песникова инспирација, извор,

прототекст који се на различите начине цитира (ако се послужимо терминима теорије цитатности). Стихови *Камене усјаванке* се користе као директни, прави цитати, али се њихова интертекстуална употреба не завршава само на том плану. Наиме, поступком књижевног палимпсеста, њихово се значење шири и на околне, Максимовићеве стихове, и у том ширењу оно бива не толико трансформисано колико проширено, „дописано“. Поред улоге прототекста и палимпсеста, Раичковићев сонет има и улогу завршне, епилошке песме, у значењу мајсторског сонета. Он је полазна тачка али и тачка у коју се Максимовић после свог сонетско-поетског путовања враћа, прототекст са којим се успоставља низ асоцијација и интертекстуалних веза, али и палимпсестни текст који као понорница даје специфичну боју Максимовићевом певању. Полазећи од претпостављеног читаоачевог познавања Раичковићеве песме, Максимовић „дописује“ полазне стихове, започињући не само дијалог са Раичковићевом поетиком него и са српском песничком традицијом.

Поређење Раичковићевог и Максимовићевог наслова води нас до бележења прве уочљиве разлике. Док жанровско одређење сонета као успаванке указује на његову упућеност на *шексѝ* песме, Максимовићев наслов тежиште помера на оне којима се успаванка пева, на *скамењене*. Раичковићев акценат пада на *усјаваносѝ* (иако камену), а Максимовићев на *скамењеносѝ*.

Почетне песничке мотиве које садрже изузетно прегнантни Раичковићеве стихови, Максимовић у сваком сонету даље развија. Али, у исто време уводи и нове. Иако су Раичковићеве стихови дословно цитирани и имају форму правих цитата<sup>4</sup>

<sup>4</sup> По страни остављам незнатне измене у интерпункцији које Максимовић уноси у Раичковићеве стихове, као што су зарези на крају неких стихова. Парцелацију деветог стиха, која има великог утицаја и на девети сонет, али и на сонетни венац у целини, он чак неће поновити у магистралама, него ће на том месту задржати изворни Раичковићев облик.

(узимајући у обзир и потпис мајсторског сонета као Раичковићевог у садржају књиге у функцији спољашњег цитатног сигнала), променом ритма и мелодије који су остварени интерпункцијом и парцелацијом реченица, добија се и нови песнички дискурс. Овим поступком се на индиректан начин, не нарушавајући сам језички исказ у његовом основном појавном облику, проширује значење цитираних стихова и у исто време тежиште целог сонетног венца измешта у односу на читаоцу добро познату „Камену успаванку“. Тиме се постиже онеобичајење познатих мотива, што ће посебно бити видљиво у каснијој анализи појединачних делова сонетног венца и употребљених песничких слика.

Сваки од четрнаест сонета означен је, у духу сонетне традиције, редним бројем. Међутим, за потребе овог читања Максимовићеве поезије, сваком од сонета дала сам посебан наслов који сажима његове најбитније семантичке карактеристике и истовремено га разликује од других сонета са којима чини целину. Тако сам број првог сонета заменила речју *невиност*. Мада би сан, па макар и камени, требало да буде логичан крај живота, Максимовић га у својим стиховима схвата као нешто природно прекидање животних радости, као нешто неочекивано. Песник се, као уосталом и Раичковић у својој песми, онима којима су стихови упућени, обраћа директно, у другом лицу, што тексту даје динамичност и документарну уверљивост. Реч је о дијалогу који се реализује у форми монолога јер друга страна не одговара, али он због тога значењски није ништа мање дијалогски. Песникова сугестија, иако не експлицитно изречена, да они којима су те речи упућене њих и слушају, заправо чини овај необични немушти разговор могућим. У првом сонету истиче се невиност оних који страдају због одлука неких других, руковођених новцем. Незнање је једини и највећи грех невино скамењених/успаваних. Они су у „живот бољи коракнули“ али су сурово заустављени у окамењеном сну из кога нема повратка.

Кључ за једно од могућих читања другог сонета може да понуди његов привремени наслов *Тишина*. Сви велики снови скамењених завршавају се лажном славом, све њихове чежње, заноси, надања – тишином и ветром који разноси суве венце лавора. Песник не спори постојање великих снова и планова, чак и успеха, али подсећа на њихову несталност и, у крајњем смислу, неважност јер лажна слава и сјај не представљају суштину којој ваља тежити. Овај мотив је само прелазна фаза у кулминацији која се полако припрема у наредним сонетима. Основна идеја расте и развија се упоредо са уплитањем магистралних стихова у венац сонета.

Трећи сонет уводи централну тему – *историју*. Занимљив је стих „сви турци и немци, одјекну ратови“ у коме су имена нација „турци“ и „немци“ исписана малим словима. Јасна је алузија на *све* непријатеље у историји, које је песник само (случајно) назвао именима из новије и, у свести српског народа, најупечатљивије урезане историје. Даљи стихови из истог катрена: „Једнима се чини: витешки атови. / Други ко да виде шверцере и раге“ указују на два различита виђења историје, на две крајности: често нереално херојско величање и, са друге стране, тенденциозно одузимање сваког витештва тој борби. Тиме се историјска слика релативизује и уводи се тема сумње у постојеће интерпретације ратова који су обележили стварање српске нације и државе. Последњи стих овог сонета (који ће постати и први стих наредног, дакле биће поновљен још једном, што чини да се његово значење још више истакне) упућује на дуализам и историје и живота: „Ви закрвављени и ви заљубљени“. Мржња и љубав, по ко зна који пут поезија експлицитно каже, појављују се заједно, у истом лику. Његошева чаша меда и чаша жучи што „смијешане најлакше се пију“, очи закрвављене од мржње и срце пуно љубави, најзад, Танатос и Ерос – нераскидив су спој који је, чак и онда кад у историји доноси више смрти него љубави,

једини начин да се људско друштво развија даље и једини извор на коме се напаја живот, онај андрићевски који се стално неповратно троши али опет изнова обнавља.

*Судњи дан.* Ова ми се синтагма, још при првом читању, наметнула као наслов четвртог сонета. Песник говори о „богу без људског лица“ који нема чак ни обресе. То је неки нови бог, са компјутерском главом, који не брине о природи него само о људима. На овај начин Максимовић повезује историју коју тематизује у претходним сонетима, са временом у коме живимо. Резултат оваквог поетског читања односа бога и људи резултира идејом о свевремености, о вечности. Бог није ни љут, ни прек, он мирно дочекује оне који су заустављени у вечном каменом сну. Он је милостив и прашта. Чему, онда, песничко подсећање на овог и оваквог бога? Као што ни у ранијом сонетима аутор не помиње историју да би некоме судио него да би подстакао на размишљања, и као што не пише да би пронашао одговоре него да би поставио питања, и тема бога који „уместо Моцарта, свира људска права“ носи призивок ироније али и потребе за преиспитавањем.

Мотив *преиспитивања* развија се и у следећем сонету. Акценат је стављен на сумњу, па би и то могао да буде његов алтернативни наслов. Поново ће песник направити алузију на елементе који припадају колективно несвесном српског народа. Пословични стих о хајдучима, симболу отпора против Турака (или можда *џурака*, са малим почетним словом) који су „кадри стићи и утећи / и на страшном месту постојати“ Максимовић интерпретира питањем „Зашто с надом умишљати нешто, / На страшном месту стајати? / Своју причицу везите вешто / Кад постојите, зашто трајати?“ Прича као основ епског виђења света и основни израз националног осећања, у Максимовићевим стиховима трансформисана је у *причицу*, чиме се њен значај унижава. Следимо ли стваралачки поступак и етички принцип коме је аутор доследан у целом



сонетном венцу, јасно је да ова иронија и проблематизовање чворних тачака херојског националног бића имају сврху да скамењене, заправо, тргну из тог вечног сна јер је то једини начин да се нешто промени. Да би историја могла да се сагледа у правом светлу, да би се „трајало“ а не само „постојало“, важно је, изричит је песник, да се „смире живци историје“.

Тему преиспитивања историје Максимовић не напушта ни у шестом сонету који се усуђујем да насловим синтагмом *живети историју*. У овом сонету се поезија, песма, појављује као паралелна реалност, као нека врста бега из постојећег стања. Скамењени „из песме нису пробуђени“. Рат је константа у српској историји, као и заспали јунаци, родитељске дике, за које су спремни и топови и ножеви, али и споменици који ће сведочити о славним датумима. Спавајући у каменом сну, они живе сопствену историју.

На половини сонетног венца, у некој врсти кулминације, читалац се сусреће са „мостовима над празно извијеним“. Можда би било прејакно и помало неодмерено седми сонет назвати нихилистичким, али осећај ништавила који долази после свега, намеће се и песнику и читаоцу као логичан след свега о чему је напред певано. У анафоричном набрајању *ваш/ваше* потенцира се *нейостојање, ништа*, у коме су сажети и жртвовани Исус, и пали летачи, и стари рефрени познатих песама.

Помињана монолошка форма песничког дијалога основни је тон сонетног венца који, у ствари, представља прву реплику и завршава се без одговора који би скамењени требало да дају. Ова форма се донекле трансформише у другу врсту дијалога у осмом сонету, за ову прилику насловљеног управо речју *дијалог*. Песнички субјект започиње унутрашњи дијалог са самим собом, са својом главом, душом. Опште се помера на план појединачног, али управо због тога да би се поново трансформисало у опште. Резултат ове двоструке трансформације само је на први поглед идентичан

полазном елементу. Његова функција је, наиме, да и песнички субјект постане део мноштва којем се све време обраћа. „Ви“ које фигурира у сонетном венцу обухвата и „Ја“ и могло би да се замени и заменицом „Ми“. Одлука да обраћање ипак (осим у седмом сонету) остане у форми другог лица множине, песнику даје могућност да направи извесну дистанцу која отвара простор за иронијски отклон према предмету писања. Овај дијалог са самим собом, дакле, садржи разлог који песничком субјекту даје право да сумњи и преиспитивању подвргне све чега се у разговору са скамењенима дотакне.

Девети сонет је и тематски и семантички пи-сан из истог поетског ракурса као и остали сонети. Примера ради, и овде песник уводи јасну алузију на српску епску поезију помињући боланог Дојчина и призивајући тиме у свест читаоца читаву једну књижевну поетику. Њено се значење шири јер Дојчин постаје симбол човека, али „смлевеног“. Међутим, „технички“, на плану израза, овај се сонет потпуно разликује од свих осталих. Изумимајући минималне интерпункцијске интервенције и измену у везном стиху шестог и седмог сонета („**Те** црне воде у беличастој сени“ – „**Ви** црне воде у беличастој сени“), у деветом сонету Максимовић прави највеће одступање од Раичковићевог текста. Посебно је занимљиво да је ово одступање остварено само парцелацијом реченица. Односно, делови Раичковићевог стиха су испресецани тачкама. На исти начин су испресецани и Максимовићеви стихови који чине овај сонет. Тиме је поремећен релативно миран наративни ритам и створена атмосфера ужурбаности. Судбине се управо догађају. Нема чекања, нема питања. Последњи стих ће Максимовић још и додатно изменити. Уместо „**наспавајте се**“, како стоји у Раичковићевом сонету и чему ће се Максимовић вратити већ у првом стиху наредног сонета, у деветом, испарцелисаном, *ужурбаном* сонету читамо: „**успавајте се**“. Императив који у себи пре садржи жељу него заповест (трајни глагол: наспавати се) трансформи-

сан је у строгу наредбу (свршени глагол: успавати се), потпуно у складу са тоном и ритмом стихова који му претходе.

Десети сонет доноси поновно смирење, пре свега у начину певања, али можда више него било који други сонет залужује да понесе наслов *иронија*. Започет Раичковићевим стихом о невенима, у коме су невени симбол природе, Максимовићев сонет немене претвара у симбол људи и то запослених људи данашњице. Иронија постаје средство друштвене критике као и критике савременог начина живота. Није ли живот „међ компјутерима и којештаријама“, са еспресо кафом уместо руских чајева, са кока-колом уместо српске кабезе, није ли такав живот заправо прави скамењени сан? Иако су они којима се песнички субјект обраћа „млади за развој створени“, они ће се, уморни и тужни, успавати, сањајући евре и доларе, декларације и нацрте којима их тај свет изван њих лажно мами. Још једном песник алудира на сам почетак сонетног венца у коме помиње одлуке које други уместо скамењених доносе. У десетом сонету он ће рећи: „само одлучите“. Али читалац је већ од самог почетка припремљен да цитирани део стиха прочита као иронију, као нешто што је одавно свршено и што је само привидни избор.

*Вештачки свей* (привремени наслов једанаестог сонета) и у њему птица и песник као једини сведоци да је некад постојао живот. Људи могу да се уморе и зато ће уснити каменим сном; машина је неуморна. Свет машина ће тек када људи заспу, постати цео. Историја ће се наставити и без њих. Они су непотребни. Сви начини комуникације, „јаху, гугл, телефон“, све постаје бесмислено јер праве комуникације нема. Уместо људи комуницирају машине. Умире и урлик умирућег лава, „а сенке нестају као шапат у уху“. Песник може још једино да се обрати последњој птици, на исти начин и истим стихом којим је пре њега то учинио и Раичковић у својој успаванци.

Дванаести сонет чине питања упућена птици која више није птица. Песник покушава да схвати

како се може пронаћи оно чега нема. Осећај ништавила, развијан у претходним сонетима, у овом је исказан у осећају *неслободе*. Небо је измишљено, ваздух такође, а птице које унаоколо лете вођене су радарима.

У тринаестом сонету, након потпуног пораза свега што је некада вредело – историје, херојства, природе, људи, смисла, слободе – песник проналази *наду*. Налази је у традицији, у памћењу, у незабораву. Ако нам одузму садашњост, ако нам промене историју, не могу нам одузети оно што ми у колективном памћењу будемо сачували као чисто и вредно. Очекивано, песник позива птицу да изговори следећа имена: „Бранко Иво Десанка Змајова / Сава Милош Његош и Стерија / Перун Страор Вид и Хранивоје.“ У стиховима ова имена нису одвојена зарезима, она су једно, управо као што Раичковићев/Максимовићев стих и каже: „Изговори тихо ово име“ (у једнини). Сричући слова ових имена, птица (у последњим сонетима симбол скамењених) ће успети да срочи своје презиме. Није случајно у питању презиме јер у српској (и не само српској) традицији, као породично име, презиме сведочи о коренима, о трајању. Тек тада ће „ново“ бити „као старо“. То је пут којим ће скамењени наћи „воду сан и боју“ (опет без одвајања зарезима), пут који ће их одвести тамо где треба да пронађу „себе, земљу своју“, све оно што су кроз историју губили и што и данас губе. Смрт ваља заменити памењу, метал оружја чиповима.

Пошто је наслов сонетног венца *Скамењени*, насловимо четрнаести сонет речју *скамењеност*. Иако су у питању две коренски исте лексеме, њихова значења припадају различитим семантичким пољима. Скамењеност у значењу краја, незнања, неслободе, смрти, у последњем сонету мења значење у кључу хришћанске интерпретације. Наиме, скамењеност је начин да се нетакнуто сачува све оно што је добро. Више нема места питањима. Све се, према науку песника који је објашњен у напомени, своди на величање мита свакодневног живота. Оно што је највредније јесу „мали разговор,

---

пасуљ, вино, пита ,/ Сlike предака а будуће мисли / Око вољених рука обавита“.

Мајсторски сонет, односно магистрале, чини, као што је већ речено, Раичковићев сонет „Камена успаванка“. Могао је Максимовић, има за то и талента и умећа, да исте идеје изнете у сонетном венцу материјализује у сасвим новим, оригиналним стиховима, не посежући за Раичковићевом антологијском песмом. Али није. Поставио је себи велики песнички изазов, усудио се не само да „разговара“ са класиком српске поезије, него и да понуди другачије, „допеване“ песничке реплике. Свако ко је прочитао Раичковићеву „Камену успаванку“ и прихватио поетичку слику коју она нуди, читаће Максимовићев сонет другачије него да Раичковићеве стихови у њега нису уткани. А то је, претпостављам, и била песникова намера. Такође, онај ко прочита Максимовићев сонет *Скамењени*, читаће у „Каменој успаванци“ и један додатни слој, оно што је, како Пекић на једном месту каже, „и приповедачу и причи непознато“.

Полазећи од Раичковићеве „приче“ о каменом сну представљеном језивом сликом скамењене природе, смираја који је заправо мирење са ситуацијом, Максимовић поставља питања, покушава да пробуди, да позове на преиспитивање, на сумњу, покушава да подсети да камени сан коме подлежу тела није ништа наспрам каменог сна у коме нестаје све што је морално, духовно, све оно што чини национални дух, што преставаља идентитет без кога има *посхојања* али не и *шрајања*.

*Milena Ilišević*

THE DIALOGUE OF SONNET  
OF MIROSLAV MAKSIMOVIĆ AND STEVAN  
RAIČKOVIĆ

**Summary**

Starting from Stevan Raičković's famous sonnet *Kamena uspavanka* (*The Stone Lullaby*), Miroslav Maksimović, in his crown of sonnets titled *Škamenjeni* (*Petrified*), talks about the need to save the national identity, history, soul, yourself. A dialogue with the tradition, a review of the past ask questions, but they do not give answers. Those that are petrified, they have to find their own way to future. The stone dream does not mean the end, the death. On the contrary, this dream is a new beginning, an awakening. Maksimovićev's crown of sonnets is, like his poetry in general, a myth of everyday life.

---

Слободан Зубановић

## УЗ БЕОГРАДСКЕ ПЕСМЕ МИРОСЛАВА МАКСИМОВИЋА

**Апстракт:** Полазећи од значаја „градских“ песама Мирослава Максимовића у контексту развоја савременог српског песништва, у раду се даје осврт на песме у којима се Београд јавља као песничка инспирација и тематско-садржајна основа. Посебно се анализирају поједине песме и циклуси у збирци *Београдске песме* (Градска библиотека „Владислав Петковић Дис“, Чачак, 2002).

**Кључне речи:** град, Београд, топоними, теме, мотиви, песничке слике.

Током својих вишевековних преображаја сви градови света расли су, развијали и нестајали у знаку својих политичких, друштвених и културних остварења која су се међусобно преплитала са људским јатом. Оно се у том вртлогу тумбало испуњавајући свој животни век учествовањем у формирању феномена града. У томе су, у већој или мањој мери, страшно учествовали инжењери и трговци, професори и војници, научници и уметници. Наравно – и песници. У том се Београд није разликовао и не разликује се од осталих градова света.

Међутим, иако је Београд, с једне стране, инспиративан и привлачан за књижевнике, с друге, готово да га нема као књижевне инспирације. Ту су Ускоковићева периферија, баште Боре Станковића, Матавуљеве слике београдског живота и, латентна или повремена, употреба београдских топонима у сфумагу радње неког савременог романописца, међу којима свакако предњачи Борислав Пекић, и неки од млађих аутора.

Град су песници откривали лагано, први га је Бранко Радичевић звао *белим лабудом*. Први пес-

ник који се по „по укусу“ и „изразу“, како вели Дучић, забавио градом, па и самим Београдом, био је Војислав Илић. Градске теме неговао је Дис, певајући о градским усамљеницима и пропасти илузија на тротоару; Турчин се граду подсмехивао, Ракић „сликао“ градске пејзаже; Пандуровић већ говорио „улично“, Раичковић је дању певао о пензионерима на градским клупама, ноћу о мокрим поливачима, Попа је град „фотографисао“. На крају прошлог века град је за песнике – Рашу Ливаду, Мирослава Максимовића, Новицу Тадића или Душка Новаковића – постао апсолутни део песничког бића.

### ОД ГРАДА КА ГРАДУ

Од седамдесетих година прошлог века до данас Мирослав Максимовић припада песницима који су свој богати опус ушивали београдским концептом. Један је факат у томе веома значајан. Максимовић није рођен у Београду, па, како би Пекић рекао, „он за њега нема чар гроба у коме је покопана његова младост.“ Можда је згодно на овом месту рећи да је мали број песника рођених Београђана. Сама чињеница да је неко рођен у Београду не значи ништа, поготово не за књижевнике. Када би се правила књига о песницима који су стихове стварали на београдској калдрми то би, неминуно, морала бити антологија српске поезије. Свакако да би у њој урбани сенизибилитет Мирослава Максимовића нашао своје, високо, место.

У његовим књигама, (почев од *Ћавача њог ујичајем*, 1971, па до *77 сонета о живојним радостима и шешкоћама*, 2008), симболика града лебди и над оним песмама које нису „градске“. То, међутим, није потврда да је песник искључиво и *градски* те да су све друге слике које се дотичу његових успомена на детињство, путовања са укусом мора или оне са искуствима службеничким, на пословима менаџерским, пропагандним и уредничким, само некаква невидљива арматура за неку од његових градских песама са лирском оплатом. С друге стране, све Максимовићеве градске слике,



ствари, предмети и призори, на извештан начин беже од себе самих, тако да у контексту песме не само да учествују у једној поетској работи већ истичу један другачији однос песника и *сћвари*, који „раније није примећиван као такав“, како у једном тексту записује Максимовић. Када се тај однос наслони на претапање једне песничке слике у другу уз, данас већ обавезно, онеобичавање (које је мање израз руског формализма, а више једна уобичајена степеница модерног песништва), схватићемо поредак певања Мирослава Максимовића – од града ка граду – свеједно где, кад и на ком месту. То је можда и песник имао на уму састављајући једну књигу песама у којој, у наслову, придев *београдске*, открива основно опредељења аутора о врсти песама.

### ПОСЛЕДИЦА ЗАДАТКА

*Београдске њесме*<sup>1</sup> су збирка настала је као последица „задатка“ око једне награде, коју је песник примио „за свеукупно песничко дело које га је довело међу изабране ауторе српске поезије нашег времена“. Максимовић је одиграо резантан потез као одговор на наручену књигу.

Тематско-садржајна основа ове Максимовићеве књиге спрегнута је у обруч циклуса у којима се особито испољавају додир београдских топонима и њиховог друштвеног устројства са песничким животним ставом и искуствима. Јединство таквог укрштаја одликује се високим степеном песничких слика и рефлексива, остварених у одређеном времену и амбијенту. Сав временски оквир и читав простор доведени су у функцију песничког стваралачког натпевавања – и са временом и са ћудима града.

Ако бих се послужио археолошким изразом, Мирослав Максимовић је читаву књигу сачинио налик *искојини* на сопственом животном и поетском локалитету, и поделио је на слојеве (циклу-

<sup>1</sup> Мирослав Максимовић, *Београдске њесме*, Градска библиотека „Владислав Петковић Дис“, Чачак, 2002.

се) настале од педесетих година прошлог века до почетка овог миленијума, закључно са последњом, 99-ом годином XX века. Дакле, пет слојева, кроз педесет година. Мало за живот и много за поезију, или ништа за поезију, а много за живот. На то питање, одговоре никад није давала биографија, а избегава их поезија.

Сваки од тих слојева, садржи разнолике налазе (песме). Сваки налаз, опет, појединачно, показује како се из деценије у деценију калио песник на београдском асфалу. У „спољашњем“ тумарању булеварима и тротоарима, у пијењу пива, звонави трамваја, „на топлој обали Саве“, Максимовић је укрштао свој „унутрашњи“, утишан, интиман, свет, решавајући за песника најглавнији задатак – „заборавити личну муку“ и тражити промене – као искусан мењач.

### О ЈЕДНОМ ПРИДЕВУ

Вратићу се, начас, на придев *београдски*. У овом случају он се не односи на чињеницу рођења већ је, на првом месту, узет као жеља да се једна урбана целина обележи песничким радом.

У опширном тексту, аутобиографском запису поводом „Змајеве награде“ (за књигу *Избране њесме*, Народна књига, 2000), песник на једном месту вели: „У Београду сам готово читав живот провео, важне године детињства, до половине четвртог разреда основне школе, и све време матуре па даље. Мада никад нисам био *задрџи* (подвукао С. З.) Београђанин, овде сам се најбоље осећао и Београд је у личном смислу мој завичај...“ И додаје: „Рано осећани контраст између благог, питомог и смерно богатог бачког (у Његошеву, где је рођен) и оштрог и сиромашног, босанског живота (у Цвилину, где је сазнавао одрастање) вероватно је допринео да се не утопим у *једном* искључивом свету и да сазнам да осим мог постоје и други светови...“ Ето, да није био толико књижевно лењ, Максимовић би, уз *Београдске њесме* имао и *Његошевску лирику* па, можда, и *Цвилинске елегије*.

Детињство је цвет демократије. Не знам ко је то рекао.

### ИСТО У ДВА ДЕЛА

Највише простора у књизи *Београдске њесме* освојила су два циклуса „Седамдесете, Кнез Михаилова“ и „Седамдесете, детаљи“. Можемо рећи да су то песме истог циклуса подељеног на два дела.

У првом циклусу песник евоцира доживљаје лепоте града њему драгих места и ситуација („На београдском хиподрому“, „Ретке склоности“, „Фудбал на Ади“, „Соба у Рузвелтовој улици“, „Зелени трамвај“, „У лифту *Полишке*“), у песмама које урањају у радост постојања – у граду где „где куће носе временско бреме / и у нестварност затварају окна.“

„Детаљи“, у другом, су секвенце интензивног доживљаја одређеног градског миљеа („Градска бука“, „Београдски тротоари“, „Излог у Кнез Михаиловој“, „Чика Љубина“, „Трг Републике“), и са њим *нечеџ* што у свима нама откуцава вечност док ходамо знаним местима.

Максимовић у означеним циклусима, сугерише да град схватамо као свет с којим комуницирамо путем једног његовог дела. Пролазни, краткотрајни часови могу постати часови заноса, а доступност градских места свим људима, даје животу нову вредност и очаравајућу примамљивост. То неће спречити песника да у судару са градом „спомеником“ (у песми „Споменик“) предочи коначну победу града. Песник тражи од „славног Београда“ да и он својим „окамањеним покретом“ потврди, људски „каже“, оно што је песник у стиховима рекао употребљавајући увек опасно прошло време – *га смо живели*. Излишно је сведочити да су, за генерацију Максимовићевих исписника, седамдесете године биле испуњене оним ритуалима који су, како би рекао песник који је над Београдом лamentsирао у своје и име векова, највише дозвољени „у младости и моћи“.

## ХАЈДЕМО НА БАНОВО БРДО

Ако бих у *београдском мору* песама Мирослава Максимовића тражио *једну*, можда би то била она што у збирци *Београдске њесме* стоји као светионик и фаром одашиље препознатљив сигнал умећа нашег песника. Претпоставимо да нисмо упознати с чињеницом да песма, о којој је реч, припада циклусу „Шездесете, Баново брдо“. Дакле, немамо временску информацију „похрањену“ у наслову циклуса. Шта бисмо рекли, не читајући песму, већ само њен наслов – „Баново брдо“?

Рекли бисмо да је то, вероватно, песма о једном делу Београда – опис једног београдског предела. У једном дану песник је решио да тумарајући градским улицама ојача свој дух посматрача. И били бисмо у праву, све до стиха који тврди како „зграде стрше корењем увис“ и песникове констатације, не бих рекао поенте, да „мењачи света труну у собама“ и поред превратничке намере да „згуде“ маску тог света. Изабрани наслов песме делује као назнака испод фотографије. Верујем да је песник намерио тако: да прецизно покаже како је стварност у дослуху с језиком колико и аутор са стихом и метафором.

У ствари, све почиње у прецизности именованја. То је једна од највреднијих Максимовићевих алатки; рад с њом одмах „купује“ пажњу, пре свих, модерног читаоца јер је песник необично сигуран, како на крају тако и на почетку песме. Та сигурност осваја ону границе када кажемо да смо се саживели са песмом. „У тачним солитерима“, вели песник у првом стиху песме „Баново брдо“. И, човеку не преостаје ништа друго него да одмах створи слику оних пет-шест солитера који су од шездесетих година, наовамо, симболи те падине што се спушта до Аде Циганлије. При том, читалац одмах заборавља да су солитери високе грађевине и пристаје на још једну песникову замку, уверен из ко зна којих разлога, понајмање оних лирских, да су солитери пре свега „тачни“ и да у њима „сложене су опширне књиге“. Можемо то назвати мо-

дерном имагинацијом без које би наша савремена поезија била само обична глазура на обланди лирике. Хајдемо, на Баново брдо!

### БАНОВО БРДО

*У штачним солићерима  
сложене су ойширне слике  
из којих учимо о светљовима.  
Високе светљске куле!*

*То је крајина, хладне штерасе снова,  
лимени цвети на седмом сирају  
који не расће човеку-брају, већ обнова  
звезде жели да буде, нови дечијурџ.*

*Куда се ђењу сшамбене башше,  
на бисину нова мисао мирише.  
Ваздушни салони, са гна језера, из машше,  
одједамјуи су искочили у сшварност.*

*Али ђејео сии из небеске луле,  
зграде сшрше корењем увис.  
Мада су решили да му маску згуле,  
мењачи светља шпруну у собама.*

---

*Slobodan Zubanović*

REGARDING *BEOGRADSKE PESME* OF MIROSLAV  
MAKSIMOVIĆ

### Summary

Starting with the significance of “city” poems of Miroslav Maksimović in the context of contemporary Serbian poetry development, this article offers an insight into poems which use Belgrade as poetic inspiration and a source for themes and content. Particular attention is devoted to the analysis of certain poems and poetry cycles in the collection *Beogradske pesme*, 2002.



---

*Васа Павковић*

## МИРОСЛАВ МАКСИМОВИЋ – ПЕСНИК ПРИСНОСТИ

**Апстракт:** У раду се истиче „присност“ као основна одлика лирике Мирослава Максимовића, пре свега имајући у виду њене хуманистичке вредности

**Кључне речи:** присност, лирика хуманизам.

У једном интервјуу Мирослав Максимовић каже: „Поезија не може спасити свет, али без ње свет не би био овакав људски свет.“

Овакво тврђење има у мом виђењу поезије уопште и поезије Мирослава Максимовића о којем данас говорим, посебно, аксиоматско место.

Управо стога, покушаћу да кажем нешто о *присности*. Присности коју осећам да струји целином песниковог дела, а нарочито у одређеним стиховима (дела), одабраним детаљима (света), у симболици (лирике) која је код Мирослава Максимовића одувек била и данас је *присно ненамешљива*.

У добу хаоса и буке, неразумевања и лома, утопије и постутопије поезија Мирослава Максимовића истиха, упорно и неагресивно заговара присност вечитих хуманистичких вредности. Тишину. Емоцију. Успомену. Медитацију. Љубав. Пријатељство. Маштање... И то чини преко тридесет година, са јасним белезима оригиналне мајсторске радионице. Било да Мирослав Максимовић пише у слободном или везаном стиху. Било да се његова песма доживљава као драгуљ који је вешти и стрпљиви кујунџија, златар, пореклом из неких давних времена, ковао данима, имајући на уму упутства старих мајстора, или да нам се Максимовићева песма чини као кратки, успутни запис урбаног човека, који је потраживши и користећи десетодневни од-

мор на мору, успут, за себе и нас, прибележио очаравајући призор или неочекивану епифанију, остатак изгубљеног раја.

Присност у Максимовићевом казивању спаја и мири урбаног песника и песника који разуме природу и зна да посматра крајолик.

Та присност повезује песника камерних, интимних атмосфера личног света:

*Љубили смо се димом од цигареише  
Онда, кад си ме први љуић погледала.  
Ти си из уста, као из епруветише,  
чаробан љлави дим нежно к мени слала;*

са песником који кроз трепавице, са дистанце посматра историју, њене актуелне (или недавне) ломове:

*Тамо где раић је срушио знамења  
и божја дела изврџао руџлу  
сџавиће земља џомиле камења  
уместио храма новоџ лашца куџлу.*

Та присност повезује онога који има поглед за буницу на стоној плочи канцеларије и поглед за егзотичне приморске биљке у Херцег Новом, са оним који читаву једну књигу погледом усмерује ка звездама и небу. Она, присност, спаја песника који се сећа детињства, Попајевог лика у њему:

*Кад морнар засветили у излоџу  
цене се љромене...  
саме се ошварају  
конзерве чаробноџ сџанаћа,*

рецимо, са оним песником који наслућује апокалиптичну будућност у стиховима:

*Свако ће дрво шумети у сџраку ...*

Свакодневна, најусловније казано: тривијална збитија спајају се присношћу у Максимовићевим песмама, са метафизичким визијама, последњих година и времена. Тај песник записује:



*Нацејкао сам дрва, за пошталу сложио,  
Принео шибицу, њламен је дрвце шакао,  
Њуцкешао, грабио, са зраком се зложио,  
ево: већ надносим лице над мали шакао.*

Наиме: не знам колико је то случајно, али колико повезано и са намером самог Мирослава Максимовића, али историја његове поезије, од *Сјава-ча под ујијачем* (1971), *Мењача* (1972), *Песама* (1978), *Сећања једног службеника* (1983) те преко књига сонета о животним радостима и тешкоћама, *Живошњинског свешта* (1992) и *Неба* (1996), историја је наших егзистенција, мање и више трагичних промена у свим нашим малим људским животима... Преко југословенског утопијског трајања и трагања, преко кризних тренутака и личних проблема, све до апокалипсе деведесетих, крвавих обрачуна и постмилитарне, постутопијске транзиције на целом ексјугословенском простору Максимовићевих и наших стварних и имагинарних завичаја.

Не постоји песма Мирослава Максимовића која на неки начин не привлачи и не заслужује читаочеву пажњу – макар у једној (необичној, неочекиваној, тајанственој) речи, у (чудној, оксиморонској или таутолошкој) синтагми, у (зачудном, свежем) детаљу, (неуобичајеној, тајанственој) визији, напетом опкорачењу, (свежој и екстравагантној) рими.

Али, што је веома битно и још битније, постоји много Максимовићевих песама које ми се чине сумом не само његовог него и нашег животног искуства. Чак неком врстом поруке, онима који ће после нас доћи, доспети у овај језик и још увек читати песме на српском језику.

А то је увек довољно. И песнику и његовим актуелним читаоцима.

*Vasa Pavković*

MIROSLAV MAKSIMOVIĆ – A POET OF INTIMACY

**Summary**

This text stresses "intimacy" as the basic characteristic of Miroslav Maksimović's poetry, principally regarding its humanist values.

---

*Марко Паовица*

ЗАВОДЉИВОСТ СВАКОДНЕВИЦЕЋ  
(О песничком делу Мирослава Максимовића)  
Субакадемски прилог читалачким  
лудостима и слепоћама

**Апстракт:** У огледу се прати песничко дело Мирослава Максимовића у његовом досадашњем, четвороденијском развоју. Посебна пажња, у првом делу рада, посвећена је детаљнијем осветљавању иновативности коју је овај песник унео у савремено српско песништво, првенствено у погледу песничког поступка и самосвојног поетског језика његове прве и друге књиге. У другом делу огледа аутор следи главне развојне токове доцнијег Максимовићевог песничког стварања, неретко полазећи од аналитичких захвата сродних појединачних песама до исказивања уопштенијег семантичког увида и спонтаног изрицања одговарајућег вредносног суда. Тиме се, као уосталом и у целини, имплицитно негативно одређује према неким претходним тумачењима Максимовићевог песништва.

**Кључне речи:** Мирослав Максимовић, поетски токови, поетски афинитет, иновативност, стваралачки идентитет, подтекстуални традицијски ослонци, поетска имагинација, песнички поступци, песнички језик, поетска значења, хумор, (ауто)поетички хоризонт, метапоетски захвати, доживљај постојања, самоћа, егзистенцијална празнина, сензитивни импулс, поезија малих ствари, поезија свакодневице, урбана поезија, историјски злочин, стваралачка етика, читање.

Са својих десетак до сада објављених књига Мирослав Максимовић заузима врло истакнуто место у оквиру свога песничког нараштаја, а тиме се високо позиционира и у вредносном поретку и у индивидуалним иновацијским постигнућима савременог српског песништва. Максимовић припада генерацији српских песника и песникиња рођених

у првој петолетки после Другога светског рата, а најављених крајем шездесетих и почетком седамдесетих година прошлог века.

Мирослав Максимовић је, поред неких тематских и репрезентативних избора из своје поезије, објавио следеће књиге песама: *Сјавач ѿод ујијачем* (1971, 1997), *Мењачи* (1972), *Песме* (1978), *Сећања једног службеника* (1983), *Сонети о живошним радостима и шешкоћама* (1986), *55 сонета о живошним радостима и шешкоћама* (1991), *Живошњински свети* (1992), *Небо* (1996), *Скамењени* (2005) и *77 сонета о живошним радостима и шешкоћама* (2008). Са добрим разлозима критика је сместа поздравила појаву овог песника, препознајући и признајући у његовим првим књигама аутентичног гласника најновије модерне осећајности, самосвесног мајстора стиха и очигледног иноватора песничке речи у тадашњем тренутку српског песничтва. А што није у томе часу истакла и сву комплексност Максимовићевог песничког гласа – не само наговештену него добрано и потврђену у његовом *Сјавачу ѿод ујијачем* и у *Мењачима* – то и не спада у примарне послове дневне критике, а и видљивије је са накнадног гледишта.

Две прве Максимовићеве књиге чине без сумње, што је још упадљивије после објављивања „потпуне верзије“ *Сјавача ѿод ујијачем*, јединствену и репрезентативну песникову стваралачку фазу. Јер све битније линије доцнијег Максимовићевог певања, готово цео распон његовог поетског афинитета, песников динамички доживљај света, као и његове темељне песничке спознаје наговештени су, ако не у основи већ и дати, у овом његовом раном двокњижју. Одатле дословно вуче корене магистрални ток Максимовићевог певања одређен у његовом сонетском серијалу, али и бочне струје оличене у књигама *Сећање једног службеника*, *Живошњински свети* или у неким новијим насловима тематског избора *Београдских ђесама*. Чак је и садржина много доцнијег *Неба* парадоксално антиципирана неким остварењима овог периода („Нова репортажа о Дрини“, „Пољска балада“) као и неколиким песмама из других књига.

Ово двокњижје карактерише велика садржинска разноврсност и збиља прекретничка инвенција у креирању стила и освајању поступка. Прва Максимовићева књига, сачињена из четири поетска круга, отвара се неколиким мотивима из природе, за којима следи анимацијски захват кроз кристални талог детињства, затим краћи низ интимно егзистенцијалних, културолошких и метапоетских укрштаја, и најзад, неколико тематски разнородних актуелних (псудо)дневничких лирских исписа. У *Мењачима*, међутим, композицијски континуално, смењује се обиље призора, слика и доживљаја, махом из оновременог Београда, обједињених уз то и јединственим говорним лицем. Ту се сустичу најразличнији урбани, камерни и екстеријерни поетски снимци, интимистички, социјални, политички, идеолошки и културолошки мотиви сасвим конкретног историјског тренутка, сведочећи о ширини и комплексности песничког интересовања младог Максимовића. Читалац који држи до тзв. пишчевог значења, а мислим да од тог значења ваља при тумачењу полазити кад год је то могућно, требало би да има у виду околности под којима су настајале песме из ове књиге, како би био у стању да иза густе завесе тропичности и нарочито алогичке сликовитости Максимовићевог песничког језика распозна непосредне референце његових појединачних песама. (Иначе, читалац ризикује да се мимоиђе са Максимовићевим *Мењачима*, и њима сличним књигама.)

Коегзистенција супротности као стање света, супротности унутар самих ствари, али и супротности међу њима, као и постојање противречности између човека и света, између културе и историје, на једној, и природе, на другој страни, јесте најопштији и најважнији песнички увид Мирослава Максимовића. А контраст и парадокс су основна изражајна средства којима се овај песник служи за исказивање предоченог поетског доживљаја света. Проблематика противречности и супротности постојања фиксирана је изузетно успело већ у симболичкој слици света природе на самом почетку

Максимовићеве песничке авантуре, у првом циклусу његове прве књиге, под насловом *Свеи, од мој шрајнији*. Скоро свака песма овог невеликог круга успоставља се и опстојава на парадоксално исказаним унутрашњим противречностима, али истовремено оне чине и парове узајамно супротстављених мотива. У првом се, свакако, осећа утицај Миљковића ослобођен, међутим, миљковићевске реторичности и звучности приметне код неких других песника ове генерације (М. Ненадића и М. Лалића, на пример).

Пажљивијем читаоцу неће промаћи динамика промене, односно укрштаја поступака, као и појединих стилско-поетичких модела, пред општим утиском хипермодерности Максимовићевог песничког израза у два његовим првим књигама. Те промене и укрштаји варирају од једног до другог поетског круга, каткад од песме до песме, а бива да се испољавају и при посредовању једног јединог поетског мотива. Две последње манифестације уочавају се сасвим јасно и у оквиру већ споменутог Максимовићевог иницијалног песничког циклуса, имплицитно програмски настројеног и врло инвентивно стилски и садржински издиференцираног. Ту се, наиме, полази од чисто космолошког ка једном антропо-геоморфолошком мотиву („У лонцу“, „Чаша“), и то у поетичком маниру надреалистичке асоцијативности; потом се, у неосимболистичком кључу, узајамно смењују три мотива природе („Лист“, „Корен“, „Водоскок“) као три уза стопне варијације аутопоетичког изјашњења, да би се затим – у комбинацији фантастичког, веристичког и колоквијалног описа путовања („Воз“) – као непосредно искуственог мотива, истакао привид промене, то јест немогућност бекства од самог себе, сасвим противно – али не мање поетично – стандардном романтичарском доживљају путовања и некако парадоксално сагласно са кореферентним искуством Макара Чудре М. Горког („Нема тог коња на коме можеш утећи од себе“). Интересантно је код песме „Воз“ колико су њени почетни и завршни стихови стилски и значењски супротставље-

ни. Опис самог воза на почетку песме је до те мере интериоризован да је воз у ствари сасвим поистовећен са песниковом силном жељом за путовањем и променом, жељом фолклорнофантастички артикулисаном: „Нешто што одједанпут из мене / хукће у ноћ. Неман. / Оно што још немам. / Удаљени звиждук промене.“

Управо према интензитету емоције одговарајући песнички исказ подлеже фантастичкој стилској артикулацији. После неколико средишњих, веристичких дескриптивних потеза, песма се поентира констатацијом изневереног очекивања, у неком виду пражњења примарне инспирацијске емоције, она се у ствари окончава разочаравајућим увидом о немогућности суштинске промене човековог унутарњег стања посредством неког спољашњег подухвата, какав је, на пример, путовање. Стога је ово ново, неочекивано искуство и саопштено на адекватан, сасвим другачији начин од оног интензивног авантуристичког узбуђења са почетка песме. А то је смирен, резигниран, обичан говорни исказ, у чијем се средишту међутим попут жишке у пепелу једино узалудни чин, то јест пропала авантура именује метафоричком песничком сликом: „Путујеш. Мењаш возове, мењаш речи. /А онда ти каже *жар згаслих сањи* / да је исто лице које те у стаклу прати.“

Максимовић се и касније у два-три маха враћао мотиву воза и путовања. Углавном, из евокативне перспективе. И, те новије песме могу, како по лирском сентименту тако и по извесној документаристичкој патини, бити ближе бар песниковом генерацијском читаоцу од ове прве, али нису од ње стваралачки релевантније (осим сонета „Полио сам се у воз“). Јер песма „Воз“ је сведочанство Максимовићеве евидентне младалачке зрелости, његове ретко смеле песничке имагинације и његове самосвојне песмотворне интелигенције, у исти мах. И песме „Обала“ и „Море“, такође из првог круга, потврђују на специфичан начин оба споменута својства Максимовићевог раног певања, одно-

сно његовог раног песничког мишљења. Прва се састоји из само два сажето артикулисана става, од којих полазни фиксира слику удара морског таласа о жало: „Талас разиграних копита / у лице жалу: / прегажен мрмор шљунка, / језик обале“, а други, на темељу једне једине додирне тачке – имагинативне представе таласа као коња – преокреће почетну поетичну опсервацију у један интровертан, по свој прилици, аутопоетички исказ: „Ово ће време згуснути скокове / мог унутрашњег коња“. И у првом и у другом ставу, то јест строфи, по средни је надреалистички тип сликовитости или песничке имагинације. При том је, као што је то већ речено – остављајући по страни семантику сучељавања активног и пасивног, динамичног и статичног елемента природе – морски талас доживљен/именован као обесан коњ у трку, а потом је исти означитељ, реч *коњ*, примењен за сасвим другачије, самопосматрачко усмерење песникове пажње. Тако су посредством једне те исте слике доведени у корелацију песников доживљај спољашњег света и његов унутрашњи стваралачки ерос. А сам исказ, наиме, да ће апострофирано време, време проживљено на обали мора, коначно, време неког конкретног лета „згуснути скокове“ песниковог „унутрашњег коња“ ваља разумети или као поруку да ће назначено време учинити песниково надахнуће још учесталијим, то јест његово стварање још продуктивнијим, или пак његов исказ још конзистентнијим и вишезначнијим, у зависности од тога шта се разуме под самим „скоковима“: целе појединачне песме, или особена, синестезијска сликовитост песниковог говора. Но тек када се узме у обзир да иза првог стиха ове кратке Максимовићеве песме стоји познато антологијско место из ране драме Лазе Костића („Еј, пусто море! Еј, пусти вали! / Поносни бељци, срчани ждрали! / Ви ми сву радост моју пренесте, / и опет зато уморни несте!“), увиђа се да је ту у ствари на делу чин слободне, понајближе надреалистичке стилизаци-



је романтичарског изворника, сажимање читавог низа звучних епитета и метафора, као и патетичних апострофа, на једну живу метонимијску слику и равну интонацију, а потом, како смо већ видели, успостављање перцептивне слике и – окретање у непредвидљивом асоцијативном правцу у сасвим новом метафоричком кључу диспаратних појмова и синестезијских спојева („згуснути скокови“, на пример).

У песми „Море“, сазданој из три става/строфе, једна кључна слика такође вуче порекло из назаченог места Костићеве драме, а друга, опет, настаје уопштавањем иницијалне слике из песме „Обала“. Свој опис мора Максимовић отпочиње исказом о унутрашњем доживљају таласања, које му се намеће – психолошки, у значењу ејдетске, а стилски, у форми надреалистичке слике – као „трчање узбуђене воде“. А опет, у чисто књижевнотрадицијском памћењу, Максимовићева слика може се сматрати и самосвесном редукцијом ширег Костићевог контекста: „Који је од вас блажени ђога / што ј´ одно морем драгана мога? / Ил´ није један толико сретан? / Пена вас бела *све* подузела, / сви сте га ваљда *шрком ѓренели*; / зато сте бесни, коњици бели!“ Да је млади Максимовић имао у виду наведену Костићеву слику, сведочи и његово одступање, то јест промена емоционалног става у односу на претходну слику, у следећој, средишњој строфи песме: „Никакве патње нема у смешној / упорности таласа да пољубе / жало: шљунак, просуто семе дубина.“

Овим као да наступа тренутак отржењења, хладне дистанце, у односу на већ речено и у односу на протослику из Костићеве драме. У ствари, песник истовремено предузима подухват демистификације властитог полазишта и поступак депатетизације поетског говора и значења традицијског изворника. При томе, он једном сасвим еротски посредованом елементарном збивању природе ускраћује сваку емотивну мотивацију и емоционалну обојеност исказа, прелазећи са лирског представљања

на перифрастични рефлексивни говор. У том и сличним поступцима огледа се несумњива, неретко и прекретничка иновативност Максимовићевог песничког гласа, који се истовремено ослања на домаћу песничку традицију и радикално је модернизује. Иза Максимовићевог преласка са модернијег лирског исказа на рационалан интелектуални говор – што је, ипак, тек једна фаза у његовом раном развоју – стоји, међутим, осећање евидентног хијатуса, подвојености или, како се *во времја оно* говорило, отуђености између песника, као осведоченог порт-парола модерног човека – и света. А управо тај доживљај песнику и омогућује уопштенији увид у природне или у друштвене односе попут овог дефинисаног исказом: „Тако бесконачност / насрће на црту“. Тај исказ се може истовремено сматрати неком врстом исхода, то јест разрешења у контрасту, надреалистичке слике о „трчању узбуђене воде“ из завршног стиха прве строфе, али и као апсолутно проширење ракурса почетног дистиха из песме „Обала“: „Талас разиграних копита / у лице жалу. Обе песме – што није реткост код раног Максимовића, а јесте новина у том тренутку српског песништва – организоване су техником филмског језика. У фиксирању и редоследу својих песничких слика овај песник као да се служи поступком филмског кадрирања. Тако, на пример, у полазном дистиху „Обале“ ухваћен је у крупном плану само завршни талас који преплављује жало, док је у слици „трчање узбуђене воде“ из песме „Море“ примењен шири план, а при већ апострофираном контрасту „тако бесконачност насрће на црту“, из исте песме – најшири (тотал). (Не јавља се случајно у првој строфи „Мора“ синтагма „на унутрашњем филму“.) И, као још једно сведочанство већ спомињане Максимовићеве песмотворне интелигенције, или, ако хоћете, његовог стваралачког лукавства у постизању динамике поетске целине, одмах после толико истицаног најуопштенијег исказа односно, филмски, најширег плана – долази изненадна апострофа „Одахни, водо, на длану“, праћена образложењем у загради: „Никада није збиља / смисао био немар обиља“. На читаоцу

је, наравно, да прозре која се визуелна слика крије, то јест који се симболички чин одиграва иза наведене апострофе, која иначе доноси и наглу промену говорне перспективе. Другим речима, шта је конкретна референца апострофе, на који се детаљ односе речи „Одахни, водо, на длану“, што их изговара песник, односно говорно лице песме „Море“? Верујем да он/оно у одговарајућем тренутку (унутрашњег) говора захвата својом руком воду из пристиглог таласа и да се управо и обраћа том захваћеном делићу морске воде на сопственом длану. Филмским језиком, то би означавало поновни повратак крупном плану, као и изједначавање (у уметничком представљању) тога на трен припитомљеног делића са целим безмерјем препуштеним бесмисленом аутоматизму слепе и нехајне елементарности. Важна је, разуме се, улога потцртане апострофе у динамици вербалног представљања одабраног мотива, мора, али је много важнија симболика њоме означеног геста, јер тај гест поседује сва обележја специфичног ритуалног чина. Основни смисао тог ритуала исцрпљује се у човековом смисленом и благотворном посредовању у сопственом природном и друштвеном окружењу. У некој врсти аналогног деловања Мирослав Максимовић, по свој прилици, доживљава основни смисао свога песничког позвања, мада је, извесно, далеко од тога да безрезервно поверује у исцелитељску снагу речи, ни у данашњем нити у знатно срећнијим временима за поезију. Отуд се и песма „Море“ окончава у наглашено равнодушном, готово позерском отклону завршног исказа „у простој тишини одвија се рад / на организовању текућине“ од претходног интимистички ритуалног зазива, што, чини се, умањује њену убедљивост и њену несумњиву поетичку релевантност. А када је реч о споменутом Максимовићевом поетичком ставу, о његовом разумевању песничког позвања и самог смисла песништва, читалац ће се, поред већ неколико коментарисаних наслова, само у раном песниковом двоқњижу срести још са бројним остварењима која то схватаће на самосвојан начин потврђују и проширују или га незнатно коригују.

Евидентно ширење Максимовићевог поетичког хоризонта, као и једно хипермодерно својство његовог песничког поступка, уочава се већ у оквиру фиксираног поетског круга. Са овом другом чињеницом – коју бисмо могли назвати неоархаичким поступком, блиским Попиној средишњој фази, па и неким доцнијим прозаистима – читалац ће се суочити ако обрати пажњу на однос између референтне и изражајне равни првих двеју песама назначеног циклуса, то јест на однос између *означеног* и *означишеља* у тим песмама, како би то рекли критичари лингвостилистичке школе. У првој од тих песама, „У лонцу“, на снази је макро–микро релација између предметне и изражајне равни, између ноћне перцепције космичког простора, односно песниковог доживљаја човекове космолошке позиције, и узавреле садржине лонца као његове поетске слике, где „све пати, / чекајући / да огромна кашика снова / прича о другим, спокојним / световима“. У другој песми, „Чаша“, тај однос је обрнут, па је ту по среди микро–макро релација између *означеног* и *означишеља*. На једној страни је, дакле, „чаша“, конкретније, „отисак тајанствене усне“, а на другој, у својству означавајућих слика, прво, својеврстан антрополошки печат, којим је „неко успео да згусне / жеђ у тврди стисак / вилице“, а потом, коначно, поетска визија архаичне културносоцијалне ситуације на фону геоморфолошке конфигурације одговарујућих размера: „огромна брда / сакупљена у равницу – / у нечију нетремицу / сатерана крда“. Психолошки гледано, поетска слика настала, по свој прилици, према генеративном принципу Роршахове мрље. Али, оно што је при свему томе најбитније јесте: карактеристична склоност овог песника да успоставља једноставне, елегантне и поетичне имагинативне везе и аналогije између неких видова опште космолошке констелације и тривијалног предметног света свакодневног човековог окружења; и обрнуто, његова способност да те ситне, наоко безначајне предмете опечаћене специфичном присношћу свакодневног људског додира сагледава у културноисторијској или у физичко–природној мегапројекцији. Другим ре-

чима, или да и сам поједноставим: Максимовић показује фасцинантно умеће специфичног песничког дара да у безмерном, далеком и равнодушном препозна слику маленог, блиског и присног према освеченој људској мери, као и обрнуто – да у маленом и свакодневном пробуди визију големог и прозрe смисао универзалног и општечовечанског значаја. Ако се, међутим, погледа из другог угла, ако се читалац мало више удуби у само генеративно средиште Максимовићевог песништва, суочиће се првенствено са песниковим силним, несмирним нагоном самоодређења у односу на његово целокупно физичко и духовно окружење. И само тај читалац застаће фасциниран пред слободном, разиграном, тоталном песмотворном енергијом, која би све чега се такне да претвори у песму, али са зрелом, врло дисциплинованом песничком свешћу, ретком за једног младог ствараоца. А предочена комбинација стваралачког ероса и поетичке свести понајбоље сведоче да већ у младом Максимовићу можете идентификовати песника који настоји, и успева, да се што боље *ипонађе* и што прецизније одреди према животу и свету, као и према самом медијуму у којем се исказује. У једном доцнијем аутопоетичком запису Максимовић и самобелодањује: „Открио сам да тражим себе, а не књижевност“, додајући да „песник постаје песник онда када нађе властити језик“. Властити језик је истовремено и најпоузданије сведочанство песниковог самоодређења, а Максимовић га је нашао већ са првом књигом, мада, разуме се, још није престао да га модификује и усавршава.

У прилог опаски о раном ширењу Максимовићевог поетичког хоризонта, задржимо се још код песме „Лист“. Ако се из већ коментарисаних песама наслућују Максимовићева схватања песничког позвања и смисла самог песништва, у „Листу“ се још непосредније обелодањује песников доживљај властите стваралачке судбине. Из исте песме читалац такође разабира за *какву* поезију се у ствари залаже овај песник, то јест *који њиш* песничког исказа он програмски најављује и аутопоетички заговара. Сонетом „Лист“ Максимовић симболично

предочава сопствени идеал песника. Савременог песника. Поступно, врло промишљено развијен опис, у ствари казивање, прати животну путању песника од његове појаве (не: од рођења) до смрти. То казивање је значењски доста сложено, јер се у својеврсном преплету појединачних исказа – елиптичних, и оних дужих, који се опкорачењима претачу у следећи стих – односе час на песникова проживљавања, час на његову животну ситуацију, час на његово надахнуће или његово јавно држање, час на смисао индивидуалног стварања, најзад на његову коначну судбину, али најчешће на главна својства његовог дела, која Максимовић понављањем сугерише. Кад кажем: симболично предочава, имам, разуме се, у виду да се дословно значење песме од прве до последње речи тиче искључиво листа на грани, листа као ботаничког феномена, о чијим својствима и кратком али драматичном животном циклусу прибрано и мирно, из перспективе трећег граматичког лица, говори песник Максимовић. Већ у првом катрену сонета Максимовићев лист/песник виђен је и предочен у знаку парадоксалног поравнања противречности, препознат у способности и напору самосавлађивања, у мирењу бурног проживљавања и одмереног оглашавања – што, према Максимовићевој модерној осећајности, није само питање укуса него и питање уметничке уверљивости: „Сва је његова моћ – да буде тих, / да никада не јаукне гласно. /И порекло се тишине јасно / кроз лист види: мисао. Стишан стих.“

Карактеристичан је, такође, синтаксички поредак и лексички избор унутар исказа другог дистиха овог катрена, с обзиром на однос њиховог дословног и симболичног значења. Закључна реченица која би требало да гласи: „И порекло се тишине јасно кроз лист види, а *што је мисао*“ – сажета је на властити субјекат, што је учестан поступак кодраног Максимовића. Тиме је, наравно, истакнута важност значења те субјекатске речи, у датом случају: важност *мисли* за поезију. Осим тога, у истом стиху се синестезијски каже да се „порекло тишине кроз лист *види*“, а не, рецимо,

чује, што одмах упућује са дословног на симболично значење те речи, повезујући лист са песником, односно са својством његовог дела. А тај правац значења се непосредно оснажује метапоетском интервенцијом: „Стишан стих“, чиме се истовремено окончава један од мноштва симболичких значењских праваца ове песме и заокружује најважнији песников (ауто)поетички захтев. Но, вратимо се даљем тексту уживајући, без додатних коментара, у доследној напоредности дословности и симболике:

*Бледа крв у шанушним жилама  
доји га снагом земље: силама  
вейшовишоџ свешта одолева.  
Смешну славу висина љреболева  
зеленилом. Осџаће небрањен  
љред крајњим смислом: листи је, усамљен,  
сух. Мисао. Обешен ушварно.*

*Тихо зна збоџ оишџе ѓране расџи,  
биџи нежно јак. То шџо ће џасџи  
доказ је да је живео сџварно.*

И мада очигледност одбија сваки коментар, додајмо ипак још две опаске о самој песми и две о њеном најужем контексту. Сонет се, дакле, окончава парадоксом као што парадоксом и отпочиње. И друго, три основна аутопоетичка захтева: *мисао*, *шишина* и *сџишан сџих*, дословно наглашена у „Листу“, најављују потребу раскида са звучном, патетичном и, често, испразном песмом псеудостражиловског традицијског тока и надобудног шездесетосмашког таласа. Познаваоца Максимовићеве поезије не треба уверавати да је овај песник до данас остао веран томе свом поетичком залагању. „Лист“ има свој садржински пандан, односно опозит, у суседном сонету „Корен“, где се опева покретачка и животворна моћ невидљивог, подсвесног, ирационалног, док „Водоскок“, како се чини, симболизује стварање или бар читалачки/слушалачки доживљај саме песме.

Не може се прећи преко прве Максимовићеве књиге а да се – поред круга *Деџињсџиво*, који је и

својеврсна поема – бар не спомену неколике кључне песме циклуса *Ойис није коначан*: насловна песма књиге, насловна песма циклуса, „Нова музика“, „Матура или Залазак сунца“... Али и љубавни диптихон „Кнез Андреја“ и „Наташа Ростов“ и „На Београдском хиподрому“, из последњег поетског круга. Ова последња песма и „Нова музика“ својом социјално-политичком тематиком чине најчвршћу спону са следећом Максимовићевом књигом, док „Спавач под упијачем“ стоји у нарочитој вези са „Поњавом“, песмом из *Живојшњског свећа*. У насловној песми своје прве књиге Мирослав Максимовић, тек пробуђени „спавач“, опева у ствари са незнатне временске дистанце, живописно хуморно, сопствене *године учења* и властити страх да се суочи са својим добом и да се самостално опроба у личним стваралачким могућностима:

*Покривен сам глакавим упијачем  
и хоћу да спавам док не згусну  
мисли у масићу јачем. [...]*

*Спавам да бих боље будан био  
да бих васпишао лично бреме,  
да бих, жедан, дневну воду сносио.  
Спавам да ми прође ово време.*

Потпуно контрапунктски према одбрамбеном хипнолептичком синдрому развијаном до претпоследње строфе, на крају песме јављају се сигнали буђења:

*Зачаране, у очној колевци  
бију сићне ексцелозије.  
Ко пешао у јушарњој појевци  
црвен-шалас би да се прелије.[...]  
Најеш је, хоће да њрсне дух  
у графичу, у грубој оловци.*

Додирна, то јест заједничка тачка „Спавача под упијачем“ и „Поњаве“ јесте полазна тачка: слика „глакавог упијача“ као покривача и слика „поњаве преко главе“. Али са једном битном разликом: „глакави упијач“ јесте метафора за целокупно



књижевно, ако не и за цело културно-историјско наслеђе, које својом меродавношћу паралише, фрустрира и, до болесне жеље за спавањем, инхибира будућег песника, а „поњава“, конкретно – коњски покровац, јесте сасвим реална ствар. И истоимена песма, чини се, отпочиње из једне потенцијално реалне ситуације, али се, према начелу прустовске чулно подстакнуте стваралачке асоцијације, развија до најшире културнотрадицијске и историјске поетске визије. Ево те полазне ситуације: „Поњава преко главе, / глава у мраку, / мрак мирише на коње. / Удишем длачице.“ Убрзо потом долази се до нове ситуације/слике, увелико аналогне са почетком ране песме: „Покривен сам поњавом, / спавача под упијачем / могу назвати: / шталски момак испод биљца.“ Запажа се да је реч о истом лику, добро – лирском јунаку, у обе песме али у различитим временским моментима, и да је овај потоњи, из актуелне песме, апсолутно супериорнији над бившим собом. Но, пресудно је то да га се уопште сећа, јер се на том сећању и упоређивању и развија текућа, нова песма, и то у сасвим супротном смеру од њене протоверзије. Она се одвија у узастопним интервалима физичког, психолошког и историјског времена, односно у сукцесији реалистичких слика, асоцијативних визија и фантастичких аниација:

*Под поњавом,  
шешко је издржати дисање  
шешко помериати руку,  
а колико је шек вештине  
у крећњи коју једноставнији народи зову:  
шрејнуши.*

*Док шрејнеш – прође век. [...]*

*Под поњавом коњ  
јахан преко Карпата,  
иа за Чарнојевићем,  
носио је преко Дрине  
сејет са дејешом пог поњавом  
неба: шрејере длачице звезда.*

*Плави круж. У њему глака  
 њод микроскојом  
 њажљив њољег види  
 њојло ољњишје:  
 иљрају се весели микројчићи  
 качамак кува мама микробица.*

Све што је спугавало и гушило будућег песника, све што га је чинило колебљивим и несигурним до открића сопственог израза у песмама његове прве књиге, све што је у насловној песми дебитантске збирке метафорички означио „длакавим упијачем“ са тежиштем на хуморно дочараном стању индивидуалне инфериорности – а речено је да је то био ауторитет целокупне културноисторијске традиције – све је то у „Поњави“ не само постало јасним предметом песме него и супериорно, у једном једином имагинативном налету, кораком од седам миља, са неслућеним спонтаним продорима из културолошког у космолошко, а из овог у микробиолошко обзорје, психолошки савладано и маестрално, поетски вишезначно дочарано. Али је, истина, између два стваралачка момента протекло пуне две деценије Максимовићевог смелог песничког потврђивања. (Но, већ негде у другој половини тог раздобља овај песник се, видећемо, приметно окренуо ка традиционалнијем стилу исказа.)

Са песмом „Опис није коначан“ Максимовић је отишао понајдаље не у хипермодернистичкој мистификацији доживљаја и отежаној разумљивости властитог исказа, већ у настојању да радикално модернизује, смисаоно преокрене у смеру метапоетског самоодређења или пак сасвим елиминише сам лирски опис као традицијски реликт у модерном песништву. Готово непромењен однос према свету – став који пресудно карактерише песничкова чежња за самооткрочењем, оличена у креативном сучељавању са мноштвом најразнороднијих мотива – тај став и однос према свету Максимовић је углавном задржао и у *Мењачима*, својој другој песничкој књизи. И та чежња – треба ли на то подсећати после четири деценије? – испуњавана

је срећно скоро на свакој страници те танушне књиге белих корица, поготову на онима обележеним насловима: „Београд, ноћ“, „Поноћна револуција“, „Концерт“, „Светлост из општих станова“, „Сливена у уџбенике, против моје воље“, „Мењачница“, „Силазак у кафану“, „Можда једино могућа, љубавна песма“, „Ретке склоности“, „Вођња аутомобилом“, „Заборавак“... Ако се ипак нешто знатније променило, то је свакако Максимовићев песнички поступак, што је и природно, јер су управо језик и поступак основна подручја песниковог самооткривења. У прилог овом запажању осмотримо две-три песме изостављене стога са наведеног списка.

У песми „Болница на тргу“ крије се несумњиво најдубља поетичка веза са претходном књигом, и то веза на линији разумевања песничког позвања. Док се у неким песмама из прве Максимовићеве књиге наговештава ритуална улога песника у посредовању између равнодушног света природе и човека, дотле се већ иза насловне метафоре „болница на тргу“ крије аналогни доживљај, односно сликовита ознака самог песника, заокупљеног како идејом исцељења посрнулог урбаног човека савремене цивилизације тако и идејом сопственог оцелотворења. Песма отпочиње описном секвенцом градског амбијента детерминисаног контрастном симболиком животно-стварног и виртуелног:

*Без зеленог, без зеленила  
најредује ошће сјање.  
Сивољни ваздух је боје лила,  
Из свих душа лила исјарава.*

Почетни опис се употпуњује у првим стиховима следеће строфе: „Апотеке спавају у вати, / мирно блистају поља у стаклу“, да би се потом – и то у непосредно упитној форми исказа – са дескрипције „општег стања“ прешло на основно песничково расположење, односно на главно песмотворно жариште говорног лица песме у виду одсудног подвострученог питања о његовом сопственом емоционално-егзистенцијалном статусу у актуелном свету и у стихијској разобручености савременог

живота: „Може ли трг самоћу да схвати, /да ли ме живот подржава?“ Оцртаном уводном композиционом целином песме јасно су противположени спољашњи опис у првих шест стихова, с једне стране, и завршно, двоструко питање говорног субјекта, са друге, којим се овај први пут и оглашава у своје име. Стога нема сумње да је и цео иницијални дескриптивни фрагмент песме срочен из његове унутрашње перцептивно-емотивне перспективе. Но, погледајмо најпре шта је предмет овог описа, и из чега се – из којих, и каквих, исказа – он у ствари састоји. Није тешко одгонетнути да је реч о једном уопштенијем опису извесног градског трга у вечерњим часовима. Видно иронијски интониран први исказ, који се простире кроз два почетна стиха, истиче одсуство „зеленог“ и „зеленила“, то јест ображај реалног изгледа ствари и, уопште, ишчезнуће животне природности у развоју „општег стања“. (Иронија се – са препознатљиво уопштавајућом интенцијом карактеристичном за младе песнике Максимовћевог нараштаја – и огледа у томе што се „напредује“ у правцу супротном од традиционално пожељног или бар уобичајеног.) Насупрот томе – како произлази из два следећа стиха/исказа – тргом, очигледно под дејством неонског осветљења, апсолутно доминира „боја лила“ као симбол иреалног, привидног постојања и једног сасвим виртуелног света, у чијем знаку се указује модерна високо технологизована урбана средина. Иницијални опис се окончава апострофирањем по два пара, додуше, конкретних мотива, али зато у узајамно сасвим изокренутом односу: „апотеке спавају у вати“, а „поља“ – „мирно блистају у стаклу“ као што стакло блиста у пољу, па су стога и она дословно недоступна и иреална попут сваког лика у огледалу. И, што се, кроз шест следећих стихова, све више проширује, и заокружује, опис вечерњег трга, у њему се јавља све више такође конкретних детаља, али се у исти мах некима од њих оспорава реалност постојања са становишта песниковог новог стварносног искуства и модерног онтолошког увида:

*Сјорне су галерије шејача,  
сјорне камионске лење коцке.  
На врху је око неоског врача,  
он одређује шта јесте, шта није.*

*Неке силе свети ће да уништи,  
из звучника вила љошова.*

Иреалан доживљај амбијента песник истовремено оснажује и демистификује, очуђујући у духу фолклорне фантастике два доминантна, својевремено изразито модерна елемента централног градског простора у социјалистичким варошима, нарочито метрополама: светлећу рекламу и јавни разглас. У складу са увидом да, ето, у модерним временима архаичну ритуалну функцију од песника преузима нови маг(нат) савремене технике и технологије, „неонски врач“ који „одређује шта јесте, шта није“, песма се окончава аналогно драматургији изнуђене оставке, односно у знаку песниковог признавања примата технологије над поезијом:

*Све теже ми је да лечилишти  
носим у глави, да причам љриче. [...]  
Нека шрџ ову болницу схвати,  
нека ме не љдржава.*

На делу је, евидентно, песничко прозирање неумитног тока савремене цивилизације, према којем – противно шелијевском заносу из песме „Речник“ – живот појединца и људске заједнице више не обликују ни идеолошка уверења ни духовна зрачења културе, већ достигнућа и захтеви високе технологије.

У јасном дослуху са „Болницом на тргу“ стоји и песма „Баново Брдо“. Реч је у њој о, ваљда, првом солитерском насељу у Београду, па она стога није само *урбана* песма него истовремено и један нови Максимиовићев одзив на тему модернизације, с обзиром на чињеницу да је сâм солитер превасходно модерна стамбена грађевина, једно од остварења вековне човекове маште као водиле модерности:

*Куда се њењу сџамбене башџе,  
на висину нова мисао мирише.  
Ваздушни салони, са дна језера, из машџе,  
одједамџуш су искочили у сџварносџ.*“

Но, за разлику од претходне, у овој песми описаном амбијенту није супротстављен њен говорни субјект, него у њој поетски говор о модерном насељу прелази у говор о његовим житељима, и то у функцији својеврсне ироничне поенте:

*Али њеџео сџи из небеске луле,  
зџраде шџрче корењем увис.  
Мада су решили да му маску зџуле  
мењачи свеџа џруну у собама.*

Дакле, у завршној строфи дочаран је тренутак када над модерним солитерским насељем пада снег. При посредовању тог призора песник се служи поступком очуђавања, који је ређе користио у претходној књизи (залазак сунца: „на небу је прегорело зрно каве“, „залазак пилуле за спавање“). Тако је снег доживљен/виђен/представљен као „пепео из небеске луле“, а зграде са телевизијским антенама – као куће са корењем, искрчене и постављене наглавачке. Са тако очуђене спољашње слике песник се осврће на ентеријер, тачније, на станаре чудесних зграда, који због нечег „трону у собама“. Ко су они у ствари, и зашто им се то догађа, не може се поуздано, а камоли историјски конкретно, сазнати из текста песме. Песник их назива „мењачима света“, па су већ по томе сродни са њим самим, односно са говорним ликом претходне песме, који – по својој ритуалној традицијској улози, по песничком позвању – „носи лечилиште у глави“, то јест идеју о исцељењу света, мада му то „све теже“ пада. Када се у покушај разумевања укључи и контекст, а то је легитимно у границама које допуштају наслов и тренутак настанка песме, сазнаје се пуно више и о солитерском насељу и о његовим станарима. Наиме, солитери на Бановом Брду, подигнути непуну деценију пре настанка песме, били су намењени бившим револуционари-

ма, потоњим официрима ЈНА из целе ондашње земље, махом превремено пензионисаним у пуном напону животне снаге услед масовних политичких чистки војног апарата. Метафора „мењачи света“ којом песник хуморно-иронијски комплиментира станаре солитера са Бановог Брда у ствари је дво-струка алузија: прво, на њихову улогу у *грађанском рату 1941–1945*, односно у *револуцији и НОБ-у*, и друго, алузија на познату тезу оснивача њихове комунистичке идеологије, ону по којој су „филозофи различито тумачили свет, а ради се о томе да се он промени“. Тек из ове шире перспективе могућно је сагледати сву иронију ситуације којом Максимовић црнохуморно поентира ову своју истовремено модернизацијску и социјално-политичку песму.

Непредвидљива асоцијативност младог Максимовића и његова несвакодашња језичка инвенција ослоњене су махом на вишеслојан културно-традицијски и цивилизацијски подтекст – поетски и уопште књижевни, фолклорни, митолошки, научни, технички, идеолошки, усмено фразеолошки – као што се то, поред осталог, примећује и из насумичног примера песме „Понедељак, уторак“, уз ограничавање на само њену средишњу строфу:

*Немарно ђирка слајки већар,  
свеже, снажно делује ђрад.  
Пошћо је ђролетео испод света,  
на кров је слетео лабуд Дан.*

Необичношћу и свежином пажњу привлаче два завршна стиха катрена. Тако, метафора којом се истиче како је дан „пролетео испод света“ поетски актуализује не само савремено астрофизичко сазнање о смени дана и ноћи на нашој планети него и староегипатски мит о истој појави, оличен у скаски о повратној ноћној пловидби Амона Ра, бога сунца, доњим светом. А затим, укрштајући две верзије једнога сталног епитета било из домена усмене фразеологије било из романтичарског или из народног песништва – *бели дан* и *бели лабуд* – овај песник у својој имагинацијској реторти ства-

ра незаборавну метафору, тачније, скраћено поређење „лабуд Дан“ у својству чистог дијаманта на прстену целе алегоричне конструкције двају апострофираних стихова. У пуном складу са стилском свежином и полетом поетског говора, као основно расположење ове типично лирске песме потврђује се младалачка усхићеност новим даном, али са резигнантним предосећајем да ће и он минути у ко зна већ којем понављању икарског подвига песникове свакодневице. Тако се, и овде, један песников свакодневни доживљај предочава доследно на митолошком семантичком фону.

Већ са првим двама књигама Мирослав Максимовић остварује два постигнућа за каква је већини песника потребно више времена и више мастила. Он, најпре, показује веома широк распон свога песничког интересовања, а затим, проналази потпуно самосвојан, увелико иновативан песнички израз. Стога је и могућно о Максимовићевом дебитантском двокњижју говорити као о засебној, репрезентативној, али не и детерминативној стваралачкој фази, што је посебно упадљиво после појаве „потпуне верзије“ његовог *Ћивача њод ујијачем*.

Обухвати ли се једним погледом целокупно досадашње Максимовићево песничко стварање, примећује се неколико ствари које се, закључно са *Мењачима*, или углавном исцрпљују, или поступно допуњују и проширују, или пак суштински мењају. Тако, на пример, и једна од двеју кључних типолошких квалификација Максимовићевог песничтва у контексту критичке рецепције, наиме, она по којој је стваралаштво овог песника схваћено као еминентно *урбана њоезија*, може се, поред особеног сензибилитета, правдати тематиком његовог раног двокњижја и тек повременим доцнијим појединачним остварењима. И, као што је већ речено, у овом случају свакако је пресуднија песникова *лирска биографија*, то јест његова стваралачка оријентација на властити живот и на сопствене животне околности него ма каква самосврховита селекција поетских тема и мотива. Управо отуда и проистиче утисак спонтаности тематског обиља који остављају две прве Максимовићеве књиге.



## 2.

Аутобиографском усредсређеношћу поетског говора – али овога пута на једну једину страну живота, на такозвано животно занимање и на његово свакодневно практиковање – одликује се и следећа релевантнија Максимовићева књига, његова *Сећања једног службеника*. Изузимајући неколико песама са стилским и тематским печатом прве песникове збирке, распознатљивим по мотивима мора и путовања као и по даљем развијању неких песничких идеја – са изузетком, дакле, тих песама обједињених збирним насловом „Дневник са годишњег одмора“ и довитљиво уклопљеним у окружење – ова књига, по свему, пре означава специфичан и плононосан песнички излет у простор традиционално прозне тематике но што представља момент поетичког заокретау правцу трајније оријентације Максимовићевог песничког опуса. Истина, у њој се – већ према интензитету и распону нове тематске опсесије – радикално мења дотадашњи песников исказ, прелазећи у спонтано динамично таласање слободног стиха у границама синтаксички простране и садржајне поетске фразе, али се са наведеним делом исцрпљује и његова тематика, а слободни стих, коришћен и у једној од следећих песникових књига, добија битно другачију интонацију. Од бројних песника, наших и светских, који су до свога свагдашњег хлеба долазили вршећи службеничке делатности различитог типа и ранга тешко да има иједног који се тако предано и свестрано стваралачки идентификовао са тим безбојним, монотоним, пословично досадним занимањем као што је то учинио Мирослав Максимовић у овој књизи мада је, чисто биографски, његово конкретно службовање подразумевало суштински креативну редакторску и уредничку активност доста удаљену од аутентичног бирократског стереотипа. Отуд и први стваралачки корак који песник овом приликом чини јесте поступак преобликовања стварне биографске позиције у улогу типичног канцеларијског службени-

ка на темељу извесних додирних тачака између двеју иначе несродних професија, дакле, поступак идентификације на бази узајамних спона, какве су, на пример, канцеларијски амбијент, основна средства за рад, физички аспект посла једног писара и једног писца у функцији околњиживног делатника, те најзад, неизбежно састанчење на обе стране. Другим речима, Максимовић се користи неким искуствима сопствене радне биографије да што прегнантније, и то изнутра, поетски осветли један релевантан друштвено-психолошки простор – менталну и егзистенцијалну сферу друштвеног слоја бирократије – дотада углавном сматран, ваљда под утицајем анахроних романтичарских зрачења, заштићеним ловиштем прозних аутора, као да поезија и поетско пребивају, или не пребивају, у самим стварима, а не у доживљају ствари и одговарајућој језичкој артикулацији тог доживљаја.

Из дужег низа упечатљивих поетских исписа променљивог поступка и интонације – у распону од хуморних реалистичких слика радног амбијента и типичних психолошких портрета, преко пресецања планова стварносног описа са симболичним значењским ефектима и радикалних фантастичких захвата са метафизичким семантичким продори-ма, до апсурдистичког филозофског поентирања поетске нарације – издвајам, најпре, тек ради илустративности, један фрагмент из другог по реду од наведених типова песничког проседеа, одломак из песме „Гледање моста“:

*Са ѓрозора канцеларије  
видим гео мосѿа  
Друђу обалу – не.  
Незнано је са чиме нас мосѿ сѿаја.[...]*

*Иза руба ѓрозора  
нема слике.  
Треба ми сѿварна обала  
широка лука са мирним звуцима  
и срећним ѿаласањем,  
чврсѿи ограсли сѿубови*

*са привезаним чамцима.  
 Иза руба ѓрозора нема мостѝа.  
 Руб ѓрозора је друѓа обала,  
 линија од шамних циѓли.  
 Њој су окренуѝи наши живоѝи,  
 ѝражеѝи висока враѝа,  
 која не видимо унуѝрашњим очима.*

А потом, пажњи читаоца препоручује се, првенствено по снази ефекта, сва апсурдност парадоксалне поенте Максимовићеве дуже песме „Смисао канцеларије“:

*У канцеларији сам сањао о живоѝу.  
 У живоѝу сам скуѝљао снаѓу за снове  
 у канцеларији.  
 Пре неѓо кренем дуѓим ѓразним ходником,  
 хоѓу да се ѝо зна.*

Тако овај песник, перманентно усредсређен на непосредно животно окружење, све битније садржаје свога свакодневног радног искуства – баш као и сећања на детињство, путовања, призоре из личног искуства, те властитог породичног и друштвеног живота – сугестивно претаче у своју јединствену *лирску биоѓграфију*.

Ако у Максимовићевом песничком опусу заиста постоји прекретничка књига – а мислим да се и код овог песника, бар условно, може о томе говорити – онда то нису *Сећања једноѓ службеника*, него његова следећа књига, *Сонеѝи о живоѝним радосѝима и ѝешкоћама*, поред осталог и стога што она чини почетак дугог троваријантног сонетског серијала, као, испоставило се, песниковог магистралног поетског тока. (Истина, неколико сонета у овој књизи потичу још из Максимовићеве прве збирке, и о њима је углавном већ било речи.) Осмотримо, најпре, са разлога економичности, ову књигу у њеној проширеној, другој верзији, под насловом *55 сонета о живоѝним радсѝима и ѝешкоћама*, покушавајући да утврдимо у чему се у њој огледа прекретничка промена у односу на песниково рано двокњижје, ако је сонета било и у његовој првој књизи.

Промена о којој је реч не тиче се, дакле, у строгом смислу форме, мада је, као што се то и из самих наслова види, Максимовићев матични стваралачки ток испуњен искључиво сонетима. Још мање се тај преокрет осећа на пољу поетске садржине, с обзиром на чињеницу да су и ране песме овога аутора, као и његови сонети, садржински веома хетерогени, док то исто, само у већој мери него за његова ранија остварења, важи за Максимовићеве сонете и у типолошком погледу. Ту је првенствено по среди промена песникове стваралачке диспозиције: то није више драматично тражење и срећно откривање себе у знаку освајања безграничне изражајне слободе, као у раном дво-књижју, већ пуно опуштеније испољавање њених парадоксалних плодова – првенствено самоће и празнине – и то по пуној мери традицијски схваћене стваралачке зрелости. Стога су ови сонети својеврсни ланци слободе, а они широки слободни верси у неким напоредним Максимовићевим књигама – њене тек нешто еластичније узе. Песник се више не даје првенствено у потрагу за оригиналношћу и свежином асоцијативног поетског говора и уопште језичке имагинације зарад блиставог потврђивања стваралачког идентитета у освојеној слободи, него се сада пре свега носи са једним сасвим другачијим изазовом: како кроз канон сонета што верније и језички што природније проденути доминантно осећање тренутка, опсесивну мисао, снажан сензитивни импулс, случајно, а значењем бременито запажање, знаковит фрагмент из реда свакодневних ритуала, евоцирани приказ или актуелну, наизглед безначајну слику, али такође и сугестивне тренутке епифанијског сучељавања културно-антрополошких и елементарно природних појава, историјске променљивости и пролазности са природном постојаношћу и вековечношћу. На том испиту песничке зрелости, а богме – и величине, показао се Мирослав Максимовић свагда дораслим, орним и приправним, па и када би наумио – као у песми „Зид: однос“, на пример – да у једном

једином синтаксичком душку као на каквом витешком турниру пројезди неокрзнут кроз цео сонетни лавиринт:

*Када неко усред јуџарње шетње,  
на небеса и њев њишица свикао,  
дође њред обрасњао зид, никао  
као из њраве сенка давне њрењње,*

*када неко у беџу, из њометње,  
сџане њред њуџљив и сџроџ зид, осџао  
џраџ џрадњи од којих светџ је њосџао  
(сџуб временске везе, или џраџ сметње),*

*зашџо он, џада, на јуџарњој сџугу,  
расџе увис, ко билка која хође  
да њрекорачи зид сџасом самође,*

*џа онда на камен, на зида џруги  
џриљубљује ухо, да из хладнође  
чује звекеџ мачева, крике џуги?*

Ако читалац подозрева у предузето психологизирање око момента и природе заокрета у Максиминовићевом песничком стварању, нека обрати пажњу на језик, то јест на песнички исказ једног и другог песниковог стваралачког раздобља као на верно огледало његовог дубљег унутарњег стања. Језик песниковог раног периода – лако је увидети – одликује се не само високом тропичношћу него и обиљем алогичних, диспаратних, сасвим непредвидљивих синестезијских и оксиморонских, често непрозирних слика, док је исказ сонета у начелу разговетнији и доста ближи рационалнијој и дискретнијој сликовитости модерног песничког говора. Нешто од те обратности, мада не директно на плану сликовитости, може се приметити и када се наведени сонет упореди са двама завршним строфама ране песме „Опис није коначан“. На оба апострофирана места основни мотив јесте мотив „зида“, као препреке која неког – конкретно, лирског јунака – од нечег дели. А ту су, затим, и пратећи мотиви у обе песме: „јутро“ и „висина“, као и један опонентни пар: „топлина“ и „студ“. Други по зна-

чају, ако не можда и најважнији, јесте свакако мотив „самоће“, наведен изричито у сонету, а у раној песми јасно наговештен исказом аналогног значења: „требаш руку“. Да се подсетимо: у претпоследњој строфи ране песме каже се, најпре: „Описујем јутро и јабуку / коју си загризао као десети неко“, то јест, тривијално: описујем своју младост и прва, непроживљена сазнања о животу, у ствари, понашања према туђем искуству. А затим: „Већ си јак, ал требаш руку / да пређеш зид – у живот преко“, односно: већ си дорастао за животна искушења, али си неискусан и усамљен, па требаш нечију помоћ да би прекорачио зид који те дели од изгледних благодати живота. А у завршној строфи ране песме се, даље, вели: „Описујем унутрашњу топлину / у којој достиже зрелост дан. / Пошто је тиме претварам у висину, / схватам да опис није коначан“. Дакле, у сасвим баналном интерпретацијском кључу: описујем задовољство властитог животног сазревања, но пошто сам тим самим опчињен – знам само да не знам шта ће од мене стварно бити.

Са великом вероватноћом се може узети да су јунак ране песме и јунак наведеног сонета у ствари исти лик у различитим ситуацијама и у различитом животном добу. Није толико извесно да је реч и о истоме зиду у обема песмама, пред којим се заједнички лирски јунак налази у различитим тренуцима живота на различитим странама, мада сам наслов сонета, „Зид: однос“, није случајан. Напротив, сасвим је очигледно да јунак ране Максимовићеве песме стоји пред зидом који га дели од тек наступајућег живота, мужевног доба и свеколике животне будућности, и који, такав, симболизује ако не страх од живота, свакако извесну младачку несигурност и загонетку животне неизвесности. Лирски јунак сонета „Зид: однос“ – био он идентичан са јунаком ране песме или не – налази се у сасвим супротној позицији у односу на њега. Да је он у зрелијој животној доби од свога младог парњака, види се већ из прва два стиха сонета, као што се, даље, откривају и све њихове опонентне

позиције и особине. Јунак сонета стоји, дакле, пред зидом који га дели од прошлости, историјске, а посредно, на језовит и врло мистериозан начин, и од властите смрти. Отуда, овај „зид“, поред осталог, симболизује и страх од смрти Максимовићевог лирског јунака. А „остало“, јунаков дочарани „однос“ према „зиду“, осликава, на висини највећих достигнућа песничке речи, човеков амбивалентни доживљај оностраног, његову велику метафизичку дилему о есхатолошком разрешењу, застрту грозничавим интересовањем за историјску прошлост.

Из корелације два истакнута примера јасно се види да Максимовић припада оним песницима који одлично памте сами себе, ни најмање се притом не понављајући. Таквих је примера код овог песника мноштво, право обиље које сведочи о дубљој конзистентности његовог целокупног песничког подвига, а кретати се њиховим трагом захтевало би посебан, специјалистички осврт.

У настојању да одреди интегративно тематско, типолошко и композицијско начело своје књиге, а потом и књижне серије сонета, Максимовић се окреће првенствено тематици савремене свакодневице и такозваних *малих ствари*, а појединачне књиге komponује у поетским циклусима од по једанаест сонета. Саме кругове сонета песник саставља углавном према типолошкој сродности, а понекад и компромисом између типолошког и хронолошког мерила класификације, при чему у свакој следећој књизи изоставља понеки наслов из претходне замењујући га новим сонетом. У најновијој верзији сонетског серијала, под насловом *77 сонета оживошним радостима и шешкоћама*, Максимовић је, међутим, морао да одустане од свога композицијског критеријума једанаестице, пошто се књига окончава сонетним венцем *Скамењени*, спеваним по Раичковићевој „Каменој успаванци“. У насловној синтагми својих сонетских књига Максимовић налази дискретно шалозбиљно и, бар за прво издање, довољно широко и поприлично адекватно одређење њиховог садржаја, мада су, временом, неки нови наслови остајали „непокривени“

тим заједничким штитом, што говори о растућој садржинској и типолошкој хетерогености магистралног поетског тока овог песника. Та чињеница убедљиво сведочи у прилог распону Максимовићевог песничког афинитета, што се видело већ и у његовим раним књигама. Може бити да неки читаоци и тумачи ове поезије под појмом „мита о свакодневици“, како то проблематично каже сам песник, односно „митологије свакодневице“, како тачније вели један од његових тумача, разумеју било учестало певање о пословима и навикама свакодневице било узношење и прослављање свакодневице саме по себи, или пак претпостављање хедонистичког животног начела херојском животном ставу. Да су они углавном у заблуди, види се, посредно, из следећег Максимовићевог одговора, датог уједном новинском интервјуу: „Код мене, ако има икакве побуне, онда је то побуна против празнине и баналности свакодневног живота“. Отуд, дакле, овај песник, као и многи други песници свакодневице и *малих сивари* – почев, на пример, од једног Фернанда Песоа, до нашег Петра Цветковића, Здравка Крстановића, па делом и Попе и самог Раичковића – у малом, баналном и свакодневном открива значајно, битно, поетично и несвакидашње, ослобађајући на тај начин сопствено постојање терета тривијалности и досаде.

Максимовићеве сонете могућно је, према типолошком критеријуму, разврстати у неколико прилично разnorodних и бројно неједнаких кругова, при чему се не би требало руководити песниковим начелом композиције, с обзиром на то да је у различитим верзијама свога сонетског серијала битно мењао распоред појединих наслова. Тако, у један невелики круг иду рани симболички сонети са осетним аутопоетичким призвуком, као и неки доцнији изразито метапоетски и аутопоетички усредсређени: „Лист“, „Корен“, „Палма“, „Сад је све прошло“, „Сипо: товиж“, „Смисао лирике“. Малену групу љубавних песама међу Максимовићевим сонетима чине: „Пољупци и дим“, „Растанак“, „Девочица са улице“, и, условно, чедношћу испкуп-



љења заоденуто „Упловљавање“, као и „Последњи стихови о теби“, песма прилично неухватљиве референце. Сонетима „Армагедон“ и „Група болесника једе дебелу“ Максимовић, чини се, уводи у српско песништво нешто од еколошке проблематике, једном у симболистичком, а потом у надреалистичком маниру поетског исказа. Затим се наилази на круг сонета, не окупљених него их ваља напабирчити, културолошко-историјске провенијенције: „Индијански одгој“, „Држи ме!“, „Италијански дијалог“, „Повест“, „Соловке“, „Реке“, „Коса и маљ“, „Други сонет о пијењу пива“... Потом се, поред већ коментарисаног „Зида“, читалац суочава са још неколиким метафизички настројеним песмама: „Језеро“, „Парк“, „Махао сам мноштву“, „Ноћ у Голупцу“, „Која је то птица на мом прозору“. И најзад, долази најбројнија, за овог песника репрезентативна скупина сонета о *малим сиварима*, односно о тематици животне свакодневице: „Мала ваза“, „Наранца“, „Векна“, „Јабука“, „Зелени трамвај“, „Измишљање среће“, „Пас луталица“, „Доме мој“, „Ручак“, „Сонет о пијењу пива“, „Упамтио сам то“, „Упамтио сам то, II“, са сонетима о неким личним, махом свакодневним чиновима као најсензибилнијим поетским реакцијама – „Разбио сам прозор“, „Саградио сам кућу“, „Прао сам руке“, „Попео сам се у воз“, „Отворио сам врата“, „На веранди, писао сам есеј“, „Куповао сам стан“, „Гледао сам кроз прозор“, „Упалио сам роштиљ“. И, засада, сасвим на крају – сонетни венац *Скамењени*, са страдалничком тематиком заснован на интертекстуалној релацији.

Задржимо се местимично код неких песама које, саме по себи, репрезентују поетичко начело назначенога типа лирике или га нарочито оснажују по заједничкој семантичкој вези, полазећи, на пример, од сонета „Векна“. Запажајући – да ли случајно? – на пекарској полици једну загорелу те стога нешто скрајнуту векну, песник на бази тог перцептивног подстицаја активира два кључна топоса властите емоционалности – осећање осаме и осећање животне празнине – преведећи их креа-

тивно, по мери сопственог искуства, на когнитивно-мисаону изражајну раван: „У пекари, на полици, ниске хлеба. / Једна векна као да није у строју. / Нити она коме, нити ко њој треба. / Изборила право: *биши сам у броју*“. Подвучена синтагма означава специфично, двозначно модерно искуство самоће: прво, усамљености ма којег појединца у велградском мравињаку, а затим, и парадоксално осећање изопштености најславнијих, махом музичких звезда савремене масовне културе, насупротив милионима поклоника. Но, како осам поседује и своје унутарње пребивалиште, или тачније, исходште, у доживљају егзистенцијалне празнине, то већ у другом катрену песник хита да успостави својеврсну равнотежу између узрока и последице: „Ал она не хаје: неком својом страном / *граби у џразно* из пекарског двореда“. И, на крају, са дучићевском увидном моћи, поентира исказом о амбивалентном доживљају самоће, кад као осећању ненадокнадиве животне ускраћености кад, опет, као насушној стваралачкој потреби: „Смишљена самоћа, живот мимо хлеба / траје час ко срећа, а час као мора / без иког драгог ко те појести треба“. Ваљало би овај Максимовићев сонет упоредити са Дучићевим „Бором“, песмом идентичног значења, тек да се види колико је Максимовићев поетски говор смиренији, колоквијалнији и скоро сасвим депатетизован. Штавише, последњи стих звучи прилично иронијски и црнохуморно, чим се изгуби из вида дословно значење, где је реч ипак само о векни хлеба.

Следити све Максимовићеве песме о мотивима самоће и празнине захтевало би посебан, свакако један од најцелисходнијих одледа о његовом песништву, па ћемо се зато при текућем панорамском прегледу у том погледу ограничити само на сонет „Ноћ у Голупцу“, и на почетне строфе још два сонета. Ево назначеног сонета, у целини:

*На Дунав љага ноћ, ошвара се шама  
хор звезда улази, оре се сводови*

*све дивно изгледа, божја панорама  
свечано и моћно, ко царски бродови.*

*Али у суштини: празнина и ништа.  
Тек река и човек случајно се срели.  
Река из градова, славних боравишта  
дошкела да са мношћом дели.*

*Дунав Европљанин, будућности весник.  
А о мени мисле да сам српски песник.  
Оба постојимо именованом и делом.*

*А шта смо и ко смо, ситар Дунав, ситари ја?  
Њежова њод водом, ил моја њод челом  
чија је дубља празна провалија?*

Овде песник проговара заиста величајно, на трагу истинских класика модернизма. Али, потом нагло мења форму говора и читав опис развија у два контраста: прво, између катрена сонета, а затим, и између терцина, постепено сужавајући и изопштавајући перспективу. У уводној строфи дочарани су сјај, раскош и пуноћа лирског доживљаја природе у трену најаве звезданог неба над широким реком, поетска визија по мери чисте космограмске моћи. А онда, изненадно, већ првим, дискурзивним, дубоко резигнантно интонираним стихом следећег катрена цела омамна слика почетне строфе руши се у повор ништавила, а даљи опис прераста у обичан, случајан сусрет човека и реке. Остаје утисак да импозантна поетска слика прве строфе уопште није дата у прикривеном знаку химере, да би сама по себи, *објективно*, била оповргнута, већ да би се у хиперболичној сразмери контраста обелоданио песников доживљај унутарње празнине, дискретно, без крупних речи и патоса на другој страни. Већ у првој терцини види се да ни „човек“ ни „река“ нису тек обични, па су, најпре, индивидуализовани према пресудним својствима, а онда, у трећем стиху вредносно изједначени на бази сопственог стваралачког и животног, односно културолошког и елементарно природног осведочења. Изразито контрастно према тој егзистенцијално-вредносној потврђености, у завршној терци-

ни поентира се веома наглашеним истицањем индивидуалне и опште егзистенцијалне празнине. А ево, сада, и почетка сонета „На веранди, писао сам есеј“:

*О песницима, о невидљивој висини  
која све њразне живоше као ејојеје  
диже над време, да ошежају у близини  
вечности, да шу ћуше – писао сам есеје.*

И најзад – прве строфе сонета „Гледао сам кроз прозор“:

*Гледао сам кроз њрозор догађаја слику,  
вреву људи, сишње круже над њима њишце,  
колону војника како, као у њрику,  
маршира из масе у њразнину улице.*

У првом сонету реч је о мучном осећању животне празнине, које се у Максимовића најбоље затомљује поезијом, а у другом о друштвено условљеном физичком феномену, о „празнини улице“. Она је испражњена из страха од интервенције војске и полиције. Очигледно, у песми није реч о ни о каквом обичном свакодневном, већ о неком крупном, можда историјском догађају стилизованом по мери свакодневице, упркос свој веселости критике и не малом лукавству песниковог творачког ума. Цео сонет дат је из две разроке перспективе: из птичје перспективе нешто заинтересованијег *свакодневног* гледања кроз прозор на улицу, која је, зачудо, празна и у њу однекуд „из масе“ – са њеног другог краја или са каквог трга – „маршира колона војника“. А даље се каже, са исте стајне тачке: „Гледао сам узбуђење које се диже, / као хиљаде лепеза шири у зраку“. Потом се мења перспектива, па „кад се погледа горе“ – на видику „нема мог окна, ни мене, ни духа – вође, / нема страха, надања, ни мисли о веку“. У јасном значењском сазвучју са наведеним стиховима стоји и поента сонета „Куповао сам стан“: „Куповао сам текст за своју ролу / у грами коју не разумем, веку: / мртав, будућност слушам, лепореку“. После овога, читалац не може да се не сети чувеног Манделштамо-

вог стиха „Век, вукодав, скаче на ме“, који Максимовић у различитим варијацијама узима за подтекстуални мементо крвожедног минулог столећа.

У сонету „Упалио сам роштиљ“ песник се користи обратним поступком. У овој песми реч је о једном од најчешћих и најзначајнијих *риџуала* „животне радости“ у целом балканском поднебљу. Од првог до последњег, метапоетски устремљеног стиха, песник у духу хуморно-иронијске симболизације транспонује цео низ ситних стварносних чинова и реалистичких микрослика у аналогне религиозно-фантастичке представе демонских подухвата усред пакла, са крајњим сотериолошким исходом услед срећног завршетка предузетог послића, односно окончавања његовог описа („већ надносим лице над мали пакао“, „сам се од себе ширио ђаволски посао“, „остаде вражје семе“, „зацврчи пљескавица, пакленим дахом понета“, „као спасења залог / четрнаести се дими стих овог сонета“). У сонету се на врло духовит начин преплићу три значењске равни: прво, она дословна или свакодневно-стварносна, затим, раван религиозно-фантастичке симболике, и најзад, аутопоетичка или метапоетска раван са хуморно наглашеним ставом о искупитељском смислу поезије.

На два специфично знаковита детаља, без којих извесно не би ни било песме у којој стоје, наилази се у сонету „Ручак“. Реч је у песми, изгледа, о некој колективној свечаној гозби, о каквом свадбеном или банкетском ручку, у сваком случају, о скупу од извесног друштвеног значаја. У оба катрена тече говор о једењу и јелу, о месу и салати, али и о жамору најразнороднијих разговора. И тако, све до осмог, црњанскијевског стиха: „Нигде певања, ни кола. Нашега“. А потом, песник запажа две наизглед обичне појединости, које посебно истиче и узајамно повезује, очигледно са неком изванконтекстуалном, подсвесном примишљу: „*Оштрице ножева лукаво сјајне, / увек приправне да боду и секу. // Сијају и очи печеног брава. / И ша два сјаја последња у веку / нестају у диму попушених 'драва'*“. Сваки прилежнији матурант наших доскора-

шњих школа ове стихове асоцирао би са почетком Горанове „Јаме“: „*Посљедње свијешло њрије сџрашне ноћи / био је бљесак муњевиша ножа / и бијела, бијела крвникова кожа. / И врисак бијел, још и сад, у сљейоћи*“. Песник Максимовић, елем, у амбијенту и атмосфери једне уобичајене друштвене ситуације, какав је и неки колективни ручак, идентификује и узајамно повезује, према подтексту Горанове поеме, кључни знак историјског злочина и историјског страдања („оштрице ножева сјајне“ и „очи печеног брава“) као свирепа обележја двадесетог века у неким екс-југословенским крајевима, упозоравајући на погубност њиховог заборављања или пренебрегавања, односно њиховог нестајања „у диму“ тривијалне свакодневице. (Отприлике, у исто време о истој теми пишу и Матија Бећковић, и Вук Крњевић, и Рајко Петров Ного, и још неки српски песници, са дијаметралном супротношћу дочекивани и у широј јавности и у самој критици, која углавном није ни примећивала ову Максимовићеву неподопштину.)

У јасној значењској аналогiji са овим сонетом стоји и онај под насловом „Упамтио сам то“, мада су им главни мотиви сасвим различити. У овом другом сонету реч је, у ствари, о свињокољу у једном бачком селу, конкретније, о поетској евокацији трауматичног детињског/младачког доживљаја присуствовања клању једне свиње у неком сеоском дворишту „у бачкој равници“. Цео сонет испеван је у чисто наративној форми, што и приличи самој теми, традицијски више везаној за краћи прозни жанр. По оквирном саопштавању основног предмета песме у првом катрену, песник се усредсређује на три појединости: на нож, на крв, и на самог касапина. Нож се, додуше, самостално спомиње већ у почетној строфи у склопу језиве слике, према којој је: „велики нож забоден под уво једној свињи, / затим на крвниковојотрт надланици“, и потом још једном, у вези са понашањем касапина: „Пио је ракију док му се нож сушио“. Затим следи казивање о слици крви: „Сећам се крви, некако снено се пушила. / (Као да та спава у дубокој унској јами)“, са врло симптоматичним зна-

чењским одступањем поређења датог у загради из актуелног контекста у смеру алузије на један конкретан историјски злочин. И најзад, касапина песник назива или „крвником“, што смо видели, или „кољачем“, што су у српском језику скључиво ознаке за убице људи, па и тај поступак води истим значењским смером као и алузија на „унску јаму“: „И кољача се сећам, пословно је пушио, / радио брзо, замахвао је без муке. / После је на бунару прао алат и руке“. Колико год се деца, а и одрасли, грозили касапског посла, предочена занатска рутина била би саморазумљива и у случају јунака ове песме (хоћемо ли и њега назвати „лирским“?) да је песник однекуд не доживљава посебно монструозно. А откуд? То се види већ из песникове идентификације касапина са „крвником“ и „кољачем“, па према тој парадигми, у ствари, и стилизује његов лик и његово држање. Овај поступак стилизације кулминира, разуме се, поентом: „Пошто рече: ’Заклао сам их око осамсто’, / диже се и: ’До виђења!’ Упамтио сам то.“ Ово професионално рекламерство свог антијунака песник доживљава према фелџонистичком обрасцу, историјским документима или личним сведочењима преживелих о лицитирању бројем жртава појединих злочинаца или оњиховом доказаном учинку, па га тако и стилизује. И сам обим појединачних злочина понекад заиста саблажњава. Отуд песник, на крају, и вели са призвуком незаборавног запрепашћења: „Упамтио сам то“. Тек једним својим тематско-значењским исечком, својом почетном строфом, овом низу сонета придружује се и, збиља велика, Максимовићева антропокултуролошка песма „Реке“: „Човек коље човека, држећи га за браду. / На другој обали дижу зграду од опека. / Реку не занима због чега кољу човека, / нити је занима чему намењују зграду“.

Проблематика јамарских покоља и масовних погрома другог Великог рата постаје изгледа Максимовићевом опсесијом у средњој фази његовог стварања, управо у време песниковог окретања *малим стварима* и тематици свакодневице. О чему год да заустити, значењски често окончава или са окрут-

ношћу века или са јамарским злочинима, што је у српским националним приликама прилично подударно. С друге стране, толика заинтересованост за споменућу проблематику, иако свагда испољавана у врло дискретној форми, као да превазилази стандардну меру налога стваралачке етике пред осећањем пијетета према жртвама, односно историјске опасности од заборава. Загонетка споменуте опсесивности разрешава се, по свој прилици, са нешто доцнијом Максимовићевој песмом „Упамтио сам то, II“, која носи поднаслов „Смрт Стоје Узелац“. А јунакиња те песме јесте песникова мајка, што се види из његове биографије. Из сонета се, опет, види непроболна траума њене биографије, безмало идентичне са биографијом јунака Горанове *Јаме*:

*Сићна, у ѿодруму високе болнице,  
шихих айараиша везале је жице,  
сиусићила се сенка у наручје шаме,  
легла међу своје на дну унске јаме.*

*Њених најмилијих навирање крви  
(браш, сесира, ил мајка – ко је био ѿрви)  
сићално је крећало из Уне да ѿлави:  
да ли ће ѿресићати сад у њеној глави?*

Тематика злочина и страдања, провалија животног непробола део је, дакле, и песникове најуже породичне историје, тим самим, посредно, и његове *лирске биографије*, која се том својом болном страном уграђује у општу и у књижевну националну историју прошлог века.

Бројни Максимовићеви сонети, као и неке његове ране песме у везаном стиху, имају свој специфичан одраз у два његовим књигама писаним у слободној форми, нарочито у оној каснијој, под насловом *Живошњински свеш*. Сам песник за ове своје књиге каже да су настајале „на трагу *еја* – тежње ка једној великој причи о околностима настајања мита“, при чему под појмом „мита“ има у виду понајвише своје сонете раније и средње фазе о *малим сиварима* и свакодневном животу, односно своју лирску „митологију свакодневице“, да



поновимо исправнију формулацију једног критичара о томе типу Максимовићевог песничког исказа. Маркирајмо само две-три значењске релације између појединих типова сонета и одговарајућих појединачних остварења из ове доцније књиге у слободном стиху – без компаративног ишчитавања, какво је већ предузето на примеру „Спавача под упијачем“, насловне песме Максимовићеве прве књиге, и „Поњаве“, једне од низа семантички и уопште садржински кумулативних, моћних песама из *Животињског свешта*. У песми „Дунав“, на пример, сустичу се и спољни, осетилни занос и унутарњи, егзистенцијални нихилизам сонета „Ноћ у Голупцу“, с једне стране:

*Јесам ли река која сасијавља времена  
и народе,  
или сам сиротиња прака воде?  
Има ли мора осим црног?  
У црним дубинама расијвориће се моја  
хладна рука,  
прозирно семе небеских океана.*

и антропокултуролошки и историјски увиди сонета „Реке“, „Зид: однос“, „Омеђина“, „Италијански дијалог“, „Индијански одгој“, те „Ручак“, „Куповао сам стан“, „Упамтио сам то“, „Гледао сам кроз прозор“, са друге:

*Био сам њод Бечом.  
И ошуда се њовукао у њанонску њишину:  
гледале су ме куће  
као да једва чекају да њрошeku воде  
ња да зашворе њрозоре куда су дували  
вешпрови двадесетох века.  
Љуљам се, дакле, у широким равницама  
мешају се у густим дубинама воде  
Алиа и Карњаиња  
шањућу сњрујеГермана, Словена и Мађара:  
у мом коришћу смирују се народи[...]  
Био сам римска међа,  
одвајао свешћски смисао од бесмисла:*

*нейримейно клизим кроз збуњене земље  
које знају да сам сћарију.  
Вода зна сама да шече својим шокком  
и ако је нико не учи.*

Обе критичке манџре о овом песнику, она о урбаносћи и она о усредсређености његове поезије на свакодневицу, подупрте, између осталих, и сонетима „Наранца“, „Векна“, „Измишљање среће“, „Доме мој“, „Парк“, „Зелени трамвај“, пресецају се на самосвојан начин у песми „Пијаца“:

*Јуџиро њолако диже маџлу с њијаце,  
ошкрива мрачне редове шезги:  
шћућурене у заседи.*

*На слами, на камионским њриколицама,  
у њодножјима лубеничјих авала:  
хрчу сељаци. (...)*

*У сћињним кућама ѓрађани се сћисли  
у шескобе родних одаја:  
у сну их море мисли(...)*

*Недалеко, у сћану зѓраде бр.42  
брије се њијачни инсћекшор:  
бишћи свеж међу свежим њоврћем (...)  
Силази,  
у већ њробућен (свакодневни) њакао:  
још један њочиње њијачни дан.*

*Живоџ се румени у рошквицама,  
маше зеленим њерјем лука  
и сушћински се бели у младом сиру.*

Најзад, против осећања самоће, празнине, тескобе и бесмисла живота, које провејава неким Максимиловићевим стиховима, овај песник се приклања најразличнијим инстинктивним модалитетима ани-малне егзистенцијалне укорееености, заговарајући такође по зоолошком узору истрајност и много-струкост постојања, као што стоји у насловној песми назначене књиге:

*Бишћи крава до њоследњеѓ њашњака!  
Кад шравке, ничући, крену ка небу,  
с њима се узнеши, бар на час.*

*Бићи свиња до последњеж жира!  
Кад њљусну мекиње, засје нас блашо,  
сачувајши часш.*

*Бићи њашка до последње баре!  
Кад ујшхну вејрови, умлаче се воде,  
и даље јуриши шаласић слободе.*

*Бићи жаба до последњеж месеца!  
Кад живош буде безојасна романса  
на локвању,  
дозиваши у дугој ноћи – роде.*

*Бићи мува до последње жеље!  
Осим зујања у продавницама, сишнож  
њецкања,  
посшоји и смрш у висини.*

*Бићи њшица до последњеж неба!  
Након леша у висине, у нејознашо,  
ваља одлебдеши живош у шшшшшшш.*

*Бићи лав до последње царске круне!  
И кад нема меса, цар не коље, већ о  
лейшем живошу риче.*

*Бићи њешао до последње зоре!  
Неко исшшину о новом дану мора њрви  
да каже,  
или да је ошкукуруиче.*

*Бићи змија до последње кошуљице!  
Кад и ша осшане, сирошшњска на шрну,  
косшур ће синуши у музејској вишшрини.*

*Бићи риба до бљеска последњеж  
шрбуха у води!  
Кад се шошроше мора, шресахну реке  
и језера,  
бљескаће шај шрбух још у шразнини.*

Али, упориште у животињском начину постојања песник тражи и под притиском различитих видова човекове егзистенцијалне самосвести који од свога освита помућују чистоту првородног постојања извесним животним вредностима или самим жи-

*војним* смислом који се, у својству посебности људског битисања, узносе изнад самог живота.

Три доцнија Максимовићева аутопоетичка сонета не потврђују, додуше, оволику тонтићевску оданост непосредном постојању, већ, као што и приличи таквом типу песме, оданост поезији. Тако се сонет „Сипо: товиж“ (анаграм од „Животопис“) рефлектује на целокупну књигу *Сећања једној службеника*, или се, обратно, цела та књига прелама кроз овај сонет. „Сипо: товиж“ је апсурдистички јетко интониран, са низом таутолошких исказа, којима се песник минималистички скромно заветује на верност поезији, а у суштини је по среди његово осећање распетости између песничког позвања и свакодневног службеничког посла. Није овде реч ни о каквом антиромантичарском схватању певања мимо надахнућа, него о протестној решености да се, упркос непогодним околностима, остане привржен писању. Већ се у првом катрену карикатурално излаже песничка самосвест о изокренутим животним околностима, због чега се сонет тако и насловљава: „Несумњиво имам добру оловку, / Хартују. Главу. Руку и све прсте. / То су услови да словку по словку / у римоване вешто снижем врсте.“ Аутопоетичка исповест се наставља таутолошком опструкцијом: „Имам живот. Значи: из дана у дан / живим. Другима и себи непознат. / (...) Мисли о животу имам, и још више: / мисли како да се потпуније живи. / Могу да будем мисаони песник“, истиче аутор подругљиво. А потом, поентира величином сопствене жртве, односно врстом раскорака између друштвене представе о слободном, бојеском начину песничког живота и свога изнуђеног опредељења: „И да у капут пресвучем се сиви, / службенички. Да тиме се притесним. / Проживети, ето, могу и клише“. Није искључено да овај сонет има за подтекст анегдотску Ујевећеву изјаву да су за писање потребни сто, столица, папир и перо. У сонету „Сад је све прошло“ истиче се најпре окрепљујућа моћ песме: „Ни најздравија спавања у суну / одморила ме нису као песма“, а та моћ иде дотле да из темеља преображава сам песников живот, па засопствену стваралачку страст каже: „Тек

– славна стихија / из оловке наруши ми бивање“, да се узнела и изнад саме љубави, и на неки начин преузела и њену улогу, јер га „ослобађа од зла писање“. Штавише, на трагу реплике на Миљковићев афористички стих „Ко погоди циљ промаши све остало“, Максимовић у овом сонету додаје да „се не осећа кривим“ што је „прележао сто живота, писмен, / јер није тачан податак да живи“, разуме се, изван посвећености сопственој поезији. Отуд и цела повест о апсолутној преданости живота поетском стварању резултира у сажетој транспозицији песниковог животописа: „Ако ишта мој животопис има – / то невин је сан, збивањем однесен, / умирање и, овде онде, рима“.

У сонету „Смисао лирике“ опет се истиче песникова повлашћена поетичка идеја да се у малом и свакодневном открије нешто велико и актуелно, од историјског или од филозофског значаја. Почетна строфа сонета говори довољно и о теми песме и о песничком поступку, у којем Максимовић још увек види „смисао лирике“ или накнадно оправдава свој омиљени поступак, паћемо се на њу и ограничити:

*Распадала се држава на столу,  
ножеви неће с виљушкама тамо,  
жлице с тањирима у истом колу  
неће да везу сићан ручак амо.*

Велика тема распадања, тачније, разбијања државе саопштена је већ првим стихом, и она и остаје основна тема песме. Необично је само што се тако крупан догађај одвија – на столу. И то, како се види из следећих стихова, на обичном кафанском или на домаћем трпезаријском столу, потпуно је свеједно. Актери радње су поједино посуђе и неке врсте прибора за јело, под њиховим синонимним српско-хрватским називима. Дакле, „на столу“ и „тамо“ и „амо“ настаје отворена неслога: „тамо“ – „ножеви неће с виљушкама“ него би, ваљда, са *вилацама*, а „амо“ – „жлице неће с тањирима“, тачније, ако је већ „амо“, тањирима неће са *жлицама*, него би са – *кашикама* (Бујрум!). Из на-

жива сазнајемо и о којој и чијој држави је реч – о оној што су је, правно-политички, засновали Срби и Хрвати. Песник анимира мале ствари са ресторанског/трпезаријског стола у неслози због њихвих различитих националних назива (а у ствари синонима) како би дочарао велику историјску тему, најављену већ првим стихом. Но, како после првог стиха, казивање скреће у тривијално подручје, постајући жалобитно духовито, обелодањује се и једно ново значење првог стиха, наиме, да се растурање државе одигравало на преговарачком, а не на трпезаријском или ресторанском столу, па се тако тема растура заједничке државе најављује у озбиљном, а онда развија у шалозбиљном тону. Тај поступак могао је бити умесним све док је тематика остајала у оквирима породичне свађе. Али, чим је линула крв грађанског и међунационалног рата по свим западним крајевима земље, песник је напустио не само предочени поступак него чак и форму сонета када се оглашавао на тутему.

Међу првим песничким књигама о страхотама грађанског рата појавила се Максимовићева збирка *Небо*, не само по теми већ и по форми другачија од свих његових књига. Предочавамо је најпре, и понајвише, из самог ауторског угла. „Ова књига настала је у атмосфери патње“, вели песник, „личне и колективне, која је протеклих година била веома присутна на овим нашим просторима. Патња је ударила свој печат и књига није могла да се извуче из њеног загрљаја. Књигом сам на неки начин дошао до властите катарзе, али сам покушао и да искупим своју одговорност за ту патњу. (...) У *Небу* утиску резигнације доприноси и једна општа нит провучена кроз читаву књигу: препознатљиви цитати из преткосовског и косовског циклуса који и сами носе осећај стрепње који нагиње ка резигнацији царства небеског (...) У књигу која његово име носи, небо долази и из мита и из метеорологије, и из метафизике и из физике, и из лирике и из наше (преткосовске и косовске) епике, и из религије и из етике... Речју, небо је главни јунак ове приче (и зато је у наслову књиге, а не због

песме 'Небо' која је, у ствари, песма о земљи гледаној са неба и у књизи има позицију пандана песми 'Земља' која је, рецимо, песма о небу гледаном са земље), али игра више улога, што главних, што споредних. (...) Књига *Небо* је збунила неке моје читаоце јер им се учинило да не личи на мене. А то је, у ствари, темпорална варка: она је различита од мојих ранијих књига онолико колико се године у којима је настајала разликују од година када су писане претходне моје књиге. То није битно, али показује да у поезији чучи некакав унутрашњи сведок времена.“ Уз напомену да књига садржи двадесет песама писаних у једанаестерцу, осврнућемо се, краћим допунама, само на два од предочених одељака. Најпре, споменуте песме „Небо“ и „Земља“ доиста се узајамно односе као предмет и његов лик у огледалу. И једна и друга су подуже, па доносимо карактеристична места њиховог сучељавања, као контрасте неба и земље у тематици рата. Најпре, почетак „Неба“, које је слика земље сагледане одозго, а потом почетак „Земље“, која је слика неба гледаног одоздо – како то кажепесник:

*Земља ће мирно после раиша сваког  
сложиши реке ѿланине и села  
као из неког ѿдохваиша лаког  
враишиће куће и ѿлемена цела.*

*Тамо где раиш је срушио знамења  
и божја дела извргао ругљу  
сѿавиће земља ѿомиле камења  
умесѿо храма новог лашца кугљу.*

\* \* \*

*Давно а јуче једна бара била  
у њој се небо расѿавило сликом  
од земље кад се водом обавила  
и своју шугу ѿсвешила ником.*

*Тада је кажу леишењем кренуло  
све шѿо у неком чабру је чамило  
све шѿо је негде у души венуло  
на шом се небу кажу ѿомамило.*

Да је овим двома песмама дао композицијску улогу оквира, што није учинио због пролошке песме, песник би свакако боље поступио. Тако би још више истакао централну улогу баладе „Јани девојка“, али и довео у равнотежу неке остале метафизичке песме („Душа“ и „Други“) као и оне демонистичке („Балачко“, „Жутост“) или ратнохорорске изразито критички интониране („Људи и ствари“, „Распадања“). А ако би се могла назначити нека значењска хијерархија ове заиста вишезначне збирке, онда би, чини се, на првом месту било врло резигнантно метафизичко сагледавање разобрученог историјског и антрополошког зла, а потом, редом: саосећање са жртвама појединачног и колективног страдања, дубоко проживљавање опште патње и бола и снажно осећање моралне одговорности за уништавање људског живота и дела човекових руку, у сагласности са песниковом осведоченом стваралачком етиком.

А да заиста „у поезији чучи некакав унутрашњи сведок времена“, види се на овај или на онај начин кроз целокупно Максимовићево песничко дело. Но, да ће и после *Неба* опет сведочити о страдањима, то вероватно ни сам, као ни његов читалац, није очекивао. А Максимовић, пре свега другог, чини управо то својим сонентним венцем *Скамeњени*, насталим својеврсним начином глосирања сонета „Камена успаванка“, култне песме Стевана Раичковића. Овим, колико ми је познато, јединственим подухватом у српској поезији Мирослав Максимовић остварује три различита, врло значајна постигнућа. Прво, он, остајући и после *Неба* на осматрачници нашег доба, својим венцем сонета оставља сугестивно и непоткупљиво поетско сведочанство о, свакако, најзлокобнијем тренутку савремене националне историје – о недавном бомбардовању Србије – али и јасновидо сведочење о алавом злодуху надируће западне цивилизације и сасвим рашчовеченом почетку новог века. Максимовић, затим, својим креативним тумачењем „Камене успаванке“ први пут обелодањује и разлистава сав референцијални ужас Раичковићеве песме, застрт



велом поетичности и благом измаглицом преко неких садржинских детаља. Максимовић маестрално надграђује оно што први луцидно и увиђа – да је „Камена успаванка“ истовремено екстатична елегија и мemento мртвим и живим, знаним и незнаним страдалницима из Другог светског рата, да, таква, садржински стоји тик уз Павловићев *Стиуб сећања*. Стога је и могла да послужи као поетски предтекст певања о новом страдању, омогућујући песнику да се и поред мучне општестрадалничке теме поново врати својој омиљеној форми, мада са много захтевнијим уметничким задатком него што га је, у том погледу, имао дотле. Најзад, Максимовић овим гестом чини хоммаге своме несумњивом узору, великом мајстору сонета и највећем српском лиричару савремене епохе.

Доследан облик обраћања у сваком стиху Раичковићевог сонета и доминантно друго лице множине омогућили су Максимовићу да своје сонете срочи, махом, као упозорења упућена ширем, и најширем аудиторијуму, као што се то види већ у првом од њих: „Нисте знали да ваше страшне снове / Други већ с новцем мешају и броје, / Да закони су за вас донесени. // Ко лађе које изгубљено плове, / Нисте знали да више не постоје / По свету добри, горки, занесени“. Али у *Скамењенима* није успостављена хронолошка веза између узрока, главног чина и последица, па се најдраматичнији догађај, сам почетак бомбардовања, опева тек у деветом сонету. Драматичку призора нарочито истиче телеграфска интерпункција, примењена само овом приликом:

*Заустави се. Биљко. И не вени.  
Чисти казљко. Крени. Век замени.  
Долази стварноси. Грми. Из даљине.  
То су јој речи. Од муње хаљине.  
Шайћу мојори. Дискурси модерне.  
Мрмљају власици. Јаке. И дводелне.  
Галами ѿаир. Екрани. Сијају.  
Ено. Судбине. Већ се одвијају.*

*Стежњише. Себе. Уши. Зачејише.  
Селошејима. Душу. Облејише.  
Болани. Човек. Дојчин. Самлевени.  
Ходајше. Тако. Усјравни. Без косћи.  
Као. Слабосћи. У моћној. Сјварносћи.  
Усјавајше се. Ко камен. Невени.*

А можда испрекидани говор и растурене реченице сугеришу и слику непосредних последица надлетања *милосрдног анђела* изнад Београда и Србије. У шестом сонету саопштава се онај лажни, идеолошки разлог агресије, односно кривице страдалника: „Ви живи, ви сутра убијени / Сатови вам нису навијени. [...] // Ви из песама нисте пробуђени / И блесак бомби сјаји вам у зени / Ко казна јер сте били узбуђени“. Већ у следећем обелодањује се не прави разлог, већ права мера њиховог испаштања и права природа њихове друштвено-историјске ситуације: „Ваш је приковани на високој стени, / Ваше су песме ваши стари рефрени, // Ваш је младецац на крсту уморени“. А потом се, у два-три наврата, дочарава слика њихове будуће свакодневице, све што се од њих очекује и што их заиста и чека: „Ви закрвављени и ви заљубљени / Баш вас једва чека бог без људског лица“; затим: „Наспавајте се, ко камен, невени, / Па на посао, у канцеларије, / На врат кравату, јасно одевени / Међ компјутере и којештарије. // Еспресо кафу, не руске чајеве / И кока колу, не српске кабезе / Па да уђете у лаке рајеве / Зује европске све пословне везе. // Кликните бићем, онлајн поручите, / Долари, еври, и декларације, / Нацрт је спреман, само одлучите“, и, још једна иронична представа глобалистичке идиле: „Успавајте се тужни, уморени / У механизму. Ви сте тужни део / Тешког умора. Ви сте уморени, / Машина није. Јер свет је сад цео. // У фином ткању, како год се зове, / Пакт, заједница, чежња милиона, / живот се сјаји и смислови плове / Преко јахуа, гугла, телефона.// Мрежа живаца сваког живог створа / Компатибилно трепери у духу. / По том се знању пропињу и мора“.

Али, Максимовић не би био то што јесте, уметник који никада није без излаза, да и у предоченој невеселој историјској слици не сугерише две практичне избавитељске идеје. Једна је у окретању свакодневним *малим стварима*, својим ближњима и сећању у име будућности насупротив бездушности и оскудности актуелног времена: „Наступила је новог века суша. / Не пева живот у светским чудима. / Нема љубави не постоји душа. / И да ли има нечег у људима. // Мали разговор, пасуљ, вино, пита, / Слике *предака а будуће мисли*, / Око вољених рука обавита“. Друга се идеја огледа у неговању и чувању националног идентитета као вида личне и патриотске самосвести: „Изговори тихо ово име / Бранко Иво Десанка Змајова / Сава Милош Његоши Стерија / Перун, Страор, Вид и Хранивоје // Изговарај по реду имена / Сричи муцај све слово по слово / Па ћеш доћи до свог презимена / Као старо оно биће ново // Па ћеш наћи воду сан и боју / *Нешто мало у свему велико* / *Наћи себе наћи земљу своју*“. Ако се читалац није надао овако изричитој актуелизацији идеје националног идентитета и патриотизма код неоавангардистички настројеног Мирослава Максимовића, значи да га је или неозбиљно узимао или непажљиво читао. Дискретност је била, па и остала, изражајна црта овог песника, али он је одувек имао добар осећај за све суштинске вредности, као и осведочен слух за *шум времена*: наиме, интуитивну спознају када је нужно бити гласнији и јаснији него што је то један стваралац његовог кова у безазленијим друштвеним или историјским околностима.

Сонетним венцем *Скамењени* Максимовић је на завидној висини уметничке реализације измирио етички и естетички захтев своје поезике, суочавајући се, као и његови бројни савременици, са једном од најболнијих ситуација националне савремености, са једне стране, и са потпуно јединственим песничким изазовом, са друге. Тиме је само још једном оверио свој приступ у пантеон српског песништва.

Када је нешто доцније по половини последње деценије прошлог века Мирослав Максимовић, са нескривеним полетом, објавио „потпуну верзију“ своје прве песничке књиге (а *слично друкчије* поступио је и Душко Новаковић две године раније), он је тим ауторским гестом – поред радости пуног заокруживања свог дебитантског дела, то јест сатисфакције дефинитивног „открића“ самога себе – појачао и две демаркационе линије које се тичу његовог поетског опуса: једну спољашњу и једну унутрашњу. Прво, Максимовић је, тиме, јасније него што се то видело дотад, истакао и, изворно изостављеним остварењима, поткрепио не толико сам значај сопствене појаве колико смисао промене које су његове две прве књиге собом носиле и понудиле у тадашњем тренутку српског песништва, без обзира на то да ли је тај смисао још увек остајао у сфери стваралачког сензибилитета и интуиције или је већ био израз освешћене поетичке тежње, као, рецимо, у раним књигама Стевана Тонтића.

Сам Максимовић, у пропратној речи за ово издање, каже како је „открио“ да, пишући, „тражи себе а не књижевност“, али читалац не може да не примети да се тај еготистички процес ипак одвија у медијуму (песничког) језика, па да и онај ко у том контексту „тражи себе“, односно открива „угао из којег уме да погледа свет“, у ствари, тражи и налази сопствени стваралачки идентитет и када се не залаже за неку обавезујућу поетику коју би следили други. Објављивањем споменутог издања Максимовић је, с друге стране, успоставио и одређену квантитативну равнотежу између своје прве и друге књиге – које су, иначе, стилски и садржински блиске – и истовремено подебљао линију између тога раног двокњижја и свога потоњег песничког дела. После тих двеју првих књига изменили су се Максимовићев песнички језик, у ствари, највише природе његове сликовитости, и сама песничка форма, док су песников поглед на свет, стваралачки афинитет, основне животне вредности, као и кључни поетички ставови (схватање смисла, улоге и тона-

литета поезије), укључујући и аутопоетичке особености, остали углавном непромењени. Као што се могло видети и из овог осврта, Максимовић је после свог раног двокњижја, у формалном погледу, почео да се креће на два паралелна колосека, да се искажује у сонетској форми везаног стиха, којим се користио и раније, и у дужој поетској форми слободног стиха. Мада постоји читава мрежа проблематско-значањских кореспонденција између ова два његова стваралачка тока, она је остала критички прилично запостављена, као што су и две његове књиге у форми слободног стиха, поготово поетски релевантнији *Живошњински свећ*, и даље неоправдано у сенци *Сонета о живошњим радосиима и шешкоћама*.

Овај серијал сматра се, не без разлога, матичним током целокупног Максимовићевог певања, али је, изгледа, управо поводом њега настала једна врста опште критичкорецепцијске редукције Максимовићевог песничког дела: типолошке, значењске, вредносне... Није, разуме се, спорно да се Максимовић у своме сонетском серијалу окреће *малим сиварима* и тематици свакодневице, али имајмо у виду да то не чини ради апотеозе једног ни другог, већ са потпуно другачијим поетичким циљевима, о којима је у овом осврту већ говорено. А, осим тога, бројни сонети овог песника не тичу се ни *малих сивари* ни свакодневице, али се увек тичу неког песниковог личног искуства, које, такође, као уметничка транспозиција стварности, значењски надилазе. То исто може се рећи и за Максимовићеве *урбане* мотиве у којима он највише пева у својим раним књигама, уз опаску да, опет, није толико битна типологија самих мотива колико песников сензибилитет и креативни науум са којим им прилази, управо онај „угао“ из којег песник „гледа на свет“, који смо малочас спомињали.

Изузимајући, условно, књигу *Небо*, код Мирослава Максимовића скоро да нема ниједне песме која се на неки битан начин не тиче песниковог непосредног животног искуства, слично као и код Стевана Раичковића, које се поетски често веома

разнолико и разнозначно артикулише. Готово ничег што непосредно долази, рецимо, из митологије, историје, предања, литературе, филозофије, а опет, нема Максимовићеве књиге да није „армирана“ мрежом подтестуалних ослонаца и тестуалних сигнала, цитата, скривених цитата, звучних цитата, алузија из сваке од наведених духовних сфера. Али постоје, дубље гледано, и нека доминантна источишта Максимовићевог, ево, четвородеценијског пева. То су, пре свега, осећање самоће и празнине, али и сам доживљај непосредног постојања, врло фреквентно и сензибилно посредован, и по највишој мери модерног поетског исказа.

---

*Marko Paovica*

## VERFÜHRBARKEIT DES ALLTAGS

### **Zusammenfassung (Resümee)**

Die Arbeit betrachtet das dichterische Schaffen von Miroslav Maksimović in seiner bisherigen, vier Jahrzehnte langen Entwicklung. Der erste Teil der Arbeit akzentuiert das von Maksimović in die zeitgenössische serbische Dichtung eingebrachte Innovationspotenzial, welches seitens der Kritik zwar rechtzeitig erkannt, jedoch nicht tiefgründig genug interpretiert wurde. Dieser innovative Beitrag äußert sich einerseits in einer authentischen dichterischen Sprache (u. a. in der freien neoavangardistischen Sprachverwendung), andererseits im dichterischen Verfahren, welches u. a. „Verfremdung“, Zugriff auf Ausdrucksmittel der Filmsprache, und surrealistische Stilisierung einschließt. Im zweiten Teil verfolgt der Autor die Hauptentwicklungslinien von Maksimovićs späterem Werk, wobei er häufig von analytischem Erfassen verwandter Gedichte ausgeht um zu allgemeineren semantischen Einsichten und spontanen Äußerungen entsprechender Werturteile zu gelangen. Der Autor weist

offen auf die semantische Verführbarkeit der Motive des *Alltags* und der *kleinen Dinge* in Maksimovičs Dichtung hin, d. h. auf deren verborgene historische, moralische, anthropologische und metaphysische Bedeutungen. Hierdurch, wie auch generell durch die vorliegende Arbeit, übt er implizite Kritik an gewissen früheren Interpretationen der Dichtung von Miroslav Maksimovič.





---

## ИНДЕКС ИМЕНА

Андрић, Иво 60, 123

Башић, Кармен 39

Бећковић, Матија 110

Бласинг, Мутлу Конук (Blasing, Mutlu Konuk) 45

Брох, Херман (Hermann Broch) 41

Вега Лопе де (Lope de Vega) 23

Вујачић, Видак 35

Горки, Максим 78

Давичо, Оскар 28

Дилтај, Вилхелм (Wilhelm Dilthey) 20–21

Драинац, Раде 25

Дрндарски, Мирјана 43

Дучић, Јован 64, 106

Егзипери в. Сент-Егзипери

Еко, Умберто (Umberto Eco) 43

Зец, Божидар 41

Илић, Војислав 64

Исус Христос 23, 39

Јанковић, Светомир 41

Јовановић Змај, Јован 28, 60, 123

Ковачић, Иван Горан 110, 112

Костић, Лаза 80–81

Крњевић, Вук 110

Крстановић, Здравко 104

Лалић, М. 78

Ливада, Раша 64

Лукић, Јасмина 21

Максимовић, Десанка 60, 123

Мандељштам, Осип 108

Матавуљ, Симо 63

Мекдоналд, Хјуц (McDonald, Hugh) 36

Миљковић, Бранко 5, 28

Мирковић, Чедомир 25

- Ненадић, М. 78  
Николсон, Џек (Jack Nicholson) 20  
Ниче, Фридрих Вилхелм (Friedrich Wilhelm Nietzsche) 41  
Новаковић, Душко 64, 124  
Ного, Рајко Петров 110
- Павловић, Миодраг 121  
Пандуровић, Сима 64  
Пекић, Борислав 63–64  
Песоа, Фернандо (Fernando Pessoa) 104  
Петковић Дис, Владислав 26, 64  
Петковић, Новица 6, 22  
Петровић, Михаило 26  
Петровић Његош, Петар 60, 123  
Попа, Васко 64, 84, 104  
Поповић, Јован Стерија 11, 16–18, 60, 123
- Раичковић, Стеван 28–29, 49, 58–62, 64, 103–104, 120–121,  
125  
Ракић, Милан 27, 64  
Радичевић, Бранко 28, 60, 123  
Радовић, Борислав 28  
Рансијер, Жак (Rancière, Jacques) 34  
Рорти, Ричард (Rorty, Richard) 39
- Свети Сава 60, 123  
Сент-Егзипери, Антоан де (Antoine de Saint-Exupéry) 21  
Сламниг, Иван 33, 35, 37–39, 44–47  
Станковић, Борисав 63  
Стојановић, Милена 49, 51–54
- Тадић, Новица 64  
Тонтић, Стеван 124
- Ујевићев, Тин 116  
Ускоковић, Милутин 63
- Ћурчин, Милан 64
- Фрај, Нортроп (Northrop, Frye) 21
- Цветковић, Петар 104

---

## САДРЖАЈ

<i>Бојан Ђорђевић</i> „ДОЗИВАЊЕ“ ПЕСАМА: КРАТАК ОГЛЕД О РАНОЈ ПОЕЗИЈИ МИРОСЛАВА МАКСИМОВИЋА .....	5
<i>Милејша Аћимовић Ивков</i> ГОЛУБАЧКА НОЋ МИРОСЛАВА МАКСИМОВИЋА .....	11
<i>Милан Орлић</i> ИЗМЕЂУ ТРАДИЦИОНАЛНОГ И ПОСТМОДЕРНОГ ПЕСНИЧКОГ ГОВОРА ...	19
<i>Горан Коруновић</i> МИРОСЛАВ МАКСИМОВИЋ И ИВАН СЛАМНИГ: ТАЧКЕ ДОДИРА ПОЕЗИЈЕ И АКСИОЛОГИЈЕ .....	33
<i>Милена Илишевић</i> СОНЕТНИ ДИЈАЛОГ МИРОСЛАВА МАКСИМОВИЋА И СТЕВАНА РАИЧКОВИЋА .....	49
<i>Слободан Зубановић</i> УЗ БЕОГРАДСКЕ ПЕСМЕ МИРОСЛАВА МАКСИМОВИЋА .....	63
<i>Васа Павковић</i> МИРОСЛАВ МАКСИМОВИЋ – ПЕСНИК ПРИСНОСТИ .....	71
<i>Марко Паовица</i> ЗАВОДЉИВОСТ СВАКОДНЕВИЦЕ .....	75
(О песничком делу Мирослава Максимовића)	
<i>ИНДЕКС ИМЕНА</i> .....	129

ПОЕЗИЈА МИРОСЛАВА МАКСИМОВИЋА  
Зборник радова  
2011

*Издавач*  
Задужбина „Десанка Максимовић“  
Скерлићева 1, Београд

*За издавача*  
Станиша Тутњевић

*Дизајн корица*  
Ивица Стевић

*Технички уредник*  
Бранко Христов

*Штампа*  
Draslar partner, Beograd

*Тираж:*  
300 примерака

ISBN //

CIP – Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

---