
ЗАДУЖБИНА
„ДЕСАНКА
МАКСИМОВИЋ“



ЗАДУЖБИНА „ДЕСАНКА МАКСИМОВИЋ“

Десанкини мајски разговори
Књ. 25

Уредник
Нада Мирков
и
Сања Маџура

ДЕСАНКИНИ МАЈСКИ РАЗГОВОРИ

ТРАДИЦИОНАЛНО
И МОДЕРНО
У СТВАРАЛАШТВУ
ДЕСАНКЕ МАКСИМОВИЋ

ЗБОРНИК РАДОВА

Бања Лука, 18–20. мај 2007

Приредила
Ана Ђосић-Вукић

Београд
2008

Слободан Ж. Марковић

МОДЕРНИ ТРАДИЦИОНАЛИЗАМ У ПОЕЗИЈИ ДЕСАНКЕ МАКСИМОВИЋ

Кључне речи: поезија, традиционално, модерно, историја, савременост, интима, мотив, бајковитост, слободан стих, стваралачки поступак.

Апстракт: Поезија Десанке Максимовић је синтеза традиционалног и модерног. Мотивска основа поезије Десанке Максимовић била је историјска прошлост Словена, српског народа и песникињина савременост, општељудска животна забивања и човекова интима сажета у мотив љубави. Те мотиве аутор је поетски уобличавао традиционалним и модерном начином, попут бајковитости, дијалога и слободног стиха. Својом поезијом поставила је питање односа традиције и модерности у српској књижевности 20. века. Она је одјеке колективног историјског сећања и субјективни доживљај преточила традиционалним или субјективним модерним исказом у лирске уметничке садржаје. Песничко дело Десанке Максимовић је синтеза оживљене традиције и предочавање значајних особености савременог човека и његовог духовног и интимног бића.

Прва збирка поезије Десанке Максимовић *Песме* (1924) појавила се у време наглашеног трагања за модерним видовима у српској поезији и уметнички препознатљивих резултата, првенствено песничких, којима су се они најгласнији или и најуспешнији ствараоци укључивали у разуђене токове експресионизма. Залагање Милоша Љубанског, Раствка Петровића, Станислава Винавера, Љубомира Мицића, и других и нове одлике поезије, првенствено у тематици и изразу, доносили су судар са претходном књижевном епохом и поезијом значајних песника афирмисаних у њој, попут Јована Дучића, Милана Ракића, па и Симе Пандуровића. Они сматрају да треба одбацити традиционалне законе посматрања и прихваташа живота и одрећи се ранијих начина стварања литературе;

пледирају за грађење оригиналних визија света и за слободни нови израз (по њима је духовна вертикала кључна одредница новог виђења живота). „Оделили смо се од овога облика живота, јер смо нашли нов“, каже Милош Црњански у „Објашњењу Суматре“. „Пишемо слободним стихом који је последица наших садржаја. [...] Без банаљних четворокута и добошарске музике досадашње метрике, дајемо чист *облик екстазе!* Покушавамо да изразимо променљиви ритам расположења, која су, давно пре нас, открили. Да дамо тачну слику мисли, што спиритуалнију! Да употребимо све боје, *лелујаве боје наших снова и слушњи, звук и шайушање ствари*, досад презрених и мртвих¹; „желели су да изнесу кошмар своје свести и осећања који су измешани са интуитивних подсвесних импулсima, сматрајући да тако најбоље могу дати целовитост човечије личности“². У тим схватањима и остваривању новог и модерног у књижевности преовлађивао је тон разногласја, а целина појава названа је недовољно одређеним термином „Послератни српски модернизам“.

Животна атмосфера у новом времену и човеково духовно стање последица су ратне разорености људскога бића које не може поетски да се искаже у ограничењима које намеће традиција и претходно стваралачко искуство преображену у спутавајуће конвенције. Изјаве, објашњења, манифести, групе писаца, часописи (попут *Зениша*, *Пушева* и *Сведочансава*) утицали су, уградили се и створили преовлађујућа антитрадиционална расположења новог, модерног књижевног времена.³ У таквом стваралачком окружењу, у коме се схватање књижевности формирало под снажним утицајем писаца млађе генерације, Десанка Максимовић је објавила своју прву збирку поезије – *Песме*.

Први критичари поезије Десанке Максимовић Антун Барац, Милан Богдановић и Милан Кашанин

¹ Милош Црњански, „Објашњење Суматре“, *СКГ*, 1920, бр. 4. стр. 262.

² Слободан Ж. Марковић, *Књижевни јокреши и шокови између два рата*, Београд, 1970, стр. 32.

³ Види: Слободан Ж. Марковић, *Књижевни јокреши и шокови између два рата*, стр. 31–45.

указали су у својим приказима на нову, свежу појаву у српској поезији коју доноси њена збирка *Песме*. По њима, ова збирка изразито доноси и дух „женске лирике“. Песме се одликују једноставношћу и јасношћу, као и разноврсношћу тема и мотива. Аутор у својој поезији опрхван личним питањима, својственим обичном човеку, без заокупљености општим недоумицама и универзалним проблемима. То је духовна веза и сродност са женском народном поезијом. У овој интимној лирици сржно место има љубав. По томе се поезија Десанке Максимовић укључује у традиционалне токове српске поезије – „од романтизма до наших дана“. Та почетна веза са „традиционалним токовима српске поезије“ употпуњена је у њеном каснијем стваралаштву песмама о природи и родољубљу, са историјским и социјалним темама, рефлексивним и интимним доживљејем света. Од наговештаја Антуна Барца и Милана Богдановића о традиционализму у поезији Десанке Максимовић и изразитом подвлачењу те одлике у напису Синише Кордића, преко критика Зорана Мишића, Борислава Михајловића и Драгана Јеремића до осврта Радомира Константиновића, Павла Зорића и Јована Деретића наглашаван је традиционализам у њеној поезији, њено видно ослањање на претходне појаве у српској књижевности. То се нарочито оглашавало у временима књижевних превирања, којих у њеном дугом стваралачком веку није било мало, у којима су стваралачки сукоби били „заопштренији“ а истицање одлика наглашеније и без аналитичког поткрепљивања.

У родољубивој поезији Десанке Максимовић наглашен је песнички субјект. У таквим песмама аутор најчешће исповеда „своју аутобиографију“ или говори о непосредном односу према поетском предмету, појави или саговорнику (било саговорнику као слушаоцу коме се обраћа или као учеснику у дијалогу). Исповедни начин поетског говора је претежно у њеној интимној лирици, коју препрезентују песме „Стрепња“, „Чежња“ и „Предосећање“ из њене прве збирке *Песме*. Исповест прелази каткада и у директно обраћање (претпостављеном или уочљивом саговорнику), у коме је садржано лично доживљавање, као и у песми „Опомена“. Тип ауторовог осећања или предосе-

ћања је битан за његову личност и зато, да би га сачувао, његов исказ прераста у молбу: „Не остављај ме никад саму кад неко свира“⁴. И у песми „Стрепња“ аутор је „то друго лице“ упозорио рефренским исказом на почетку строфа: „Не, немој ми прићи!“. Ти видови осцилације одбијања или задражавања замишљеног, а поетски стварног саговорника коме се обраћа, карактеристични су за чежњиво и платонско осећање љубави у њеној љубавној лирици. Јубавна лирика песникиње мотивски се везује за ову врсту српске поезије од Бранка Радичевића до Јована Дучића и Милана Ракића. Доживљајно и по начину казивања, љубавна лирика Десанке Максимовић надграђује њихове дometе и обогаћује српску љубавну поезију.

У српском новијем стваралаштву видно је присуство природе. Бранко Радичевић ју је најуспешније дочарао у доба романтизма. Она је у његовим стиховима конкретизована на Карловце и Стражилово, на Фрушкогорско виногорје и Дунав. Однос према природи као значајном животном чиниоцу у време реализма нарочито је присутан у приповеткама Јанка Веселиновића, који је оживотворој мачванско поднебље, и у песмама Војислава Илића, који је дочарао слику неких годишњих доба – јесени и зиме. Десанка Максимовић је својом поезијом наставила тај вид активног присуства природе у људском животу. У њеној поезији природа је присутна као поетски мотив или као амбијент у коме се догађа поетска представа. Често је и кључни елемент збивања и обликовања емоционалне атмосфере и расветљавања поступака поетског актера. Песничко подручје природе обухвата њен завичај и, још ближе, родни крај Бранковину у којој је одрасла. У општој потеској слици препознатљивог завичаја, она често именује места и објекте и ближе топографски конкретизује простор поетског догађања и виђења, као што су Бранковина, Бранковинска црква, Бранковинска речица, Близоњски вис и слично. По речима Јована Деретића: „Благи, идилични тонови, пасторални доживљај света, пролећне радости и свежине, апсолутно доминирају зелене боје,

⁴ Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд, 1983, стр. 545.

свет пун склада, питомости, чистоте – то су неке одлике њене поезије природе“.⁴

Поред пролећне свежине, сунца и лепота *Михољског леша* у поезији Десанке Максимовић има потока у чијим буџицама страдају деца, има присенака и таме (песме „Грм“ и „Мрак“), који могу да скривају људске, чак и националне, тајне (попут „Србија је велика тајна“), има у свакодневици живота и песниковој уобразиљи и симболици болних судара у којима се невино страда („Покошена ливада“).

Карактер фикционалног преобликовања историјских и стварносних чинилаца у поезији Десанке Максимовић нарочито се испољио у њеним бајковитим песмама. Бајковитост је јавља у готово свим подручјима њене поезије и умногоме је постала битна црта њене стваралачке препознатљивости, а најприсутнија је у области њеног стваралаштва за децу. Књига бајки *Ако је вероваши мојој баки* и антологијска поема *Златни лештар* могу се узети као пример овог вида њеног поетског казивања. Без обзира на обличје лирске приче, песме или поеме, бајковита остварења за децу истичу традиционални сукоб добра и зла, али и надмоћ позитивности, која уместо судара, доноси тешкоћу свога остварења да би био што већи тријумф доброте и лепоте. Бајке за децу Десанке Максимовић имају и елементе басни. Спој бајковог и баснословног најчешће јединствено оличава снагу и племенитост људских емоција, угроженост или тријумф људскости, општечовечанске љубави и, нарочито, родитељских осећања. Снага љубави доноси преображај актера и преврат у односима сукобљених, којима се савлађују зла и тешкоће.

Бајке за децу Десанке Максимовић по свом облику, структури и садржају умногоме су близке традиционалном жанру бајки. Због тога се она и у критици књижевности за децу често сврстава у традиционалисте. Међутим, у овим делима она има близкости са традицијом само у основним оквирним чиниоцима остварења, а суштина поетске представе, њено компоновање и казивање носе елементе мотива из савременог живота и изазивају запитаност младог реципијента над односима јачег и слабијег, сирома-

шног и имућног, лењог и вредног, ограниченог и до-мишљатог, угроженог и осионог, злоће и добрице, а изнад свега питање расположења сврховитости уметничке представе као целине. На пример, бројна по-родица Мрава Џина у „Златном лептиру“ са радошћу и бригом прихвата и укључује у себе сиротог дошља-ка „маленог Џрвића, званог Мрвка Мрвића“. У милион и двеста деце Мајке Злате и Мрава Џина нашло се топло место и љубав „и за сина дошљака“. Срећна бројна породица својом лепотом може да обасја сми-сао живота.

Треба имати у виду да у стваралаштву Десанке Максимовић постоје два типа бајковитости. О првом типу – општем и традиционалном најчешће се гово-рило у написима о њеном делу. Један број њених остварења је под ознаком – „Било је то некад и не-где“, што се поетски преображавало у истину „до опипљивости“, некад и сад то траје, и дододило се или може да се дододи. То се односи на већ навођене примере песама „Србија је велика тајна“, „Кrvава бајка“, „Златни лептир“ и слично. Други тип бајко-витости је изразит у збирци поетских прича за децу *Ако је вероваши мојој баки*. Општим насловом ове бајковите прозе – *Ако је вероваши мојој баки*, сугери-ше се и један могући друкчији однос према месту и времену догађања прича, као и „истинитости“ у њи-ма, који доноси отклон од традиционалног модела класичне бајке. Наиме, запитаност у наслову – „ако је веровати?“ релативизује „истинитост“ обично нео-бичне приче да се садржај исказа дододио „негде и некад“. Ауторова игра са вероватноћом своди се на сугестију „можеш веровати а и не мораш“, или „било је тако као што се у причи казује, а, можда, и није било“. Тај „отклон“ од уверљивости да су се догађај и доживљај несумњиво „негде и некад“ дододили, бли-зак је релативизацији вероватноће једино у неким козачким бајкама у којима се каже „Било је то а можда и није“. Нема индиција да је Десанка Макси-мовић познавала козачке бајке, а још мање да је козачка бајка својим почетком непосредно утицала на ову њену бајковиту прозу. Њена релативизација места и времена збивања у бајкама имала је

⁵ Српска књижевност у књижевној критици, X, Београд, 1965, стр. 286.

подршку у идејама, изразу и односима у модерној књижевности њенога доба у коме се релативизација заговарала и, често, била битна одлика књижевних садржаја.⁵

Повратак народном стваралаштву, првенствено лирској поезији, коришћење бајковитости у поетском свету да би се у маштовитим необичностима истакла црта која доминира поетским бићем и стварање активног односа према мотивима и легендама како би се у таквим оквирима што више ослободило људско биће спутано савременошћу, заговарали су носиоци идеја модерне књижевности у трећој и четвртој деценији двадесетог века. Растко Петровић је у својим књижевним делима оживотворио идеје о „осавремењивању“ словенских и хришћанских митова, попут његовог фантазмагоријског романа *Бурлеска ѡосијодина Перуна бoga ۀрома*. За њега место и време немају значаја. Он их разграђује или спаја. Неколико деценија касније Десанка Максимовић се суочила са овим питањима и грађом. На подобит историјског спева о Словенима на Балкану она је створила циклус *Лейбийс Перунових йошомака* (1976) у коме је легенде о Старим Словенима уобличавала у пројекцију у којој се назиру призраци судбине што допиру до савремености, насупрот разграђивању легенди о Словенима Растка Петровића. У односу према историји Десанка Максимовић је ишла и корак даље од Растка Петровића у збирци *Тражим љомиловање*, па је препознатљивог законодавца цара Душана, у историји Силног, приказала као законодавца и браниоца закона у чију сенку ставља своје силништво и неприкосновеност. Међутим, у духу новог времена и односа у њему аутор га је сучелио са саговорником опонентом – модерним хуманистом у лицу песника, чији је став развијен и, takoђe, доследан. Дијалог између цара и песника је ехо критичког односа према историји и савремености који су заговарали носиоци нових идеја у српској књижевности. Сличан одјек назире се и у роману Милоша Црњанског *Сеобе*, који је настао нешто раније.

Стари мотив љубави, који прожима стваралаштво Десанке Максимовић доћаран је у њеним стиховима као дубоко, интимно људско осећање. Песници нових погледа на књижевно стваралаштво попут

Милоша Црњанског, Раствка Петровића и, нешто млађег, Оскура Давича у својим делима љубавни доживљај дају са изразитим чулним испољавањем, као у *Сеобама* Милоша Црњанског и песмама у збирци *Хана* и роману *Песма* Оскура Давича. Богатство телесних облика у спољном изгледу и снажна чулност у испољавању природе њихових јунака одлике су које су уносиле свежину у књижевност тридесетих и четрдесетих година 20. века. Насупрот њима, Десанка Максимовић у својим песмама доноси и назначује снажно и развијено осећање љубави, која се не испољава чулним манифестацијама бића, чиме би се испољила дубина и снага љубавног осећања и доживљаја, већ је њена закриљена до пригушености и затворена у уздрхтало биће поетског јунака. Њену лепоту актер преживаљава и види у чувању тог љубавног дрхтаја, у „вљочној“ спутаности како би задржавањем у себи што дуже испијала њене чари и лепоту. У том спутавању учествује и свест, „јер срећа је лепа само док се чека“. То је, такође, један вид одјека начела које је Милош Црњански назначио у *Објашњењу Суматре*.⁶ Унутрашња устрепталост осећања љубави, без спољних видова њеног откривања је, оваплоћење још једне љубавне боје, „лелујаве боје наших снова и слутњи“.⁷

Прва збирка *Песме* (1924) Десанке Максимовић писана је слободни стихом. И касније песникиња је своју поезију претежно стварала у слободном стиху. Стваралачким поступком у моделу слободног стиха, она се својом поезијом од почетка укључила у модерна стваралачка настојања која су у време њене појаве у српској књижевности заговарали београдски експресионисти. Метричкој прозодици и стопама ритмичког и везаног стиха, па према томе и изражајној традицији у српском песништву, нарочито су се супротстављали Милош Црњански, Тодор Манојловић, Сибе Миличић и Раствко Петровић. Милош Црњански је већ 1919. године, у својој програмској песми „Пролог“ наговестио да су му „стихови мало нови“, да би

⁶ Српски књижевни гласник, 1920, бр. 4. стр. 262.

⁷ Исајо.

⁸ Милош Црњански, „Објашњење Суматре“, СКГ, 1920, бр. 4. стр. 262.

у „Коментару Суматре“ нагласио свој отпор према традиционалном моделу песничког стварања: „Пишемо слободним стихом који је последица наших садржаја. [...] Без банаљних четвророкута и добошарске музике досадашње метрике дајемо чист облик екстазе!“.⁸

На почетку треће деценије 20. века, поред Милоша Црњанског, у слободном стиху успешно су стварали Тодор Манојловић и Раствко Петровић. И Десанка Максимовић није прихватила као песнички изражajни модел везани стих са строгом ритмичношћу, који су у српској поезији довели до савршенства њени претходници и песнички учитељи Јован Дучић и Милан Ракић. Она је кренула, да се послужимо речима Тодора Манојловића, „путем повратка чистој и спонтаној индивидуалној осећајности или интуицији, као једином извору сваког истинског песништва.“⁹ Стварала је мање познатим начином, определивши се за слободни стих који је био у духу „Коментара Суматре“. Анализу, приказ особености слободног стиха Десанке Максимовић и његову везу са традицијом дала је Љубица Ђорђевић у својој монографији *Песничко дело Десанке Максимовић*.¹⁰ Битно је да је она своју поезију претежно стварала изражajним моделом слободног стиха.

Десанка Максимовић је у својој поезији имала широк и активан однос према друштвеним, културним, књижевним и изражajним облицима националне прошлости, на којима је градила свој нови поетски свет. Доследност у том односу изражена је имплиците у њеном делу до трајних принципа и модела. Она је своју поезију градила стваралачким поступком којим је захватала значајне коренске слојеве из културне и историјске прошлости и савремености свога народа, као што су историјски, фолклорни и емотивни мотиви и изражajни облици, које је својим избором укључила у садржаје, боје и облике svojih поетских представа, актера и света. Стари Словени, устаничко доба у Србији 19. века, судбинска збивања у Првом и другом светском рату, били су мотивска основа песникињина доживљаја и евокација исто-

⁸ Тодор Манојловић, *Криштика*, 2/1921, бр. 11–12, стр. 402.

¹⁰ Београд, 1973, стр. 402.

ријске прошлости и веза са духовном традицијом српског народа. Те мотиве аутор је поетски уобличио традиционалним и модерним начином, попут бајковитости, дијалога и слободног стиха. Тим изразом су уобличавани и мотиви њене интимне и рефлексивне лирике. Својом поезијом поставила је питање односа традиције и модерности у српској књижевности 20. века. Одјеке колективног историјског сећања и субјективни доживаљај она је преточила традиционалним или субјективним исказом у лирске уметничке садржаје.

Богатством и разноврсношћу мотива, разуђеношћу емоција и традиционалним и модерним моделима стварања поетских садржаја, Десанка Максимовић је остварила једну аутономну уметничку визију историје, савременог живота јединке људског бића. Песничком вертикалом је повезала асоцирану прошлост и својеврсну савременост, животну ширину и човекову интиму, богатећи и освежавајући српску књижевност својим поетским светом. Другим речима, дело Десанке Максимовић је синтеза оживљене традиције и предочавања значајних особености савременог човека и његовог духовног и интимног бића.

Slobodan Ž. Marković

MODERN TRADITIONALISM IN THE POETRY OF DESANKA MAKSIMOVIĆ

Summary

The subject basis in the poetry of Desanka Maksimović was historical past of the Slovens, Serbian people and poet's contemporaneity, generally human vital issues and one's intimacy condensed in the theme of love. These themes were formed by the author in the traditional and modern fashion, such as fairy-tale themes, dialogue and free verse. With her poetry she asked the question of the relation between tradition and modernity in the Serbian literature of the twentieth century. She transformed the echos of the collective historical memory and the subjective experience by modern statement into lyric artis-

tic contents. The poetic work of Desanka Maksimović is a synthesis of revived tradition and the pointing out of the significant particulars of the modern man and his spiritual and intimate self.

Александар Пејтров

ТРАДИЦИОНАЛНО И МОДЕРНО: РАНА ПОЕЗИЈА ДЕСАНКЕ МАКСИМОВИЋ

Кључне речи: поезија, модерна поезија, народна лирска поезија, књижевна традиција, традиционално, модерно, суматраизам, метафора, генитивна метафора, персонификација, слободан стих, рима, строфа.

О књижевној традицији у критици и науци о књижевности писано је много, а неки темељни ставови уграђени су у текстове који се пишу и данас, чак и без упућивања на ауторство јер готово се подразумева да су аутори познати и ширем кругу читалаца. Међу тим ауторима су и неки чувени песници 20. века, а Т. С. Елиот је свакако на врху такве листе. Мање су позната мишљења неких руских песника и научника, а и на њих се вреди подсећати, поготову када је реч о односу традиционалног и модерног. Таква мишљења и ставове имао сам у виду и ја када сам састављао антологију руске поезије од 17. века до краја треће четвртине 20. века, а која је била објављена пре тридесет година. Навешћу сада један одломак из предговора за ту антологију, у којем је реч заправо о односу традиције и модерног, мада се говори о антологичарском послу.

„У сваком врсном историчару књижевности препознаје се поуздан антологичар; и обрнуто. Када један одабира а други описује и тумачи, они знају да поезија постоји у времену и да време сачињавају промене: данас се нешто истиче као песничка вредност, а сутра пориче; данас се извесна песничка вредност признаје из једних, а јуче се признавала из, можда, сасвим супротних разлога. Али историја као свој предмет нема време већ дела. У том смислу Борис Ејхенбаум каже да је историја наука о 'остојаном', непро-

мењеном, непокретном, мада има посла са променом, покретом 'и да она може бити наука' само уколико јој полази за руком да претвори реално кретање у 'пртеж'. И антологија је својеврстан цртеж, али предмет њеног цртежа није 'реално кретање' већ – казано Елиотовим речима – 'идеалан поредак'. Антологија је цртеж оног *йокрета ван времена* којим се песничка целина (традиција) – ја бих рекао видови целине – преображава појединачним делима и којим се појединачна дела саобрађавају (својом новином) видовима целине.

Али не треба губити из вида да се цртеж о којем је реч прави са становишта које је, по природи ствари, само једна тачка у 'реалном кретању'. Зато антологија, усмерена ка апсолуту, не може бити апсолутна: није једина, идеална: није – света књига", (Петров, Антологија, I, 6).

Нагласио сам тада и да приликом „стварања таквог поретка, у којем се опртавају стварни односи и укрштају линије између сродних дела“, као и разматрања разлога и видова „обнављања и саобрађавања“, не треба губити из вида да је тај поредак „ипак само могућност“ (Исто, 7). Тиме сам појам традиције желео да релативизујем бар исто онолико колико и појам новине или модерног. И мој цртеж руске поезије, „као покрета ван времена“, настао седамдесетих година, данас би морао да изгледа другачији ако бих у њега укључио поједина песничка дела која су настала након објављивања тог „пртежа“, или тог „идеалног поретка“. Ја сам свој избор правио у сагласности са појмом модерности коју су у руској поезији формирали руски песници првих деценија 20. века и такозвани „незванични“, или „подземни“, руски песници педесетих и шездесетих година прошлог века. Најрадикалнији међу њима, мада не и најистакнутији са вредносног становишта, били су песници који се данас називају ствараоцима прве и друге руске авангарде. Крајем тог тек минулог века појавили су се у односу на своје претходнике још радикалнији песници, које бисмо могли назвати и песничцима треће руске авангарде, а у поређењу са којима не само многи ранији модернисти, него и авангар-

дисти, изгледају као већи или мањи традициопналисти.

Питање односа традиционалног и модерног имао сам на уму и када сам писао белешке или краће есеје о појединим песницима. И цитирао сам запажања појединих истакнутих песника о традиционалности и модерности. И када је реч о веома актуалном проучавању књижевних циклуса, погледи стваралаца песничке речи, „инсајдера“, а не „аутсајдера“, према терминологији Јосифа Бродског (Бродски), подстицајни су за готово неизбежно поновно преиспитивање тих појмова, у различитим варијантама, као и њиховог међусобног односа. Тако Блок у писму Маяковском готово пророчки помиње синтезу којом се решава сукоб између две антитезе.

„Рушећи – ми смо такође робови старог света: рушење традиције – исто је традиција. Над нама је велико проклетство... Једни ће да граде, други да руше, јер ’све има своје време под сунцем’, али ће сви бити робови док се не јави треће, које једнако не личи ни на грађење ни на рушење“ (Исто, 515).

Тим, доста неодређеним „трећим“ решењем, Блок се очигледно супротставио футуристичким тезама о потреби рушења претходног као предуслову да се на месту свега срушеног положи „гранитни камен у основе нове епохе литературе“, како је футуристички програм сликовито представио Василиј Каменски (Исто, 566). Свакако треба обратити пажњу на то како један од твораца руског футуризма и оснивача групе кубо-футуриста користи слику „гранитног камена“, као подлоге футуристичке поезије. Каменски очигледно машта о трајној будућности овог књижевног покрета и као да жели да предупреди будуће рушитеље темеља футуристичке песничке школе ако се једног дана јаве песници који ће прогласити застарелост и њихове модерности. Значи да и рушитељи стрепе од начела рушења, бар када су њихова дела у питању, у процесу неизбежног обнављања књижевности.

Концепција Велимира Хљебникова, потписника футуристичких манифеста, теоретичара футуризма и свакако највећег песника кога је изнедрио тај европски књижевни покрет, превазилази теоријске

оквире те школе и надилази њену песничку праксу. „Све без изузетка књижевне школе нашег времена – истицао је Тињанов 1928 – живе забранама: не сме се ово, не сме се оно, ово је банално, оно смешно. А Хљебњиков је постојао песничком слободом, која је у сваком случају била нужност“ (Исто, 573–574). Теза о слободи као нужности књижевног стварања, чак ако се слобода не схвата само као индивидуални чин него и као фактор књижевне еволуције, такође као да измирује противречност између традиционалног и модерног. Савремени руски теоретичар Вјачеслав Иванов истакао је да је поезија Хљебњикова била заснована на цикличком схватању историје и њеном устројству на опозицијама парног и непарног. Другим речима, „заснована на дубоком унутрашњем проширању у суштину митопоетског приступа времену, а такав приступ „налази потврду у савременој структурној антологији“ (Исто, 574). Песник футуриста се вратио поезији 18. века, народном стваралаштву и митовима, али је остао и „отворен“ према савремености, нарочито урбаној. Зато су његову позицију критичари оцењивали као позицију и „новатора“, и „анархаисте“, а Јакобсон га је својевремено назвао „најоригиналнијим песником 20. века“ (Исто, 575).

И руски акмеисти су у другој деценији прошлог века иступили с оригиналном тезом о односу традиционалног и модерног, која се заснивала на принципу превазилажења. Зато је Виктор Жирмунски акмеисте назвао песничима који су „превладали симболизам“ (Исто, 662). Сама реч акмеизам (од речи асте – виши степен) упућивала је да песници ове групе не желе да буду рушиоци симболизма већ његови наследници јер је „симболизам био достојан отац“ (Исто, 608). Један од главних акмеистичких теоретичара, песник Николај Гумиљов, једноставно је сматрао да је време симболизма прошло и да је на смену симболизму дошао нови правац. А међу онима који су превладали симболизам били су и неки од највећих руских песника, не само 20. века, у првом реду О. Мандељштам и А. Ахматова.

Мандељштам је био критичан и према симболистима и према рушиоцима симболизма – футуристима. „Футуриста, који се није снашао са сазнајним сми-

слом, као са материјалом стваралаштва, лакомислено га је бацио преко ограде и, у суштини, поновио грешку својих претеча. За акмеисте, сазнајни смисао, Логос, исто је тако дивна форма као и музика за симболисте“ (Петров, Антологија II, 41). А симболисте Мандељштам је критиковао да су били „лоши неимари“ јер нису водили рачуна о „три димензије“, односно о реалности (Исто).

Требало би истаћи и да су акмеисти имали важног претечу управо у песнику старије симболистичке генерације, Ињокентију Ањенском. Он је, нарочито камерним видом свог песништва, био достојан отаџ једној Ани Ахматовој. Најближа Десанки Максимовић међу песницима које сам помињао, Ана Ахматова је већ својим првим књигама стекла име изузетне и популарне песникиње, упркос томе што њена поезија, наглашено камерног карактера, затворена у круг интимних мотива, на први поглед сасвим једнотаварна и приватно-исповедна, делује као да је писана с намером да остане међу корицама неког дневника. Али тај „дневнички“, интимно-исповедни и непретенциозни карактер њене поезије („Само о себи и само о љубави“ – по речима Цветајеве) писане стихом говорне интонације или „певљивошћу“ близком народном стиху, деловао је као изузетан не само у поређењу са мистичном, „оностраном“ љубавном поезијом симболиста, високо поетичном и антитетичком (Блокова „Незнанка“) већ и у поређењу са поезијом футуриста. Њена поезија била је у супротности са стилом и духом времена у којем су „ја“ и човекова личност били или преувеличани или потиснути и доведени у сумњу нечувеним ратним страхотама и тријумфом колективне свести (Петров, Антологија I, 662).

У разуђеним токовима руске поезије првих деценија прошлог века, а у вези са појмовима традиционалног и модерног, требало би поменути бар још три значајна песника, готово вршњака мада различитих песничких судбина и опредељења. Прве књиге великог противника свих варијанти футуризма, Владислава Ходасевича, настале су под утицајем симболизма, којег се песник касније ослободио и стекао своје препознатљиво место као заступник „неокла-

сицизма“. И у његовој поезији, као и код Хљебњикова, присутно је занимљиво укрштање митских мотива и мотива урбане културе, али он то чини, за разлику од Хљебњикова, као мајстор класичног стиха.

И Пастернак је почињао као дужник симболизма и припадник једне неосимболистичке групе, да би се затим приклонио умереним футуристима и приближио Мајаковском, а онда наставио свој самостални пут, ослобађајући се од свих претходних утицаја и заузимајући према њима све критичнији став. „Савремени покрети измислили су“, писао је Пастернак 1922, „да је уметност као водоскок, а она је као – сунђер. Они су решили да уметност мора да удара, а она у ствари мора да упија и да се натапа. Они су закључили да она може да се раставља на средства перцепције. Она мора да буде међу гледаоцима и да од свих гледа чистије, пријемчвије и тачније, а у наше време је она упознала пудер, гардеробу и показује се на естради“, (Петров, Антологија II, 9). Пастернак је тако постао први футуриста који је превладао футуризам и отиснуо од оног „гранитног камена“ футуристичке традиције. При томе је, ипак, овај изузетан и оригиналан творац „метафорама испресецаног“ и „отеловљеног великог јединства света“ (А. Сињавски) и „царства метонимија“ (Р. Јакобсон), остао отворен према „живој говорној речи и узео учешћа у оној одлучујућој демократизацији песничког језика“ (А. Сињавски; Петров, Антологија II, 9–10).

Својим крајње особеним путем, „трагом слуха народног и природног, ходом по слуху“, ишла је и Марина Цветајева. Није припадала школама и правцима своје епохе, мада је „обожавала“ Блока, високо ценила Мајаковског, била близка са Мандељштамом, дивила се Пастернаку и Рилкеу. Уза све те крајње супротстављене наклоности, била је самосвојна и револуционарна, али само као песник. Октобарску револуцију нити је прихватила нити пристала да ствара под њеним окриљем, потраживши склониште ван граница совјетске Русије. И тек у емиграцији рашчистила је са неким предрасудама о свом сопственом стваралаштву. „Када сам 20-их година у Москви први пут зачула да сам новатор, не само да се нисам обрадовала већ сам се и успротивила – толико

ми је звук те речи био непријатан. И тек десет година доцније, после десет година емиграције, пошто сам осмотрила ко су ми истомишљеници у старом и, што је главно, ко су и шта су они који ме оптужују да сам нова, најзад сам одлучила да постанем свесна своје новине и да је – усним“ (Петров, Антологија II, 82–83).

Имајући у виду све овде изложене аутопоетичке ставове, а и не само њих, може се закључити да се песници према традицији, коју су обликовали њихови непосредни претходници („родитељи“), или ближи и удаљенији преци („родитељи родитеља“), односе у складу са четири основна начела:

1) стварају у оквирима владајуће (доминантне) традиције, не реметећи стање које су затекли и прихватајући важећу лествицу вредности;

2) продужују владајућу (доминантну) традицију њеним обнављањем и преобликовањем, истицајем једних а потискивањем других претходника и претећа; преоцењују утврђене песничке вредности и развијају оне које уочавају као постојеће, али које по њима немају одговарајући статус него су занемарене или превиђене.

3) руше целу постојећу традицију и на тако разчишћеном простору стварају нову/авангардну књижевност („новог доба“), засновану на тек осмишљеним (креираним) песничким вредностима, приписују себи заслугу да су родоначелници („промотори“) традиције која почиње са њима, чак када појам традиције, као презрен, уопште и не користе;

4) одбацују владајућу традицију, бирају у књижевној прошлости своје родитеље и претече; представљају се као творци (и настављачи) нове традиције, коју су створили делимично откривањем и васкрсавањем заборављених вредности из прошлости и њиховим прилагођавањем новом времену.

Нису се песници увек у односу према традицији и модерности придржавали само једног од поменутих начела. Поједини су свој однос према тим начелима мењали током свог стваралаштва, или су их укрштали и преиначавали у трагању за својим личним односом и према традицији и према модерности.

Да ли се, најзад, ова начела односа према традицији могу подврћи вредносном суду? И могу ли се

она именовати, подразумевајући или не подразумевајући и вредносни суд? Одговор на ова питања зависи од тога да ли се одговор тражи у оквиру синхронијског или дијахронијског приступа овим питањима. Класификација која се овде нуди је синхронијског типа, својеврстан је цртеж и означава покрет ван времена. Са таквог становишта наведени односи према традицији могли би се описати као: 1) однос подражавања или саображавања 2) однос обнављања или преобликовања; 3) однос рушилачко-стваралачки; 4) однос откривалачко-стваралачки.

А ако је реч о реалном кретању, онда и имена наведених начела и њихово вредновање зависе од тачке у реалном кретању са које се књижевне појаве посматрају и од историјског тренутка у којем се до-гађају. Оцена, па и име одређеног односа према традицији, у великој мери зависи од конкретног, књижевноисторијског одређења појма „владајуће традиције“, која у једном тренутку може бити, како би рекао Јуриј Тињанов, „архаистичка“ или „новаторска“, или, користећи друге појмове, бесплодна, застарела, превазиђена, безвредна, или, сасвим супротно, плодоносна, на врхунцу напона, тек заснована, вредна. У првом случају, на пример, под тачком 1. требало би користити предикат „подражавалачки“, а у другом „саображавалачки“.

Питање модерности, међутим, поставља се по правилу онда када се владајућа традиција налази у стању кризе, када је змај (декаденција) пред књижевним вратима и читаоци на хоризонту очекивања прижељкују да се појави принц који би спасао цареву кћер (када би само то књижевност могла да буде и у реалном животу!) са копљем у руци. Или, бар, када би принц препао и отерао змаја новом песмом.

Прича о змају и принцу цикличког је карактера и у друштвеној и у књижевној историји. Руски песник *Слова о Јолку Игорову* из 12. века поставио је, на почетку свог спева, једно по поезију суштествено питање – да ли треба „старом речју“ почети повест о походу Игорову? Одговор ће бити да треба певати песму „ко садашње што се поју“ (Петров, Антологија J, 8). Када Пушкин, седам векова касније, буде поставио себи питање које се песме могу назвати ро-

мантичарским, његов одговор ће бити у суштини истоветан са одговором далеког претходника: „Оне које нису биле познате старима, и оне у којима су се раније форме промениле или замениле другима“ (Исто). На слична питања сличне одговоре даће и модерни песници 20. века.

У књижевној критици и науци о књижевности устало се појам „модерни традиционализам“. Овим појмом се подразумева обнављање традиције, какво је у мојој класификацији описано под тачком 2, мада би могло да се сврста и уз тачку 4 (откриваљачко-стваралачки однос), зависно од степена или интензитета модерности. А зар, исто тако, на почетку 21. века, не може да се уведе и термин „традиционалног модернизма“? Модернизам (авангарда као ужи појам) у разним је својим видовима постао већ давно књижевним вредностима утврђена и препознатљива традиција. Питање се поставља – како назвати однос према тој модернистичкој традицији? И како оценити тај однос? Доба постмодернизма као да је у том погледу отклонило неке дилеме. Значајна постмодернистичка дела нису стварана, нити се стварају, у знаку подражавања модернистичкој традицији нити у знаку њеног рушења, него најпре путем њеног преобликовања и, у ређим случајевима, покушајима да се створи нова, свеукупна, књижевна традиција.

* * *

Прва песничка књига Десанке Максимовић *Песме* (1924) била је објављена у тренутку када је први и најдраматичнији, па према томе и најважнији талас полемика између традиционалиста и модерниста („старих“ и „младих“) већ био окончан. Нека од најбољих нових песничких дела била су већ објављена и већ су била стекла признања утицајне књижевне критике. Око поезије младе песники њесу се ломила књижевна копља (као око њој близког Црњанског) мада је она још од 1920. песме објављивала и у најважнијим књижевним гласилима (*Мисао, Српски књижевни гласник*), а уживала је и код читалаца и код антологичара знатну наклоност и пре него што је 1924. објавила прву књигу (*Песме*). Тек када је про-

мотер поједињих модерниста Џвијановић издао и њену књигу, критичари су у том полемичком контексту и њену поезију оцењивали у позитивном или у негативном смислу.

Критичар *Српског књижевног гласника*, Милан Богдановић, тада већ један од главних заступника модернизма, песникињину „лирску концепцију“ оценио је као „у основи старинску и сасвим некомпликовану“ (Богдановић). Позитивна оцена није, ипак, изостала, јер Богдановић је био присталица „теорије свих углова“ при доношењу критичарског суда. Њега је у књизи привукла њена „живица и оригинална свежина“, а по сопственом признању није могао да одоли ни чарима њених „свих могућих блажености, мислим оних блажености из Св. Писма.“

Друго једно Богдановићево запажање је, међутим, за предмет овог рада посебно занимљиво, оно о стиху у којем је открио „варијацију стarih услова са новим комбинацијама“. Оваква формулатија, чак ако би се могла применити само на стих, доводи у питање критичареву оцену о песникињиној лирској концепцији као „у основи старинској и сасвим некомпликованој“. Варирање „стarih услова“ са „новим комбинацијама“ разликује се од подражавања или саобразавања „старинској“ традицији и „старинским“ књижевним тенденцијама. У само неколико речи Богдановић је сажето и тачно описао, а по тим језгровитим закључцима је био чувен, цео поступак обнављања, преобликовања и превазилажења неких видова до тада владајуће, опадању склоне традиције и неких „потрошених“ књижевних средстава.

И неки други приказивачи *Песама* су у „лирској концепцији“ уочили присутне елементе модерности, карактеристичне за десетете године. Тако Синиша Пауновић истиче да је „новина у форми“ прво што пада у очи у овим песмама и додаје да му се чини да неће ни мало погрешити када каже „да је ова даровита песникиња успела да нађе најбољи пут за нову форму од свих поратних песника“ (Пауновић, Берко Савић 151). Сличан је суд и познатог хрватског критичара и историчара књижевности Антуна Барца, још шире образложен.

„Вал новотарија, што је под фирмом различитих нових покрета после рата јурнуо преко наше књижевности, минуо је; у њему је било многошта шарлатанско, позерско, лажно, измишљено. Но то је као нездраво отпало, и остала је ипак једна позитивна тековина: ослобођење од укочености формализма, неког тесногрудог артизма, и створена је могућност, да уметност постане доиста пуним и истинским садржајем целог човекова живота, логичног и алогичног, срећеног и немирног, тешког и дрхтавог, с пуном слободом, да потражи начин, како ће се најверније моћи да прикаже сваки прави доживљај. Истински таленти могли су да кроз те литерарне трзавице и комешића прођу само прочишћени и ближи себи. Десанка Максимовићева долази међу првима са знаковима победе“ (Барац, Исто, 145).

Велики је то комплимент који је Барац дао Максимовићевој, поготову ако се има у виду и онај који претходи овде наведеним реченицама, да њене песме „иду без сумње у највредније, што се последњих година у нас створило“ (Исто).

Сличне оцене налазе се и у краћој белешци Милана Кашанина о доприносу Максимовићеве српској лирици после Првог светског рата, књижевног рода који се, као ниједан други, „толико обновио и променио, и добио нових представника“. Док су, по Кашанину, у тражењу за оригиналношћу и „особеним својим изразом и обликом“ неки „отишли предалеко и пали у жонглерство, прибегли мистификацији“, Десанка Максимовић „увек је знала да нађе меру и одложи равнотежу, да се задржи у границама искренисти, истине и надахнућа“ (Кашанин, Исто 150). И Кашанин је, као и Барац („најбоље, што је на нашем језику у стиху дала жена“), истакао Максимовићеву као „најдаровитију песникињу што смо је имали у нашој књижевности“.

Велики противник модернизма у поезији, Сима Пандуровић, међу првима је, ако и не први, стих Десанке Максимовић назвао „слободним стихом“ (Пандуровић, Исто, 141–142). Пандуровић је, заједно са Велимиром Живојиновићем Massukom, Десанку Максимовић почeo и први да објављује као песникињу. Могућно је да је уредник *Мисли* чинио то и у служби

оновремених полемика, које није пропустио да помене у приказу њених *Песама*. Пандуровићу је њена поезија могла да послужи као својеврсни пример „позитивне, несумњиве вредности у нашој послератној лирици“, а наспрот „манира који су у то време почели улазити у моду, и по којима је било допуштено правити гротеску и бубњарску рекламу“. Мада је приметио да је лирска емоција у песмама Десанке Максимовић каткад „разливена у више строфа но што би можда било потребно“, ипак је „највећи број њених меких, сентименталних и мелодичних песама, у слободном али коректном стиху, у сасвим личној и добро нађеној форми, готово увек врло ритмичне, каткада и виртуозно изграђене“. Зато су, по Пандуровићу, њене песме обратиле „на себе пажњу, и биле радо примљене у једноге моменту када је у нашој књижевности шарлатанизам почeo на јако узимати маха“. Између ових редова чита се порука да су и слободни стих и сасвим лична форма могли да буду прихваћени под условом да нису били у служби негације песничких вредности епохе која је претходила „послератној књижевности“. Јер у том предратном добу Пандуровићева поезија била је један од носилаца неких књижевних вредности чија је новина тек била на путу да буде устоличена као неоспорна. Рат је био зауставио тај процес, а са ратом тај процес није био само одложен него и дефинитивно прекинут. Пандуровић је као промотор поезије Десанке Максимовић своју улогу у књижевности после Првог светског рата могао да представи не као противника промена и обнове поезије него као борца против оних модерних дела у којима, по њему, „није било апсолутно никакве вредности“.

Пандуровићев однос према Десанки Максимовић у складу је и са запажањем (мада не и вредносним судом) које је у свом приказу *Песама* изнео Војислав Ј. Илић Млађи. „У погледу форме и стиха ауторка ове књиге стоји на средини између наше предратне и 'модерне лирике', али је – на нашу жалост, а на своју штету – много ближа овој последњој“ (Илић, Исто, 147). Без обзира што је овај критичар модерност стиха *Песама* тумачио неспособношћу ауторке, „која није дорасла тешкоћама једне савршене

технике стиха“, његова оцена да је Десанка Максимовић својом првом књигом била ближа модерној, послератној лирици него предратној, тачнија је од оне Богдановићеве да је њена лирска концепција „у основи старинска и сасвим некомпликована“.

Богдановића, ипак, не треба тумачити само из једног угла. Он је био онај критичар који је уочио сродност песама Десанке Максимовић са народном женском лириком, која му је такође изгледала као „некомпликована“. Без обзира на вредносни суд, Богдановић је оваквим запажањем, особито у вези са народним лирским ритмом, био на трагу уочавања везе између Десанке Максимовић и Момчила Настасијевића (његове матерње мелодије), односно везе наше модерне поезије са оном нашом традицијом коју је Васко Попа назвао „нашом класиком једином и правом“ (Попа, 589).

Вредна су запажања и већ помињаног Велимира Живојиновића у вези и са првом и са другом књигом песама Десанке Максимовић, *Зеленим вишезом*. Приказивач је истакао да између две књиге постоји органска веза, нарочито када је реч о „особеном, потпуно личном изразу“, који је песникиња готово „без напора, али без колебања свакако, нашла од прве“. И то „не угледањем, већ само пажљивим слушањем унутарње музике и унутарњих ритмова свога бића“. Њен стих је ипак постајао „све покретљивији, на око све неправилнији, држан некако између слободног и везаног стиха“, тако да се том „лабилношћу прилагођава нежности и мекости њенога слога“ (Живојиновић, Савић, 164).

Читање оновремених приказа *Песама* упућује на закључак да су међуратни традиционалисти тачније од њихових савременика модерниста оценили улогу Десанке Максимовић у обнови срpsке поезије два десетих година. Један од разлога је могла да буде, а вероватно је и била, песникињина сарадња у конзервативним гласилима и са конзервативним критичарима и песничима. Подршка „традиционалиста“ млађој песникињи је модернистима у време жестоких књижевних полемика изгледа била толико неприхватљива и иритантна да су Винавер и остали модер-

нисти (према Винаверовом позном признању песникињи) због тога према њеној поезији заузимали „не-пријатељски став“ (Константиновић, 75).

Неки од међуратних модерниста, или заступничка модерног у књижевности, као Марко Ристић и Оскар Давичо, задржали су и после Другог светског рата негативан, или бар веома критичан став према стваралаштву Десанке Максимовић.

Међу истакнутим песницима друге половине прошлог века посебну наклоност према поезији Десанке Максимовић испољавао је Стеван Раичковић. Њему је с разлогом била поверена дужност да сачини антологијски избор из њеног стваралаштва за елитну едицију *Српска књижевност у 100 књига* 1965. године. Раичковић је, међутим, њену поезију ипак сместио у традиционалну рубрику, написавши да њена поезија „није имала ону драж шока какву су поседовали лирски наступи неких њених савременика, који су уздрмали традиционалну грађевину српске поезије“. „Али је она у тој наоко полурушевини ипак изабрала одaju која је била окренута животу и с видиком на ново песничко доба“. Из те одaje њена поезија је успела да „лирски светлуца, зрачи нијансом, па и обасјава“ (Берко Савић, 528, цитирано према: Е. Кош, Десанка Максимовић).

На одсуство шока при читању песама Десанке Максимовић, поготову у „шокантном“ добу модернизма и авангарде двадесетих година, указивао је и Радомир Константиновић, један од првих твораца модерног романа у српској књижевности друге половине 20. века и писац за проучавање српске поезије прве половине тог века (мада и не само његове прве половине) незаобилазног осмокњижја *Biće i jezik*. Константиновић је њеном делу посветио обимну студију од стотину страна, али је још на првој навео контраверзне речи Марка Ристића да су „безброј песама“ Десанке Максимовић „живи доказ да не треба буквально схватити дијалектичко правило да се квантитет мења у квалитет“ (Ристић, 271).

Константиновићева оцена се само донекле подудара са Ристићевом. И он сматра да је Десанка Максимовић оставила иза себе „велики број песама изванредно неједнаке вредности“, али у таквом закљу-

чку речју „изванредно“ упућује и на песме писане „руком књижевника по сваку цену“ и на „изврorno надахнуће које ће с времена на време да заблиста светлошћу пригашеном, али јединственом“ (Константиновић, 7). На једном другом mestу Константиновић појашњава поезију такве светлости као поезију чији је интензитет „изванредно пригашен, без и најмањег пожара и вулкана“, без „изненађујућег и запрепашћујућег“, без „присенка од пренеражења које буди у симболотворни дух 'јереси'...“ (Исто, 22). А одсуство „јереси“, а то значи и одсуства „зла“, за Константиновића значи да је поезија Десанке Максимовић за право традиционална, „далеко од сваке 'експерименталне' поезије“ (Исто, 35). Константиновић је, у тој истој фусноти, а фусноте су често биле место у којима је он износио своје најотвореније и најодлучније судове, утврдио да је њена поезија и „далеко и од сваке егзистенцијалне 'експерименталности': нови животни став налазиће за њу увек други“ (Исто). „Зато она, у свакој епохи, иде за другима, за оним што је 'на девном реду' поезије“ (Исто).

Константиновић зато није пропустио да нагласи да је Максимовићева у доба интимистичке пезије писала интимистичку лирику, у доба социјалне поезије социјално ангажовану, чак касније и социјалистичко реалистичку, да би се касније вратила „извесним предратним мотивима своје предратне лирике“ (Исто), да би се у „у часу када је (шездесетих година) започела и широка и агресивна рестаурација духа изразито грађанске културе, исказана и у непоречном спреку са националистичким тенденцијама (пре свега митологији средњовековља)“ вратила „свету икону“ или „визији бранковинских сељака који 'пију вино части / и приволевају се царству небесном'“ (Исто), да је баш у то време Десанка Максимовић „своје несумњиво најамбициозније замишљено дело, *Тражим йомиловање*, потражила у 'лирској дискусији' са Закоником цара Душана, остајући тако у кругу актуелности (овде: наглашено интересовање за средњовековље)“ (Исто). Али Константиновић није избегао да укаже и на несумњиве квалитете књиге *Тражим йомиловање* и описао их тако добро

да се сврстао међу најбоље аналитичаре тог дела (а што сам ја пропустио да напоменем у својој студији „Са Богом их је троје“ (в. Петров и наслов студије).

За однос традиционалног и модерног у поезији Десанке Максимовић занимљиво је и Константино-вићево поређење „злата“ у њеном и у Дучићевом песништву, сасвим неповољно по претходника, али не и благонаклоно према наставњачу „златарског“ песничког посла и његовом „стидљивом“ реформатору. И све то у вези са слободним стихом, који и јесте био у ужареном средишту полемика „старих“ и „нових“ у годинама непосредно после Првог светског рата.

„Истина, 'злато' лепоте Десанке Максимовић ни у ком случају није тако нападно, и пуно блештавог сјаја, као у поезији њој претходећег Јована Дучића: то је злато пригашеног сјаја: не у пуној, савршено симетричној, форми Јована Дучића (који је првобитна акумулација грађанско-индивидуалистичког естетизма: освајач-естета, у похлепи без стида и зазора), него у форми *разломљених* слободних стихова (римованих ипак, редовно) уплашено-пригашене чежње, 'девојачко злато' (у стилу маловарошког стида) које не сија из стиха, непосредно, него *између* стихова, посредно: злато које нема свој стих. То је злато Јована Дучића, али покривено руком осиромашујуће-репресивног стида Девојке, декаденција злата Јована Дучића као декаденција естетизма – још присутан естетизам, али пригашен, и под стидом – и свест о тој декаденцији: одбијање овог 'златног' стиха, путем гашења злата (као апсолутног сјаја апсолутног добра), односно путем ка празнини између стихова: путем слободног стиха као путем *иошишнушош* сјаја злата. Говор се ту више не може ни наћи, чак ни тражити одвајањем од свакодневног говора: синтаксичка форма песме (и стиха) Десанке Максимовић је форма свакодневног говора свакодневног света у коме нема злата (неко је све беда и очајање), али основна усмереност њене воље је усмереност ка злату: усмереност ка позлаћивању (поетизацијом, лиризирањем) онога што је и у суштини и у појавно неопозиво безвредно...: *слободан стих је ту декаденција стиха 'златиша'* (апсолутног сјаја) Јована Дучића.“ (Исто, 49).

Није то све што је Константиновић написао о слободном стиху Десанке Максимовић, јер је указивао да је и целина њених песама била „целина на граници колебања: слободан стих је овде израз и функција немоћи за потпунију кохеренцију песме“ (Исто 51). И да „слободан стих Десанке Максимовић, у епохи збирки *Песме и Зелени вишез*, припада кругу 'интимистичке' лирике... ни затворена форма претходника, пре рата (парнасоваца, идејних симболиста), ни растварање форме на прагу нове поезије (1920)“ (Исто, 51–52).

Константиновићев приступ раној поезији Десанке Максимовић може се окарактерисати као продолжење модернистичких ставова, па зато мање изненађује сврставање њених првих песничких збирки негде између поетике „предратних“ и „послератних“, а више привлачи пажњу уочавање вредности појединачних песама и њихова анализа (песма „На бури“, на пример). Константиновић је добро запазио и присуство инверзије у синтакси њеног песничког језика (Исто, 62–63), мада се улога инверзије не мора тумачити у функцији успоравања говора нити прихватити његова предвидљива оцена тог наводног успоравања, нарочито у каснијој поезији, са становишта већ поменутог модернистичког тумачења.

Али са таквог становишта и у Константиновићевом тумачењу однос песникиње према традицији која јој је непосредно претходила пре је, сходно горе понуђеној класификацији, однос обнављања или преобликовања (2) него однос подражавања или саображавања (1).

Друга једна важна и обимна студија, др Јубице Ђорђевић, написана је (и била одбрањена као докторска дисертација 1972) пре Константиновићеве, али је као књига објављена знатно касније (Константиновић 1983, Ђорђевић 1998). Њен приступ далеко је од модернистичког, методолошки и по вредносним критеријумима у суштини је традиционалистички, али њена књига обилује великим бројем веома прецизно утврђених статистичких података, које не налазимо у типу интерпретације коју је Константиновић неговао (али су зато референце на коришћену критичку

литературу код њега не само исцрпне него и веома функционалне).

За Ђорђевићеву нема сумње, мада на томе много не инсистира, да је однос Десанке Максимовић према традицији недвосмислено однос обнављања или преобликовања (2). Када је реч о слободном стиху, као важном параметру у утврђивању тих односа у првој половини двадесетих година 20. века, Ђорђевићева је својим нумеричким прегледима подастрла своје закључке о стиху, рими и строфи у целокупној Максимовићевој поезији.

„Када би искључиво од риме зависило одређивање: је ли стих Д. Максимовић слободан или није онда бисмо за ову поезију могли само утврдити да је испевана у нешто слободнијем стиху. Јер песме Десанке Максимовић имају велики број рима: 10.026 на 15.630 стихова... Али важније од овога за слободни стих Д. Максимовић је да он задржава велику слободу у распореду рима“ (Ђорђевић, 265).

Ђорђевићева је несумњиво у праву. Распоред рима у појединим песмама је од суштинске важности, а он је и у првој књизи песама веома разноврстан у оквиру истих песама. Исто је тако приметно да се тај распоред често мења од строфе и да се стихови на истим положајима у строфи неједнако римују, а да не ретко и изостају риме где би се иначе очекивале сходно претходној строфи или строфама.

Следећи параметар је још пресуднији, а он се односи на силабичку дужину стихова у песмама. У збирци *Песме*, како је овај вредни истраживач утврдила, 60 песама је у стиху, 25 песама у прози, а у укупном броју од 1572 стиха среће се чак 15 врста стихова различите дужине, од стихова са 3 (19) слога до, додуше ретких, стихова са 14 (23), 15 (5), 16 (1) и 17 (1) стихова. Веома је битан податак и да стихови, владајући у претходном раздобљу, са 12 (103), 11 (177) и 13 (42) стихова заостају за стиховима са 7 (270), 8 (219), 9 (201) и 10 (208) слогова. Њен нумерички преглед не показује, међутим, распоред стихова различитих дужина у оквирима појединих песама, али су њени закључци у том погледу тачни (Исто, 269).

„Стуб слободног стиха Д. Максимовић је управо променљива силабика. Ова променљивост се не односи само на неједнаку дужину стихова или полустихова већ и на њихово низање у слободним комбинацијама, по реду који није утврђен. Такав распоред остварује ритмiku која се приближава ритму говорног језика што и јесте битни за слободни стих“ (Исто, 265).

Поменуо бих и важно запажање да у првој збирци *Песме* седмерци и осмерци чине трећину стихова (489 од 1572). „Њихова превага намеће шири закључак: песникиња је у то доба, до 1924, у погледу сила-бике била под утицајем стиха наше народне лирске поезије, у којој је осмерац основни стих“ (Исто, 271).

Ни у погледу строфице Д. Максимовић није следила узоре из претходне епохе. У првој збирци *Песме* нумерички преглед показује да је песникиња користила строфе од 1 (1) до 14 (3) стихова. Катрен (29), карактеристична за поезију претходног раздобља, заостаје иза строфа са 6 (59), 5 (40) и 7 (31) стихова (Исто, 278). И кад је реч о строфама битан је распоред различитих строфа у оквиру појединих песама, а не само шаренило строфа у начелу. Мада такав нумерички преглед у Ђорђевићевој књизи нажалост не постоји, и присуство различитих строфа у многим песмама је важан композициони елеменат модерно грађене песме, посебно у првој половини двадесетих година, када је дошло до превлађивања, код једних, како код Десанке Максимовић, и одбацивања владајуће поетике претходног раздобља, код других, авангардних песама, dakле поетике парнасовске и симболистичке. Љубици Ђорђевић, међутим, дугујемо подatak да је Д. Максимовић строфу „разграђивала“ не само по „квантитативном принципу већ и по квалитативном“, односно да се у њеној поезији примећује превладавање „нечисте“ или „неправилне“ строфице у односу на „чисту“ или „правилну“ строфику (Исто, 279)

Други важан елеменат је и песничка слика. Константиновић тој врсти анализе није посветио већу пажњу, као ни Љ. Ђорђевић, али у њеној књизи се налазе запажања вредна помена при анализи метафора у поезији Десанке Максимовић. Метафору је Ђорђевићева с правом оценила као „битан део израза

Д. Максимовић“ и истакла три њихове одлике. Једна од њих је оригиналност („непоновљиви избор речи, њихово нарочито структуирање које води унутрашњем обогаћењу семантике сваке појединачне речи, ново значење спрега као целине...“; Исто 260). Друга, неименована одлика, састоји се у истицању једне „прте појава, које улазе у метафоричку слику, обично не извлаче главну него неку посебну, скривену њихову карактеристику“, па се таквим поступком врши „померање стабилног, уобичајеног облика појава те оне почињу да делују својом неочекиваном димензијом“ (Исто). Али најважнији је њен опис, овог пута и са примерима, оне одлике коју је назвала „богатством“, а ту врсту метафора, додуше без ваљаног објашњења, „поетским метафорама“.

„Поетске метафоре више од других облика метафора илуструју то богатство. У њима су доведене у везу, односно спојене најудаљеније и најразличитије појаве: ’апстрактне са конкретним, конкретне са конкретним, апстрактне са апстрактним’... ’радозналост воде’, ’мадргали воденог цвета’, ’јулског неба збирке сонета’, ’језик пожара’, ’смрти пешаци’, ’сна грање’, ’лирика мириза’, ’кикоти лета’. По функцији контекстолошке, ове метафоре у песмама Д. Максимовић сугеришу богати спектар асоцијација“ (Исто).

Ови закључци о метафорама изведени са синхронијског становишта, а за предмет ове студије битна је дијахронијска раван. Зато би требало тај тип оригиналних „поетских метафора“ да се потражи у збирци *Песме*. Такве метафоре, нарочито оне генитивне, у којима се спајају конкретно и апстрактно, доиста се налазе у првој песничкој збирци Десанке Максимовић и представљају новину у односу на претходно раздобље. Низ таквих примера у прве две песме циклуса од девет песама у прози „На одморишту“ сведочи да није реч о случајним досеткама него о доследном песничком поступку: „стазе сумње“; „долине досаде“; „река ситости“; „плашљиве зраке среће“; „магла сумње“; „руке дрвећа“; „песма висина“; „песме твога срца“ (Максимовић, 77). И у првој песми збирке „Молба младости“ налазе се слични примери: „стража једног бола и једне радости“; „страже једне љубави“ (Исто, 6). А ево још неколико заним-

љивих примера тих генитивних метафора: „небо рођеног бола“ (Исто, 69); „радости као и осмеси воде“ (Исто, 73); „огледало моје душ“ (Исто, 87); „обала мое невеселе душе“ (Исто, 88); „карта стабљика душе“ (Исто, 99); „измирења застава бела“ (Исто, 109).

Овај тип метафора налази се и у првој песничкој књизи Васка Попе *Kora* (1953), једне од кључних књига на почетку другог раздобља српског модернизма, што показује да су оне биле актуалне као новина и скоро тридесет година након објављивања *Песама* (1924): „рубови нашег осмеха“ (Попа, 48); „изломљених костију подне на руке нам пало“ (Исто, 53); „подочњаци дана“ (Исто, 54); „разуларене кашике“ (Исто, 56); „куће су изврнуле горке цепове соба“; „запаљене птице из обрва мојих“ (Исто, 57); „отровна киша вечности“ (Исто, 58); „улице твојих погледа“ (Исто, 59); „цигарету мојих брига / у срцу своме гасиш“ (Исто, 63) итд.

Апстрактни појмови се могу конкретизовати, а и персонализовати, и посредством придева, као и у развијеним и сложеним метафорама, у шта нас такође уверава Васко Попа својим раним циклусом *Далеко у нама* (одакле су наведени и сви примери генитивних метафора). На том поступку заснива се позната Попина љубавна песма, где се као наслов узимају њени први стихови: „Очију твојих да није / Не би било неба / У нашем слепом стану...“ (Исто, 60). Занимљив је податак да је у првој верзији уз стан стајао готово неутралан епитет „мали“, да би га Попа касније заменио „слепим“, чиме се сугерише генитивна метафора – „очи стана“. Сличан је поступак и у трећој строфи те песме: „Славуја твојих да није / Врбе не би никад / нежне преко прага прешле“ (Исто). Наслућује се овде метафора „славуји твога гласа“, а придевом „нежан“ и глаголом „прећи“ врбе се анимизују и персонификују.

Такав тип развијених генитивних метафора, подвргнутих и поступку анимације и персонификације, налази се и у *Песмама*, као у следећим примерима: „Многа сјајна зграда / у чијој води охолост свог лица / стооког оглед“ (охоло стооко лице зграде; Исто, 33); „Испепао негде свој вео / млечни пут; а ме-

сец жут / ископнео, и никад више / загледати се неће у јасно бео / суседова дома зид“ (вео на телу млечног пута; очи месеца; Исто, 35); „широка ливада у цвету / спокојним осмехом сја“ (осмех ливаде; Исто, 55); „дуже цватае у наду“ (цветови душа; Исто, 65); „посадити овде своја ћутања“ (семе ћутње; Исто, 73); „душу ми мори осама“ (осама душе; Исто, 105).

У овом последњем примеру везују се две речи апстрактних значења (душа и осама као самоћа). Али реч „осама“ биће на знатно сложенији и маштовитији начин подргнута процесима метафоризације и персонификације у песми „Самоћа“: „пуна је мене саме моја осама“ и „прелива се ноћас мноме моја осама“ (Исто, 74). У другом примеру наговештава се веома оригинална генитивна метафора „вода бића“, а у оба примера осама има двоструко значење (самоћа, усамљено место), па се наслућују и бар две генитивне метафоре: простор самоће и биће самоће. Стих „пуна је мене саме моја осама“ садржи и прикривен оксиморон (пуна осама). О самоћи, поготово њеном анимираном бићу, не познајем бољих стихова ни слика, не само у српској поезији, од овде наведених стихова Десанке Максимовић. Није им раван чак ни много познатији, такође изванредно оригиналан Настасијевићев стих – „све самљи“.

Песма „Шумска звезда“ цела је пример сложене и развијене метафоре, са приметним поступком анимације и персонализације (као и инверзије) већ у почетним стиховима: „Исплео паук у грања / зеленом гнезду / нежну звезду“ (Исто, 25). Песма је изграђена тако да се почетни мали метафорички круг – зелено гнездо грања (такође генитивна метафора) и у њему метафоричка звезда (паучина) постепено шири, до звезда које је сама песникиња као паук „плела над животом“ (прикривене метафоре – звезде снова, звезде нада; Исто) до оних небеских, које мора да је плео сам Бог, што се сугерише последњим стихом – „и шумски паук, и ја, и Бог“ (Исто, 26). Све троје су плетиље, а све оно што плету, ма колико да је лепо, нежно је, танко и нестално као паучина. Завршетак, и појединачни и општи, неизбежан је, ма шта били његови узроци – „да ли од змије, рђавих лекова / или тајног узрока ког“ (Исто). Ненаглашени, лирски песимизам ове песме дубљи је и безобалнији од песме из овог истог циклуса,

„Змија“ (једне од најпрепознатљивијих песама целог песникињиног опуса), у којој се описује коначност не-станка само индивидуалног бића, док космичко сунце наставља да сија над смртним земаљским вртом („сунце сија“ јавља се као троструки рефрен у тој песми; Исто, 29).

* * *

На крају требало би, бар у основним цртама, указати и на однос *Песама* Десанке Максимовић према поезији њених савременика у доба појаве ове књиге, као и одговорити на питање да ли се њоме обнавља нека песничка традиција, различита од оне која јој је непосредна претходила.

Мада је Десанка Максимовић била блиска са традиционалним, па и конзервативним књижевним круговима и редовно је у раној фази објављивала у њиховим гласилима, у њеној поезији је најприметнији утицај једног од главних представника модернистичке поезије, Милоша Црњанског, и његовог суматраизма. Могло би да се говори и о сродности лирских емоција код двоје песника, али „суматраистичко“ осећање света или суматраистички велтан-شاунг свакако се препознају у низу песама, као у песми „Тајна“: „Четири чудна имена, / први од тебе дар / у поноћ шапућем меко / јер, ако их чује неко, / четири умреће цвета / на другом крају света“ (Исто, 67). Или у песми „Над животом“: „Осећам полудеђу пролећа овога / због неке далеке лепоте / под небом рођеног бола, / и занесена лутаћу / испод звезданих кола...“ (Исто, 69). И тим својим суматраизмом Максимовићева се недвосмислено ухватила у коло модерних песника онога доба, били они њеног присуства свесни или не, свеједно. Данас је то видљиво на снимку оне епохе и без лупе или фотографског увличавања.

И Црњански и Десанка Максимовић обнављали су својом поезијом непосредно после Првог светскога рата старију песничку традицију. Црњански ону чији је стожер био Бранко Радичевић, а Десанка Максимовић традицију народне лирске поезије. О песникињиној инспирацији лирском народном поезијом писано је у критичкој литератури, али се није

указивало на конкретан контекст појединих њених песама. А он постоји.

Песма „Једна смрт“ успоставља текстовну везу са чувеном лирском песмом „Љубавни растанак“ (Вук, 340), која захадајући реторичкој формули на свом завршетку („Што је небо да је лист хартије“) има један временски дуг и вишејезички контекст (од *Старог завета* до Његоша (в. Видаковић Петров, 5–42). Песникиња је љубавни растанак два цвета, плавог зумбула и зелене каде, заменила темом смрти „зумбула лепог“ и „љубичице плаве“ (Максимовић, 10), а уместо физичког удаљавања заљубљених у свету природе јавио се смртоносни блиски сусрет драге и драгог у цивилизацијском амбијенту („данас стоје у вази“). И једној и другој песми заједнички је поступак персонификације, само што се у модерној верзији биљне љубави јавља и ауторски глас, с директним обраћањем драгом и исказаном жељом да њихова љубав преживи „мистично сутра смрти“ како би и с оне стране света „заједно били попут два нежна, узбрана цвета“. Овај завршетак/обрт је метапоетичког типа, којим се разара/тумачи претходно створена слика. Прототип тог метапоетичког расплета налази се у словенској антитези, што се добро види поредећи ове песме с једном другом лирском народном песмом, „Жалосни растанак“, сличне биљне симболијике: „Повила се б'јела лоза винова / Испод б'јела испод града Будима; То не била б'јела лоза винова / Већ то био л'јепи Јово и Мара“ (Вук, 340).

И „Девојачка молба“ има своје својеврсне парњаке у народној лирској поезији у којима се успоставља дијалог брижне/нездадовољне мајке и заљубљене кћери која бере цвеће (символ љубави) за брата, мајку, себе и, без дозволе мајке, своме драгом („Смиљана и вијенац“, „Марино правдање“, „Исто то, мало друкчије“, Вук, 212–213). Занимљиво је да девојка у модерној песми Десанке Максимовић ништа не ради на своју руку, па поређење ових песама иде у прилог Константиновићевим тезама о „идеалу *невине наивности*“ у „Девојачкој молби“ и да је без такве наивности била немогућна „и њена позна поезија врхунске праштајуће самилости за све грешнике и пра-

веднике овог света, у књизи *Тражим љомиловање*“ (Константиновић, 8).

Овом кругу љубавних песама припадају и песникињине песме „На бури“ (Максимовић, 59) и „Сећање“ (Исто, 61). У првој песми могу да се уоче референце на народну лирску песму „Мајка и девојка“ (Вук, 351): „О, мајко, иди, ти га бар зови, / нека се склони у наш дом / тај човек или бор – „Зовни га, мајко, на конак“; „Видиш ли, облак црн, / огроман, злокобан брод / над њим плови...“; „Ведро му небо покривач“. У народној песми идентитет момчета, „које промиче кроз село“, за девојку остаје загонетан – („тавнина бјеше, не виђех“) – па јој га мајка тумачи („оно је момче грађанче“). У модерној песми дилема „човек или бор“ остаје неразрешена, својеврсна скраћена словенска антитеза без расплета, па тако биљна симболика поништава опозицију брег – бели двор као опозицију природе – култура. Љубав је изнад свих подела у обе песме, села и града у народној песми, природе и цивилизације у модерној песми.

У песми „Сећање“ опет се на изванредан начин јавља биљна симболика, као и референца на једну од најлепших балада наше народне поезије. У тој песми је стрепња заменила жељу: „Да ли верујеш каткада ти / у душа лет / после смрти? / Мислиш ли ти, да ништа с душе / може ми стрти / песму и цвет што он ми даде? // Вечерас ја се опет плашим: / заборавићу песму / што брегом нашим / певаши он по вечер целу; заборавићу ружу белу / што ми земљи дарова он“. Народна лирска поезија можда и не познаје овакву врсту стрепње, али знање о судбини душа после смрти и посредној улози биља у њиховом присуству на земљи не може да се доведе у питање: „Ђул мирише, мила моја мајко, / Ђул мирише око нашег двора / Чини ми се Омерова душа“ („Смрт Омера и Мериме“, Вук, 223). Или у песми „Смрт Ивана и Јелине“: „Из момка је зелен бор никao, / Из дивојке винова лозица, И фата се бору за огранке / Каж' дивојка момку око врата“ (Исто 219).

После свих ових интерпретација и анализа може с много разлога да се закључи да је однос Десанке Максимовић према традиционалном у њеној раној

поезији био делимично обнављачки (тип 2), а у нај-
бољим песмама стваралачки и откривалачки (тип 4).

Литература

- Барац, Антун, „Песме“ Десанке Максимовић, Југословен-
ска књига, VIII, 1, XI, 1924, књ. 2, бр. 9, 349–350;
- Богдановић, Милан, „Десанка Максимовић: Песме“, Српски
Књижевни гласник, 1924, књ. 13, бр. 4, 309–311;
- Видаковић Петров, Кринка, *Одледи о усменој књижевно-
стши*, Београд, 1990;
- Живојиновић, Велимир, „Поезија Десанке Максимовић“,
Политика, XXVII, 15, IV 1939, бр. 7884, 8;
- Ђорђевић, Љубица, *Песничко дело Десанке Максимовић*,
Београд, 1988;
- Илић, Војислав Ј. Млађи, „Песме Десанке Максимовић“,
Правда, бр. 323, 24, XI, 1924, 2;
- Кашанин, Милан, „Песме Десанке Максимовић“, *Лештенис
Машице српске*, XCIVIII, 1924, књ. 302, св. 3, 94–95;
- Константиновић, Радомир, *Биће и језик*, том 5, Београд,
1983;
- Максимовић, Десанка, *Песме*, Београд, 1924;
- Пандуровић, Сима, „Песме г-це Десанке Максимовић“, *Mi-
сао*, 1924, књ. 16, св. 3, 1266–1267, потписано Х. С.;
- Пауновић, Синиша, „Песме Десанке Максимовић“, *Полећ*,
1924, књ. II, бр. 2, 63–67;
- Петров, Александар, *Антиологија руске поезије XVII–XVIII
века*, књига прва и друга, Београд, 1977.
- Петров, Александар, „Богом их је троје“, *Тражим љомило-
вање*, Београд, 2007;
- Попа, Васко, *Сабране ћесме*, Вршац, 1997;
- Раичковић, Стеван, „Поговор, Десанка Максимовић, Пес-
ме“, Нови Сад, Београд, 1965;
- Ристић, Марко, *Књижевна политика*, Београд, 1952;

Aleksandar Petrov

TRADITIONAL AND MODERN: THE EARLY POETRY OF
DESANKA MAKSIMOVIC

Summary

It is being determined in this essay the kinds of poets in accordance with the tradition, and it is being offered a classification according to four basic principles. Poets 1) create in the scores of the dominant, ruling tradition, without disturbing the situation that they found themselves into, and accepting the current scale of value; 2) continue the ruling (dominant) tradition with its renewal and modification , with emphasizing ones and pushing in the background other predecessors and fore-runners; they re-evaluate established literary values and develop the ones they find that don't have appropriate status, the ones that are being neglected or overlooked; 3) destroy entire existing tradition and they make a new/avant-garde literature („new age“) on that cleared space, which is based on justified (created) poetic values, attributing the merits to themselves for beyond time. From that point of view the cited relations towards tradition could be described as: 1) relation of imitation or conformity 2) relation of penewal or remodeling 3) destructive-creative relation 4) revealing-creative relation. After a detailed interpretation of the reviews about Desanka Maksimović's first collection of Poems and the reviews themselves, the conclusion is being drawn that the relation of Desanka Maksimović towards traditional in her early poetry was partially renewing (type 2), and in her best works creative and revealing (type 4).

Светлана Шешовић-Димишићевић

МОДЕРНИ ТРАДИЦИОНАЛИЗАМ
ДЕСАНКЕ МАКСИМОВИЋ
У ПЕСНИШТВУ 20. ВЕКА
– Терминолошко одређење, противуречности
у рецепцији –

Кључне речи: модерно, традиционално, рецепција, историја књижевности, поетика, поезија.

Апстракт: У раду се образлажу појмови традиционалног и модерног у контексту ставова Т. С. Елиота, Адријана Марина и новог историзма и културног материјализма. Рецепција поједињих збирки (*Песме, Тражим јомило-вање, Лешојис Перунових џошомака, Озон завичаја*) често је била условљена књижевно-критичким ставовима књижевног периода, али и другим ванлитерарним феноменима. Опус Десанке Максимовић се сагледава као модерни традиционализам или сложено песничко дело у коме се сукобљавају модерно и традиционално формирајући сложене поетичке моделе у којима је тешко са становишта савременика тачно проценити модерност или традиционалност њеног песничког израза.

Традиционални модернизам је синтагма која нам доноси низ терминолошких недоумица, контрадикторности, па се ова синтагма може тумачити као оксиморон или чак парадокс. Међутим, у врло дугом животном и песничком веку Десанка Максимовић је врло често била оцењена, и то много чешће као традиционални песник, него као модеран. У овом раду покушаћемо да на неколико места у историји српске

¹ Т. С. Елиот, Традиција и индивидуални таленат у: *Модерна шумачења јоезије*, Београд, 1987. стр. 287.

² Андријан Марино, *Модерно, модернизам, модерносц*, превела са румунског Маријана Дан и Заја Томић, Народна књига, Београд, 1997.

³ Видети: *Исјо*, стр. 37.

⁴ *Исјо*, стр. 40.

књижевности обележимо оне тренутке када је Десанкина поезија била на маргинама, неправедно оптужена, али каткада и сасвим у актуелним токовима, па је била квалификувана као модеран песник, или је њена песничка књига, попут песничког циклуса *Тражим йомиловање* (1964) или *Лешојиса Петрунових йотомака* (1976), *Свирала од зове* (1992) представљана као модерна. Како бисмо та места обележили сасвим контрадикторним појмовима модерног и традиционалног, прихватићемо Елиотову дефиницију традиционалног. Традиција за Елиота обухвата „осећање историје“ које „укључује запажање не само онога што је прешло у прошлост већ што је садашње у прошлости“. Такво осећање прошлости једног песника квалификује као традиционалног јер пише са осећањем „да читава европска литература, почев од Хомера и у оквиру ње читава литература сопствене земље, истовремено егзистирају и истовремено сачињавају један поредак“¹ и то једног песника чини традиционалним. С друге стране, Адријан Марино у књизи *Модерно, модернизам, модерност*² нас подсећа да је реч о вероватно најстаријој расправи у историјама књижевних идеја; сукоб старог и новог, класичног и модерног сеже у антички период, како он тврди и у митско доба. Модерно је, за Марина, једноставно снага прогреса, која крши норме и иде напред, али нас истовремено упозорава да на основу сазнања о психологији конкуренције и начелима друштвене промоције долази и до замене ових термина, те да ставови актуелних књижевних критичара проглашеним и неестетичким мерилима нас доводе у заблуду, па тек са даље књижевно-историјске тачке гледишта можемо сагледати степен модерности или традиционалности. Модерно као један од најконфузнијих термина који потиче од латинске речи *modernus*³, неологизам, који постоји већ од 6. века у средњовековном латинском језику, а потиче од глагола *modo* тј. скочашњи, недавни, свеж, само уноси низ опречности у

⁵ Видети: Зденко Лешић „Нови историјализам“, *Нови историјализам и културни материјализам*, Народна књига, Београд, 2003. и текст Стивена Гринблата „Колање друштвене енергије“ у: *Нови историјализам и културни материјализам*, Народна књига, Београд, 2003.

вредновању књижевних дела. Марино нам још до-даје: „Брзо и најраспрострањеније прихватање појма модерног произлази из његове хронолошке основе: назива се модерним све што припада сфери актуелног, скорашићег, садашњости“.⁴ Савременост и модерност, а у складу са овим појмовима и вредновање савременика критичара и историчара књижевности осликова се најбоље у појму рецепције. Зато ћемо у овом раду пратити рецепцију и обележити неколико песничких књига Десанке Максимовић за које сматрамо да су модерне, сматрајући под тим свако поетичко померање у односу на претходне историјско-књижевне и поетичке токове у српској поезији. При томе имамо на уму и идеје о сабирању и покушају да се уведе дисkontинуитет у личним поетикама или историјама једне националне књижевности. Пратећи преовлађујуће идејне токове и поетичке моделе новим маркирањем, покушаћемо да обележимо места заблуда текуће критике или парадокса у рецепцији Десанкине поезије. У прилог томе од помоћи нам могу бити и ставови енглеских заступника новог историзма и америчког културног материјализма Стивена Гринблата⁵. Тако се текстови у склопу новог историзма посматрају и као места на којима се преламају центри друштвене, политичке или неке друге врсте моћи. Нелитерарни параметри су често, према тумачењима заступника новог историзма и културног материјализма, формирали културну климу, а што је још опасније и веома често утицали на рецепцију, прихватање или маргинализовање одређених дела, писаца или чак читавих покрета. Такво друштвено-историјско тумачење и позиционирање је у српској књижевности, а ту се нарочито мисли на 20. век, било узроковано многобројним политичким, националним и осталим факторима друштвеног живота. Сукоб модерног и традиционалног је од самог почетка века углавном био обележен и политичким ставовима актуелних књижевних критичара (Јован Скерлић, Сима Пандуровић). У рецепцији поезије Десанке Максимовић сусретали смо се и са низом таквих предрасуда које су је дефинисале као модерног или традиционалног песника. Посебан друштвени утицај на рецепцију и оцену осетио се у време објављивања

збирке *Тражим љомиловање*. С друге стране, претерано је истицан њен пагански и пантеистички аспект и то пре свега у рецепцији која је следила у послератном периоду. Напротив религиозност Десанке Максимовић је, према нашем мишљењу, као што смо и објавили у претходном зборнику *Хришћанско и џађанско у љоезији Десанке Максимовић* у раду „На граници вере и сумње, хришћанска религиозност у поезији Десанке Максимовић“, више део „хришћанског осећања него религијског програма“. Тако је песничко дело Десанке Максимовић, каткада тумачено у складу са „желјеним“ ставовима и идејама о друштвено признатом песнику у једном идеолошком или естетички обележеном тренутку.

Десанка Максимовић је у првим песничким књигама од 1924, обележена као апсолутни лиричар, инспирисана природом, влатима траве, жубором воде и гласовима птица, али је у истом тренутку и једна врста националног песника, који инспирацију налази у српској историји, паганском, митском и пантеистичком осећању света. У збиркама *Песме* (1924) и *Зелени вишез* (1930) које су одлично прихваћене од званичне критике, прикази Милана Богдановића и Симе Пандуровића, једног крила у том тренутку од средине двадесетих година традиционалних критичара, без смисла за нове авангардне тенденције (познати вишегодишњи сукоби са Милошем Џрњанским, Раствром Петровићем и Тодором Манојловићем), Десанка се појављује као песник изразите лирске инспирације. Иако је званична критика у томе тренутку представљајућа модерну песникињу, реч је само о судовима актуелних критичара, али ми бисмо данас са ове дистанце могли рећи да је у томе тренутку у односу на много радикалније захвате авангардних песника на жанровском, тематско-мотивском и стилско-језичком плану, Десанка ипак, била једна линија традиционалне поезије. С друге стране, у тој

⁶ Сима Пандуровић, предговор у: Антологија најновије лирике, *Мисао*, Београд, 1927, стр. 7. Ставове наводимо из трећег, обновљеног и проширеног издања истоимене антологије, јер је Сима Пандуровић потпуно преузео предговор из првог издања из 1921. године, потврђујући своје идеје и оцене и после пет година и још интензивније књижевне продукције српских авангардиста.

ранијој фази до Другог светског рата, Десанка Максимовић представља и један од веома ретких песничких гласова жена, поред Данице Марковић, која је прву књигу *Тренуци* објавила 1904, а другу *Тренуци и расположења* 1928. и добила награду Српске краљевске академије као прва жена песникиња. Поред Исидоре Секулић, Јеле Спиридоновић Савић, Ксеније Атанасијевић, Десанка Максимовић представља у родном смислу један, могући вид модерности. Ангажованост жене и песникиње, критички прикази Десанкине поезије, заступљеност у актуелним међуратним антологијама, представљају и у друштвеном смислу позитиван став културне средине, која није била сасвим благонаклона према песникињама. Мера традиционалног и модерног у естетичком смислу је параметар који је пружао могућности за такав друштвено прихватљив статус. Зато се однос модерног и традиционалног или традиционалног модернизма и у овом тексту тумачи као синтагма, која је пружала могућности Десанки да буде довољно нова, иновативна, другачија, а да при томе нема авангардну, рушилачку тенденцију према традицији и културном наслеђу. Бунтовнички, рушилачки и превратнички дух српске авангарде је за историју српске књижевности изузетан тренутак, али је зато имао жестоке сукобе са савременицима, баш због тог силовитог и бескомпромисног духа. Десанка Максимовић је померала границе, али пажљиво и без великих, бучних манифестијација. Мада је њен поетички концепт и са данашње тачке гледишта у књижевно-историјском следу био традиционалан, не треба заборавити да је Десанка Максимовић своје прве песме објавила у часопису *Misao* 1920. године када га уређује Сима Пандуровић. Она је тада прихваћена као важан, нов и модеран глас. Тада излазе песме „Предосећање“, „Покошена ливада“, „Стрепња“, „Пролетња песма“. Већ 1921. године Сима Пандуровић је заступа са десет песама у *Антиологији најновије лирике* поред Густава Крклеца, Тина Ујевића, али и Хамза Хума. Не треба заборавити да је промовисање Десанке Максимовић у овој антологији „на трагу антимодернистичких, књижевно опортунистичких идеја антикултур-“

ног и антидржавног тока“⁶, како је Сима Пандуровић именовао нови, авангардни ток у српској књижевности. Десанка Максимовић се, према Пандуровићевим, ригидним, али данас, помало традиционалистичким ставовима, нашла у овој антологији која је спашавала српску књижевност. Та антологија је имала функцију да спасе „кризу књиге“, како би се стабилизовао „хаос идеја и мисли“, пише Пандуровић. Мада је Милан Богдановић Десанкину поезију прихватио као „лирску концепцију“, он је у њој одмах открио једну „у основи сасвим старинску, живу и оригиналну свежину“. Праву меру њене поезије као савременик открила је тек Јела Спиридоновић Савић наглашавајући „лирску мисао“ наше песникиње и откривајући дубину у њеном једноставном песничком исказу кроз повезаност религијског осећања са природом, човечанством и космосом. Опречности у рецепцији Десанкине поезији, које се и крећу стално између традиционалног и модерног, последица су „сложене једноставности“ њене поезије, као што је то рекао Никола Милошевић. Управо та једноставност песничког исказа је често била једино мерило за карактеризацију Десанкине поезије као традиционалне или модерне.

Десанка Максимовић је пишући хаику поезију, била један од оних заточеника далеких источних култура кроз чији концепт је српска поезија у међуратном и касније послератном периоду допринела ширењу свог песничког и, пре свега, жанровског регистра. У збирци песама *Озон завичаја* Десанка Максимовић је у своја поетичка начела увела и поетику хаику поезије, превредновала ову стару источњачку форму, која пружа велике могућности за експериментисање стихом, али и семантичким дometима. Овом песничком књигом из позне фазе свога стваралаштва, Десанка се приближила авангардној поетици и суматраистичким начелима Милоша Црњанског. Низом аутопоетичких исказа, прецизним пиктуралним и музичким елементима, Десанка је готово на крају свог песничког опуса користила модерна поетичка средства, близска, једној у том тренутку, старијој књижевној епохи, периоду српске авангарде. Зато је песнички опус Десанке Максимовић пре-

пун опречности и контрадикторних оцена њеног традиционализма или модернизма. Реактивирање жанра хаику поезије, крајем двадесетог века, је прави пример модерног традиционализма јер су поетички поступци модерни, а жанр или историја тог жанра у српској поезији већ традиционални. Наравно, ако Милоша Црњанског прихватимо као једног од првих експериментатора овим далекоисточним жанром. *Сонети*, којима се вратила педесетих година, за Десанку Максимовић, су били, једна врста песничке зрелости која се остварила тек у збирци *Сајам речи* (1987), такође на трагу обнове елиотовског синдрома. О томе је и песникиња оставила исказ да су тек ти сонети „рођени у унутрашњим пејзажима, као неки разговор са самим собом“.

У послератном периоду можемо пратити индикативније облике модерних песничких слика, исказа и структура у песничком опусу Десанке Максимовић. Збирка *Тражим йомиловање* је 1964. године оцењена као апсолутно приклучење модерним токовима.

Поетски циклус песама *Тражим йомиловање* Десанке Максимовић, у тренутку када се појавила 1964. године, представљала је својеврсну потврду песничке активности ове песникиње. У поетичком смислу

⁷ Видети: Зоран Мишић „Савременост и традиција“ у: *Критика јесничког искуства*, СКЗ, 1996, стр. 225.

⁸ Борислав Михајловић Михиз „Песнички врхунац Десанке Максимовић“, у: *Критичари о јесништву Десанке Максимовић*, приредио Милорад Блечић и Виктор Б. Шећеровски, Књижевне новине, 1982, стр. 107–110.

⁹ Александар Петров „Ка новим вредностима“ у: *Критичари о јесништву Десанке Максимовић*, приредио Милорад Блечић и Виктор Б. Шећеровски, Књижевне новине, 1982, стр. 103–106.

¹⁰ Павле Зорић „У традицији интимне лирике“ у: *Критичари о јесништву Десанке Максимовић*, приредио Милорад Блечић и Виктор Б. Шећеровски, Књижевне новине, 1982, стр. 101–102.

¹¹ Драган Јермић „Несмирено срце песникиње“: Етичка поема Д. М. „Тражим помиловање“, *Борба*, бр. 29. (31. 1. 1965), стр. 13.

¹² Велибор Глигорић „Поезија Десанке Максимовић: поводом збирке *Тражим йомиловање*“, *НИН*, 21. 2. 1965, стр. 8.

¹³ Звонимир Голоб „Бијеле руже, њежне руже“, *Телеграм*, бр. 262 (7. 5. 1965), стр. 4.

¹⁴ Вук Крњевић „Маргиналије и поезија“, *Ogjek*, 18, бр. 4, (15. 2. 1965), стр. 9.

¹⁵ Е. Д. „Архаизам и анахронизми“, *Живош*, Сарајево, бр. 7–8, 1965, стр. 137.

је усклађена са процесима ре-креирања културног и литерарног наслеђа које ће се обнављати кроз поезију Васка Попе, Миодрага Павловића, Бранка Мильковића, а потом кроз поетику „друге традиције“ за којом су трагали Иван В. Лалић и Јован Христић налазећи је у античким, хеленским и византијским облицима уметности и историје. После сукоба реалиста и модерниста у српској књижевности јављаће се песничка и прозна дела, која ће свој прототекст, архитекст или интертекст налазити у српској средњо-вековној књижевности, култури, правним списима, ликовима песника и владара српске средњовековне државе. Тако ће и Десанка Максимовић поsegнути за традицијом и наслеђем *Душановој законике*. Крајем педесетих и почетком шездесетих година српска поезија је, пре свега, тежила модернизовању традиционалног, реактивирању митова, европске и српске културе, као и интеграцији текстова који припадају културном и књижевном наслеђу. У то нас уверавају песничке књиге Ивана В. Лалића, Васка Попе и Бранка Мильковића, као и критичарски ставови и идеје о савремености традиције у радовима Зорана Мишића.⁷ Поезија Десанке Максимовић је са песничким циклусом *Тражим њомиловање* ушла у тај круг, генерацијски много млађих песника, али поетички веома модерних. Десанка је у том тренутку песникиња старије генерације, која је објавиле прве песме када ниједан од ових песника још није био ни рођен. Тај генерацијски јаз није био непремостив и Десанка се овим песничким циклусом придружила тада „модерним“ тенденцијама српског песништва. Изузетно похвалне критике добила је од Борислава Михајловића Михиза у симболичном тексту „Песнички врхунац Десанке Максимовић“⁸ и у приказу Александра Петрова „Ка новим вредностима“,⁹ као и у раду Павла Зорића „У традицији интимне лирике“.¹⁰ Александар Петров је

¹⁶ Светлана Шеатовић-Димитријевић „Интертекстуални облици у збирци *Тражим њомиловање* у контексту модерних књижевних тенденција двадесетог века“ у: Збирка *Тражим њомиловање* Десанке Максимовић, Задужбина „Десанка Максимовић“, Београд, 2007, стр. 72–73.

¹⁷ Видети: *Исћо*, стр. 67–81.

први међу критичарима приметио нове поетичке захвате у песништву Десанке Максимовић које је остварила у циклусу *Тражим йомиловање*. Књига је позитивно оцењена и у приказима Драгана М. Јеремића¹¹ и Велибора Глигорића.¹² Негативно вредновање циклуса *Тражим йомиловање* било је најчешће некњижевне природе. Били су то прикази Звонимира Голоба,¹³ Вука Крњевића¹⁴ и анонимног Е. Д.¹⁵ Књига је критикована општим појмовима као анахронизам, архаизам и низ реторичких исказа који су преузети из *Душановој законике*. Као што смо оценили и у претходном тексту: „*Тражим йомиловање* је циклус песама који је поетички, различитим облицима интертекстуалног поступка, стилско-језички и лексички представљала сасвим нов правац у развоју песништва Десанке Максимовић, али је и дубоко уткана у тренутне токове српског песништва.“¹⁶

У нашем¹⁷ претходном тексту посвећеном циклусу *Тражим йомиловање* анализирали смо типологију интертекстуалности одређујући је према врсти интертекста, а потом типолошки према моделима, облицима транспоновања и њихове нове естетске улоге. Десанка Максимовић је у *Тражим йомиловање* водила лирску расправу са 24 параграфа *Душановој законике*, а поред тога постоји неколико песама које су само контекстуализоване овим правним и књижевним актом. Анализом песама из циклуса *Тражим йомиловање* можемо говорити о високом нивоу модерности у поетичком и књижевно историјском смислу, јер се њиховим накнадним уgraђивањем у нове песничке текстове обогаћују језички и семантички домети модерних песничких творевина.

У лирском спеву *Лејбийс Перунових йошомака* (1976) заснованог на историјским изворима о рату

¹⁸ Видети: Предраг Петровић „Крај митског и почетак историјског времена у *Лејбийсу Перунових йошомака* Десанке Максимовић“ у: *Хришћанско и јајданско у јоезији Десанке Максимовић*, Задужбина „Десанка Максимовић“, Београд, 2005, стр. 105–115.

Станиша Тутњевић „Глас предака као архетипски образац“ (у збирци *Лејбийс Перунових йошомака*), у: *Хришћанско и јајданско у јоезији Десанке Максимовић*, Задужбина „Десанка Максимовић“, Београд, 2005, стр. 83–92.

¹⁹ *Десанка Максимовић – живоји, јесме, кришаке*, Слово љубаве, Београд, 1978, стр. 11–12.

српског жупана Захарија и бугарског цара Симеона и митолошким представама укрштају се два света и два времена, митски и историјски. На том сукобу митског и историјског времена, као основа за сукоб њихових онтолошких полазишта, води поезију Десанке Максимовић у правцу митологизације као новог пута у семантичком, структурном и језичком погледу. Крајем седамдесетих година прошлог века процеси митологизације на свим плановима структуре књижевног дела вредновани су као обележје модерног. Тако је и *Лешојис Перунових йошомака* дело Десанке Максимовић које је у тренутку када се појавило на трагу модерних тенденција уметности 20. века. О овој теми је врло упутно писао Предраг Петровић¹⁸ у зборнику *Хришћанско и јајданско у поезији Десанке Максимовић*. Осцилирајући стално између вредновања да је њено дело традиционално или модерно, Десанка Максимовић је непрестано, упркос текућим токовима у развоју српске књижевности била самосвојна и трагала за сопственим песничким и прозним изразом.

У прилог пореклу и традиционализму поезије Десанке Максимовић узећемо и један песникињин став: „Некога је формирао Маркс, некога Бодлер, некога Мајаковски, некога Мухамед или Достојевски, а мене људи у чијој сам близини расла“.¹⁹ Да ли веровати овом гласу песникиње, која је заиста цео живот тежила „сложеној једноставности“ која се карактерисала као модерна или традиционална, али свакако индикативна њеном стиху: „Земља јесмо, Остало су све привиди“. Такав виталистички, исконски порив Десанкине поезије је основа у којој се поетички и естетички модели међусобно оповргавају. Управо то је Десанкину поезију каткада чинило модерном, али сасвим сигурно аутентичном у историји српске књижевности.

Svetlana Šećatović-Dimitrijević

MODERN TRADITIONALISM OF DESANKA
MAKSIMOVIĆ IN THE POETIC ART OF THE
TWENTIETH CENTURY: TERMINOLOGICAL
DETERMINATION, CONTRAVERSY IN RECEPTION

Summary

Forms of traditional and modern in the poetry of Desanka Maksimović are being analysed in this essay, from the earliest poems to the last book of poetry. Terminological determination of traditional and modern is being interpreted through literary-historical inconsistency, that is different comprehension of traditional and modern in certain periods of history of literature. That way the work of Desanka Maksimović is often been controversially named as traditional or modern in accordance with convictions of the current critics in certain literary periods. Reception and oppositions in valuation of this poet's works are being seen also as a part of authentic poetics, which wasn't always in keeping with currents and parameters of valuation of the recent literary review.

Ранко Пойовић

ЛИРСКИ ИНСТИНКТ И ВЈЕКОВИТО ПАМЋЕЊЕ У ПОЕЗИЈИ ДЕСАНКЕ МАКСИМОВИЋ

Кључне ријечи: Десанка Максимовић, *Немам више времена*, *Тражим љомиловање*, *Лешојис Перунових љошомака*, лирски инстинкт, вјековито памћење, поетички модел, пјеснички мотив, поступци набрајања и понављања, лирско обраћање, молитвени тон.

Апстракт: Рад се темељи на упоредној анализи збирки *Тражим љомиловање* и *Лешојис Перунових љошомака*, с једне, и збирке пјесама *Немам више времена*, с друге стране, при чemu су у средишту пажње два модела поетске структуре: један који се заснива на добро осмишљеној идеји и други који представља примарно лирску реакцију, емотивно обиљежену. Модели су аналитички утврђивани преко функције основних поступака понављања и градацијског набрајања, те по степену метафоризације израза. Рад представља и покушај да се са становишта карактеристичних модела и поступака покушају сагледати и одређене вредносне импликације у поезији Десанке Максимовић.

I

У једном тексту из 1968. године Стеван Раичковић је, несумњиво највише логиком сродног лирског чула, тачно осјетио двије кључне карактеристике пјесничког талента Десанке Максимовић, од којих је прву назвао *лирски инстинкт*, и то лирски инстинкт који је „вечито будан и напет као живац“. Другу

¹ Стеван Раичковић, „Између тајне и отаџбине“, у: *Сабране ћесме Десанке Максимовић*, Четврта књига (Изводи из критика), Нолит, Београд 1980, стр. 311.

² Слободан Ракитић, „*Тражим љомиловање* Десанке Максимовић у контексту српске поезије“, у: Збирка *Тражим љомиловање* Десанке Максимовић. Зборник радова, Београд 2007, стр. 253–254.

карактеристику Раичковић је видио као Десанкину оданост традицији, повјерење у *своје старије ћесничке сроднике*: „У веку песничких авантура и вртоглавих песничких комуникација српске поезије са европском, њена стишана лирска струја, попут оног њеног потока, милела је својим животом, следећи, као под заклетвом, искључиво свој лирски задатак, који се у потпуности поклапао са њеном природом. За разлику од многих, који су заједно с њом после Првог светског рата кренули са нове песничке црте у неизвесни брисани простор поезије, она је, с мушком одлучношћу која се смогла у тој женској руци, одгурнула понуђени скалpel за песничко експериментисање и на сопствени начин се надовезала на своје старије песничке сроднике”¹. У Раичковићевим запажањима сажета је већина оних критичких судова који су о пјесницињи изрицани до краја шездесетих година двадесетог вијека и који су се односили на оно што је она објавила до збирке *Тражим йомиловање*, а што је било интонирано као препознатљиво наслеђе једне дуге лирске традиције, коју је у основи уобличио српски романтизам, односно његова тзв. стражиловска линија. Након поменуте збирке, која се појавила 1964. године, у необичној форми *лирских дискусија с Душановим закоником*, поезија Десанке Максимовић задржава дотадашње обрисе, али јасно истиче и неке сасвим нове квалитете, улазећи у ону њену најзрелију, златну стваралачку фазу, када ће бити написане пјесничке књиге *Немам више времена* (1973), *Лејбенс Перунових йошомака* (1976), *Ничија земља* (1979). Збирка *Тражим йомиловање* није значила само велику новину у опусу Десанке Максимовић већ је представљала одлучан и значајан помак у српској поезији. „Не памти се да је једна песничка збирка раније изазвала такву пажњу и такав пријем, како од књижевне критике тако и од књижевне јавности уопште. Десанка Максимовић је и пре тога била сигурно најпопуларнија и највољенија српска пјеснициња, али је тек књига *Тражим йомиловање* изазвала прави књижевни потрес, какав се код нас не памти.“² Неке од веома значајних пјесничких личности у српској поезији шездесетих година, попут Миодрага Павловића,

Божидара Тимотијевића, Бранка В. Радичевића и Јубомира Симовића, са збиркама из тог времена које ће постати темељи читавих пјесничких пројеката, дuguју, без сумње, неке значајне подстицаје највише Десанки Максимовић. Не треба заборавити да је српска поезија тога времена дио југословенског пјесничког контекста, а да је Десанка Максимовић директно иницирала и настанак пјесничких збирки какве су, рецимо, *Књажевска канцеларија* Радована Зоговића или *Камени ставач* Мака Диздара. Ракитић појашњава значај пјесничког захвата Десанке Максимовић као веома сложен и обухватан поступак лирског освајања историјске перспективе човјековог битисања, што се наглашавањем етичког става уздиже до релативизације историчности и афирмације универзалности пјесничке поруке, а све је то виђено као веома специфичан и посебно уједљив пјеснички начин освајања елиотовски схваћене традиције. Нема сумње да је збирка *Тражим йомиловање* укупношћу својих умјетничких квалитета значила један сасвим нов литерарни модел, у ужем, формалном смислу. Али, њено је дејство било знатно шире и сложеније, и та се чињеница временом све више намеће као она пресудна, по којој је збирка, мада из подтекста, вреднована као најзначајније дјело у пјесничком опусу Десанке Максимовић. Наиме, збирка *Тражим йомиловање*, значила је умјетнички моћан гест освајања стваралачке слободе у времену кад се та слобода није лако освајала, и то на оном нивоу директне полемике са феноменима власти и политичке идеологије, чија је суштина управо осуђење слободе. Универзализацију своје лирске поруке Десанка Максимовић је утемељила у духу хришћанских, новозавјетних категорија састрадања и молитве, што је њеној хуманистичкој ангажованости дало дубину и тежину, али што је, прије свега, отворило простор лирског говора који не мора да мисли на сабласт цензуре и аутоцензуре. Десанки Максимовић вјероватно припада част првине у том захтјевном послу освајања умјетничке и људске слободе, бар кад је у питању српска поезија шездесетих година, слободи несклоног двадесетог вијека.

Намећући се, и то с разлогом, на такав начин у пјесничком опусу Десанке Максимовић, збирка *Тражим ђомиловање* је унутар тог опуса на чисто умјетничком плану ипак прецијењена, или је бар неправедно засјенила неке друге збирке у којима је лирски инстинкт на стилски уђедљивији начин помирен са традицијом, коју за ову прилику зовемо *вјековиштим ѡамћењем*. Овдје се, у таквом контексту, прије свега мисли на збирку пјесама *Немам више времена*. Ради се о томе да збирка *Тражим ђомиловање* прије свега функционише на нивоу самосвојне и необичне лирске цјелине којој су појединачна остварења апсолутно подређена. Чини се, штавише, да је књига тако и остварена – разрађивањем основне замисли, или модела, у мање текстуалне цјелине којима је модел даровао идејну, смисаону конзистентност, али им је истовремено наметнуо и стилску, односно реторичку једноличност. Оно што је у таквој формалној поставци недостајало јесте управо моменат лирског инстинкта, код Десанке Максимовић по правилу најличније детерминисан, и то најубједљивије показују најуспјелије пјесме у збирци, каква је она „За нероткиње“. Мада пјесникиња није робовала предлошку, простор најличније афирмације лирског инстинкта је у књизи *Тражим ђомиловање* остао поприлично скучен. С друге стране, у збирци *Немам више времена* пјесникиња је тај простор апсолутно освојила и присвојила, а да је при томе, истина дискретно, призвала и вјековито памћење библијског подтекста. Такав спој резултовао је вјероватно пјеснички нај-остваренијим дјелом Десанке Максимовић, у коме су сажете и на најмањи заједнички именитељ сведене све кључне одлике њеног поетског талента. Џеловитост збирке, у смислу њене мисаоне утемељености и надмоћи, запазио је још Никола Милошевић у тексту „Варијације на тему: *Земља јесмо*“, рекавши да „нема те филозофске расправе која би у нама подстакла или пробудила сазнање о коме је реч. И најобимнија и најбоље образложена расправа из области филозофије неће нам стварно помоћи да у

³ У: *Сабране Песме Десанке Максимовић*. Четврта књига, Београд 1980, стр. 323.

правом смислу те речи, за тренутак бар, постанемо свесни сопствене пролазности. Тако нешто може само песник. Два стиха: *Земља јесмо, / осјало су све привиди*, погоднија су да у човеку изазову свест о смртности него читави томови каквог филозофског трактата, посвећеног истој теми³. Мисаона убједљивост цјелине у случају збирке *Немам више времена* врло је правилно, готово филигрански претворена у умјетничку убједљивост поједињих циклуса и, унутар њих, сваке поједине пјесме. Основна сугестија телеграмског казивања сасвим је примјерено изведена редукцијом језичког материјала и реторичких поступака на оне основне и за пјеснику толико карактеристичне. Снага њених препознатљивих тропа умногостручила се бројчаним смањивањем, као и у случају читавог низа других стилских поступака, који су по мјери лирског инстинкта примјеравани најличније бираним мотивима, а ови, пак, непрестано утврђивани и пројављивани према добро зданом смислу библијских појука.

II

Критичку рецепцију пјесништва Десанке Максимић карактерише велики број ставова који су се честим понављањима аутоматизовали и усталили као општа мјеста, а да при томе најчешће нису и одговарајуће аналитички заснована. Једно од омиљених општих мјеста представља став о природности и једноставности њеног лирског говора, при чему се те особине више подразумијевају као готова ствар него што се разумијевају и доказују као резултат одређених поступака. На тај начин замагљиван је и значај мотивско-културолошких протомодела на којима је пјесникиња градила своје најбоље збирке, а он је пресудан и у погледу значајних релација, али и избора поступака. У случају збирке *Тражим љомило-вање* већ сам наслов, поготово друга његова ријеч, недвосмислено назначава модел, упућујући нас на лијургијско исходиште. Њему пјесникиња дугује и основни граматички кључ којим је језички опред-

мећена лирска слутња древне ријечи у завјетној пуноћи, дух и дах јеванђеоског слова. Прецизније, када је тај граматички кључ у питању, ту је ријеч о свето-отачком слову, позајмици из „Великих јектенија“ Златоустове *Божанствене Литургије* („За несхваћене“, „За наивне“, „За сужње помиловане“... као *За вишњи мир и сласење душа наших, За оне који љлове, за љушнике, болеснике, љађенике и сужње, и за њихово сласење...*). Овдје је потребно напоменути да су наслови пјесама у збирци, који их привидно раздвајају у двије групе, они са приједлогом *за* и они са приједлогом *о*, заправо у истој граматичкој а онда и семантичкој функцији, ако се уочи ситна, али битна нијанса да то *о* у цркенословенском тексту јектенија потпуно одговара ономе *за* у савременој српској верзији. На тај начин је пјесникиња језички најдиректније, иако веома дискретно, готово прикривено активирала *вјековићо љамћење*, посвједочавајући јединство молитвеног духа књиге, што се увек опира покушајима тумачења који у разликама приједлошких конструкција виде суштински важне чињенице. Збирка *Тражим љомиловање*, како је то у једном тексту из 1968. године написао владика Атанасије (Јефтић), зрачи љепотом хришћанске етике, и то је основни залог њене духовне монолитности. Интензитет таквог доживљаја највећи је на нивоу цјелине, у пуној симфонији унутрашњег вишегласја, а оно се умјетнички најдјелотоврније сугерише поступцима набрајања и понављања. Зато се управо ти поступци у темељитијим анализама збирке износе у први план. „Улазећи у дијалог са Закоником, са стриктношћу и оскудношћу израза одредби, Десанка Максимовић настоји да му супротстави језичко богатство, мелодију и сликовитост, чиме предочава и богатство света и живота. [...] Користећи се разноврсним паралелизмима, анафором, асиндетом, полисиндетом, хипербо-

⁴ Соња Веселиновић, „Улога набрајања и варијација у збирци *Тражим љомиловање* Десанке Максимовић“, у: Збирка *Тражим љомиловање* Десанке Максимовић. Зборник радова, Београд 2007, стр. 226. (Своју анализу ауторица темељи на Лотмановим и Јакобсоновим идејама о граматичким понављањима.)

лом, градацијом, као и честим кумулацијама синонимних речи и синтагми, песникиња остварује изразите слике динамичних боја и тонова. У песмама које се заснивају на набрајању и ритам прати ту набујалост израза, те се реченица углавном не прекида тачком док се не постигне слуђени врхунац. [...] Као поступак организације песме у збирци *Тражим ћомиловање*, набрајање се јавља у тежњи да песма постане огледало свету, да се у њој одрази што више од његове сложености, па и да постане вишедимензионална, пластичнија.⁴ Бирајући средњовјековни законик за предмет своје *лирске дискусије* пјесникиња је већ у старту помирила неке битне проблеме и обезбиједила слојевитост текста. То јој је омогућило лирици важно временско сажимање, инспиративно културолошко упориште, трансцендирање историје, присан дијалог с Царем законодавцем, високог степена онеобичења и изразито двоструке кодираности значења на временској оси, и, најзад, молитвени дијалог с Творцем. Новина мотива ове збирке, према ријечима саме пјесникиње, природно је одредила и композицију, наметнула и лексику и поступке. „Дододило се оно најпозјељније: облик и садржај су слиveni, једно друго истичу и допуњују. Ја на то нисам обраћала пажњу пишући, наметнуло се то као само од себе. Кад сам приметила куд ме вуче инспирација, и свесно сам понеговала ово при дорађивању.“ Основни поступак набрајања, који укључује понављање, остварује се по правилу у облицима варирања и кумулације. Такав тип пјесме могућ је ако основни поступак као језички еквивалент има богатство граматичких структура и, нарочито, лексичку разбокореност, а управо то, уз веома инвентиван римаријум, карактерише пјеснички језик Десанке Максимовић. Ту су још сразмјерно ријетка, али изразито упечатљива и свјежа поређења, те карактеристичан тип кумулативне метафоре, чије је дејство одгођено и која се формално мозаички а ненападно ритмички конституише око основне слике, идеје или емоције. Само су тако „оркестриране“ пјесме у збирци *Тражим ћомиловање* могле да се у толиком броју граде као

структуре често натполовично засноване на стиховима који представљају конструкције понављања. Али, на том плану формалне организације не може се пронаћи онај пресудни услов који Десанкине пјесме одређује на хијерархијској скали умјетничке вриједности. С те стране, рецимо, готово исте структуре представљају пјесме „За бранковинске сељаке“ и „За песникињу, земљу старинску“, али је умјетничко преимућство несумњиво на страни ове друге. У чему се оно стварно огледа? Пјеснициња познаје, осјећа и воли и бранковинске сељаке колико и поезију, али је поезија као предмет пјесме, са земљом и природом поистовећена, отворила много већи и захвалнији простор креативне акције. Има истинске моралне снаге у одрешитој једноставности којом се помиловање тражи *за бранковинског шаквоћа човека / а штолико свесног слободе и нације / га би му йозавидео и Перикле*, али снаге која се распознаје тек кад се постави у контекст једног времена и његових свим одређеним смутњима; снаге која, дакле, није извorno и примарно поетска. А лирски инстинкт који се једини са вјековитим памћењем праелемената, преводећи их у низ метафоричких слика, одмах се по флуидности доживљаја и слојевитости израза препознаје као извorno поетски: *За земљу, / за мелодичност њене поезије, / за бogaштво срока / планинских њених објека, / за њених љубавника слободан стих, млади, / усјаванку што је усред ушћа / њева река, / за здравице што их из камена / најијају водотоци. О његовога Творца поезија*, рекао би Његош, и ово заиста јесте на том трагу, трагу једне старе и плодне пјесничке идеје коју Десанка Максимовић надахнуто варира и претвара у истинску лирску визију. Сједињење лирског инстинкта и вјековитог памћења још се убједљивије, јер је присније и личније, остварује у пјесми „За нероткиње“. С претходно поменутом пјесмом ова заправо чини природни диптих, јер додатно утврђује и значењски усложњава идеју органске

⁵ Никола Кљевић, „Зрно на општем гумну и влат са коре“, у: *Сабране Песме Десанке Максимовић*. Четврта књига, стр. 328–329.

поезије и органског у поезији, додајући јој и битно нову емотивну нијансу. (Кад се у поенти молитвено завапи *за све занеће и недовршене, / и за мене*, један тон вјековитог памћења зазвучи одјеком жалног Бранковог вапаја: *O, ћесме моје, јадна сирочади, / Део мила мојих леђа млади!*) Тај диптих је ужарено језгро збирке до кога се сретно дошло преко првобитне, добро утврђене и поетички вјешто изнијансиране замисли.

Пут од замисли до пјесме још се јасније оцртава у збирци *Лејбайс Перунових йошомака*, пјесничкој цјелини заснованој на наративној окосници која има и неколико препознатљивих тачака драмског згуснућа. И ова књига Десанке Максимовић родоначелнички представља читаво једно поглавље новије српске поезије, прикључујући се, с амбицијом својеврсног лирског романа, неким ранијим ријетким покушајима поетске реконструкције прасловенског мита, али и његовог историјског стапања са хришћанством. Никола Кольевић је запазио да је управо „лирски савладана нарација“ кључни елемент збирке који до-приноси „дубљој и сложенијој структури од оне у поеми *Тражим йомиловање*. „По томе је *Лејбайс* својевrstан лирски еп, у којем лирски елементи вежу поједине епизоде за једно средишње осећање, а наративни тон придржује те лирске рукавце у широку епску матицу историјског хода. Можда више него на неки књижевни облик, *Лејбайс* обликом подсећа на композицију фреске. Као на фрескама средњовековних манастира, поједине поеме су овде слике из духовне и световне историје, које се нижу једна за другом. А између њих сваки час се издвоји понеки лик чија духовна драма зрачи попут ореола. Штавише, на својој књижевној равни епске нарације и историјске теме, фреска *Лејбайса* здружује и обухвата словенске, средњовековне и епске токове српске културе.⁵ То што у збирци *зрачи йошаш ореола* заиста је везано за *йонеки лик*, и то не ни Цара, ни Краља, ни Жупана, ни Пророка, ни Испосника већ каквог привидно скрајнутог Царевог стражара или Хлебара, и управо такве пјесме јесу њени бисери. Али прије него каква духовна драма, уз те ликове је

vezan momenat lirskog ublicheња tajnovitih dushevnih stana скопчаних с momentima причине, чуда, мистичног преобраџаја. То је оно што пјесникиња хвата на први поглед успутно, на маргинама главне замисли, а што се у крајњем резултату претвара у истинско језгро збирке. Lирски инстинкт који је кренуо да се окуша на изазову митске древности успут се стопио с изазовом онострane тајне, коју момку из Цареве свите, војевања ситом, самцу на стражи, у глухо доба шапуће вјетар („Царев стражар“), или коју човек у војсци што о круху брине наслути у варљивом млаzu месечине („Хлебарево виђење“). Та прелесна stana душа наша пјесникиња је дубоко осјетила као apсолутни посјед, али и сами неухватљивилик лирике, и тај осјећај убједљиво језички отјеловила.

III

Збирка *Немам више времена* је као цјелина знатно мањег степена сложености унутрашње организације од књига *Тражим њомиловање* и *Лейбонис Перунових ђомилака*. Штавише, у односу на њих она на нивоу цјелине чак одаје немар у погледу композиције; укупно шездесетак пјесама на први поглед чине три цјелине, од којих је компактна само она средишња, скица поеме од једанаест фрагмената под насловом „Земља јесмо“. Претходне пјесме чине лирски дневник бола изазваног смрћу драгих бића, а оних шест којима се књига завршава држе се цјелине тек преко заједничког мотива смрти. То је оно што се уочава на први поглед, са сталном примисли да су се одјељци могли логичније формирати и у већем броју, или да би чак и дводјелна структура била знатно боље рјешење. Међутим, чим се уђе у анализу самих пјесама, отвара се битно другачија перспектива. Двије уводне, „Време прошло“ и „Немам више времена“ (поготово ова друга), осим што јасним наговјештајима уводе средишњи мотив и опisuju семантичко-емотивни круг, предочавају и поетички приступ, тон и стил, како би рекли старији теоретичари: *O свему sag говорим као да је било / йре хиљаду сунчаних година, / ма се десило и овој ћрена;*

/ о свему ћоворим неизвесно / као да је свака сћвар од мене / васељенски удаљена; Немам више времена за дуге реченице, / немам как да ћређоварам, / Ошкуцавам Јоруке као шелеграме. Назначени телеграмски облик лирског говора заиста се досљедно проводи у првих пет пјесама. Све до пјесме „Опорука“, у више од стотину стихова пјесникиња ће употребити свега седам метафора, а онда ће их одједном у тој шестој пјесми са двадесет стихова активирати исто толико, уз три веома упечатљива поређења. У наредних осам пјесама уочићемо још суспретнутије метафорисање, да би се у свега шеснаест стихова петнаесте пјесме „И настала је тишина“ опет појавиле четири метафоре појачане са три поређења. У даљем току збирке тропи се проређују, као успутно се посеже за понеким поређењем, а и понављања су неупадљива, све до циклуса *Земља јесмо*, где се стилски реквизити умножавају, да би и сам крај опет био у знаку директнијег лирског говора. На овом нивоу структуре већ се уочавају неке правиланости битне за збирку. Најприје нам се јасно указују њене четири чворишне тачке, кључна мјеста ритмичке организације и уједно тачке семантичког наглашавања: пјесме „Опорука“, „И настала је тишина“, „Птичја сахрана“ и низ пјесама под заједничким насловом *Земља јесмо*. Ако бисмо покушали графички да представимо ритам проређивања и згушњавања тропа, односно смјену периода директног и пренесеног лирског говора, могло би се то помоћу благо заталасане линије која се повремено оштро издиже и ломи, поново прелазећи у равнину. *Писано на сопственом кардиограму* – тако гласи ремарка испод наслова једне антологијске а мање познате љубавне пјесме Бране Петровића („Поздрављам бргеве“). Пјесме из збирке *Немам више времена* писане су као сопствени кардиограм или, како је раније речено, лирски дневник бола. Ако се то има у виду, онда је јасно да привидна формална разбарушеност има своју дубоку поетичку логику. Јасно је исто тако да је темељни лирски принцип ове збирке пјесама готово дијаметрално супротан ономе на коме су настале збирке *Тражим љомиловање* и *Лејшојис Перунових Ђошома*.

ка. Разлике које произилазе из различитих полази-шта, једног који представља непосредну емотивну реакцију и другог који је првобитно више ствар про-мишљене идеје, бројне су и пресудно важне у по-гледу односа који се успоставља међу пјесмама, а тиме и у погледу лика и облика коначне умјетничке цјелине.

Пут ог бола до његове риме, дучићевски речено, има у збирци *Немам више времена* свој досљедан унутрашњи развој који иде од наговјештаја среди-шњег мотива, његове објаве и двострано вођене раз-раде, па до његовог усаглашавања са ритмом природ-ног тока и хришћанским поимањем човјека. Стање дубоке емотивне потресености, усљед смрти вољених бића и њиме изазвану корјениту промјену у начину виђења и доживљавања свијета, пјесникиња варира у широком смишљаоном спектру првих тринаест пјесама, тек у дванаестој јасно предочавајући да је смрт и повод и циљ њене пјесме: *Силазиште ћолако, / бојим се не види се ни ћрк ћрег оком, / бојим се да је онако / како се мисли украй одра. / Силазиште ћолако, / др-жиши ћрег собом ћружене руке, / бојим се да је шама црномодра* („Силазите полако“). Централна пјесма овог круга је „Опорука“, поетско завјештање Десан-ке Максимовић, остварење у коме је у најпрегнант-нијем облику, под високим лирским притиском са-бијено све што је кључно за њено пјевање, и мотив-ски и изражайно и емотивно: *Осјавићу вам једино речи / искојане из дубине слуха / као блађо из кладенца, / наслеђене од већрове фруле, / исковане ће се срп кује, / речи оштеше с кљуна ћишици / која леши нај облацима, / речи исјреташе на огњишту / које шајну вашре и ћејела знају, / реч ћрочиштану немуштем из ћогледа, / истарнушу човеку из ћлача, / речи које деца и ћонорнице / ћрво изричу кај сјаје сунце. / Ништа вам нећу осјавиши / сем речи стихом око-ване / као древни инсекти ћилибаром. / Иза мене неће осјашти / ни кайље крви ни у коме, / ни кошице / ни срца бар као у ћишице малоž. Круг остварења окуп-љених око мотива мајчине смрти почиње пјесмом „Обећала си да ћеш бити вечна“, чији се основни тон*

⁶ Никола Милошевић, *Истло*, стр. 323.

лирског обраћања убрзо природно претапа у молитвени тон, у пјесмама „Последња молитва“ и „Молитва пред сан“. Слиједе пјесме потакнуте мужевљевом смрћу, њих десетак раздвојених у двије групе, у које је пјесникиња неизбjeжно а дискретно уткала своју „руску опсесију“, црпећи из тог слоја пјесме важне емотивне и смишале нијансе: *Хвала ћи што су и овог јутра, / и мртав, / на нашу земљу присто. / Она је свуде, и у Калуѓи и у Подмосковљу, / шешка и љута; / да смо ће сијуши у њу / и на Девичјем гробљу, / било би ћи исјо* („Земља је свуде иста“). Готово исти број пјесама које окупљају два основна појединачна мотива настao је као облик њиховог обједињавања, обраћања у другом лицу множине („А сад одосмо“, „Покушај хумора“, „Оделите куће“, „А ја се не усудих“, „Снег на гробу“, „Сад је извесно“, „Тишина спава“, „Последње новинске вести“, „Није више ваше“, „Порука“). Та дионица обједињених мотива постепено надраста границе личног, постајући увертира за циклус пјесама *Земља јесмо*, добро припремљену тачку сусрета доживљаја и поимања смрти, лирског инстинкта и вјековитог памћења ове збирке. Лирска артикулација бола и поетска опсервација смрти које доносе читаве четрдесет дviјe пјесме, све до циклуса *Земља јесмо*, остварене су без поклекнућа и без предаха у једном непрекинутом низу неухватљивих прелаза и филигранских нијанси, готово истом изражајном снагом и у јединственом ритму. Наречени циклус пјесама чини и ритмичку и семантичку равнотежу претходној цјелини, овјеравајући је смислом и звуком *зaborављеног листа Библије*. Укупни лирски утисак који производи то сучељење дviјe цјелине јесте, како је у поменутом тексту запазио Никола Милошевић, „нешто што бисмо могли назвати *интензишном значењем*“. Он је веома једноставно и убедљиво образложио снагу дејства Десанкине лирике као снагу онеобичења најопштијег мјеста човјекове судбине. „Свима нама је, рецимо, добро познато да су човековом животу положене неке неумитне границе преко којих нико још није успео да пређе. Упркос томе, многи од нас, без обзира на меру памети и меру образовања, понашају се тако као да ће живети бесконачно. Тај

феномен запазио је још у свом времену Блез Паскал. Оно што је он звао *divertissement* био је, по његовом мишљењу, само начин да се побегне од мучног и непријатног сазнања о сопственој пролазности.⁶ Наша пјесниња загледала се у дно том мучном сазнању и преточила га у живе дамаре језика, у истинску драму бића чији су поетски корелати опет нађени у градацијском набрајању, где је добро знани библијски фрагмент и наслов, и трагични рефрен, и тамни, потмули звук и знак који сјенчи читаву збирку. Ритмичка снага библијског лајтмотива и његових варијација најочитије дјелује у механички нанизаним почецима пјесама у циклусу, који и јесу само срце ове беспримјерно снажне лирске поеме о смрти: *Земља јесам, / Пелен јесам, / Суза јесам, / Паћња јесам, / Сећање јесам, / Пушници јесмо, / Земља јесмо, / Земља јесмо, / Земља јесмо, / Земља јеси.* Најличнији лирски импулс огледао се у библијском као у поетском, стапајући се с њим без остатка; зато је збирка *Немам више времена* најкомпактнија међу најбољим пјесничким збиркама Десанке Максимовић. У случају књига *Тражим йомиловање* и *Лейбенс Перунових йотомака* лирски инстинкт је поетички посредован моделима „позајмљеним“ из историје. Можда је и то, или је баш то, разлог да су обје збирке поетски моћне као замисао, али са знатним бројем појединачних остварења које лирска гравитација није успјела да одржи у самом језгру, па су се одвојиле у вредносно удаљеније орбите. Коначно, у самој сржи свог лирског талента Десанка Максимовић је пјесник стојек слутње и несмирљиве стрепње, пјесник дубоког религијског порива који се у свом основном трептају најцјеловитије и испољава пред тајном смрти.

Ranko Popović

LYRICAL INSTINCT AND CENTURY-OLD MEMORY IN
THE POETRY OF DESANKA MAKSIMOVIĆ

Summary

Although she is distinctively devoted to traditional values as a poet, Desanka Maksimović is at the same time very important participant in the modernisation of Serbian poetry of the twentieth century's second half, even though that fact in the review reception of her poetry was not pointed out enough. Her collections of poems *I'm asking for amnesty* and *The Chronicle of Perun's descendants* marked out the routes that were brand new and very important, as much in Serbian as in Yugoslavian poetic context. The originality of the collections mentioned above was in the innovation of the poetic model on which they are based, and which was basically a very original method of lyrical articulation of history. Nevertheless, if a question of utmost artistic range of Desanka Maksimović is being asked, then the encounter with the collection *I have no more time* is inevitable, because it is an antirode as a model of poetics to those two collections mentioned above. In this work it's exactly about trying to determine the two distinctive models of poetics in the lyrics of Desanka Maksimović, and about distinctive poetic acts on which these models are achieved.

Александар Бошковић

ЧИТАЊЕ СТРЕПЊЕ КАО СТРЕПЊЕ ЧИТАЊА

Кључне речи: традиционално, модерно, интерпретација, читање, не(про)читљивост текста, отпор текста, понављање, естетска дистанца, текстуална аутопотенција, алгоријско читање, иронијско читање.

Апстракт: Текст се бави питањима традиционалног тумачења и модерног читања песме „Стрепња“ Десанке Максимовић. С једне стране, традиционално тумачење у Десанкиној „Стрепњи“ не види никакве недоумице, те тече здраворазумски, истичући да је реч о „програмској љубавној песми“ у коме су „твоја ока два“, којима се лирско „ја“ обраћа, неко ко је, опет здраворазумски, супротног пола, dakле, мушкарац. Таква интерпретација ће (опет са оним *common sense*) препознати патријархалну плашљивост жене пред остварењем љубави са мушкарцем. С друге стране, пак, модерно читање нипошто неће пристати на то да је такво (или било које тотализујуће) читање *једино* могуће, исправно и *једино* постојеће. Другим речима, модерно читање ће се питати о *нечишљивости текста* Десанкине песме: прво, откуда то да је лирски субјекат нужно женско? Друго, откуда то да су „твоја ока два“ нужно очи мушкараца пред којим лирско „ја“ осећа патријархалну плашљивост? Зар „твоја ока два“ не могу да представљају очи жене, или да имају значење нечег сасвим апстрактног, dakле да буду песничка метафора за нешто што, рецимо, не мора уопште да буде

¹ Познато је да је ова песма прештампавана у скоро свим издањима избора поезије Десанке Максимовић, али се са великим учесталошћу може пронаћи и у многим (домаћим и страним) антологијама српске поезије. Један скорашињи пример је и антологија српске поезије 20. века на немачком језику (*Das Lied Öffnet die Berge. Eine Anthologie der serbischen Poesie des 20. Jahrhunderts*, Manfred Jähnichen (Hrsg.), Gollenstein Verlag, Svetovi Verlag, 2004.), у којој се налази и Десанкина песма „Стрепња“ у преводу Astrid Filipsen.

особа, биће, већ нека апстрактна појава као што је, на пример, (именица) смрт? У кругу ових питања, аутор интерпретира односе традиционалног и модерног тумачења, увиђајући у којој мери је могуће говорити о новим, неоткривеним значењима песме „Стрепња“.

Овај текст, настао као (од)говор на тему научног скупа *Традиционално и модерно у јесништву Десанке Максимовић*, покушава да сагледа једну лепу, свима добро познату песму наше еминентне песникиње. Реч је о антологијској песми „Стрепња“.¹

Већина књижевних критичара и историчара поезију Десанке Максимовић, нарочито ону са почетака њеног стваралаштва у који спада и песма о којој ће се говорити у овом тексту, оценила је као „женску“, осећајну и лирску поезију, коју красе једноставност, бистрина и интимно исповедни тон. Тако су, на пример, Десанкин први критичар, Милан Богдановић, или наш књижевни историчар Јован Деретић, истакли како је основа Десанкине поезије *лирика расцеловане*, при чему у тој интимној лирици најважније место заузима љубав. Поред тога, додају они, песникиња је окренута себи, свом интимном свету, док њена душа одражава *шатријархалну женску* *глашљивост* нарочито видљиву у њеној љубавној лирици, а за пример наводе управо песме „Стрепња“, „Чежња“, „Предосећање“ и „Опомена“. За песму „Стрепња“ речено је да се може схватити као „врста програмске љубавне песме“ ове песникиње – „у њој је изречена мисао да је срећа у лепоти чекања љубави а не у њеном остварењу; „Не, немој ми прићи“, стоји на почетку сваке од три строфе као упозорење“ – закључује Јован Деретић.

Ова тумачења песме „Стрепња“, dakле, сасвим су јасна, доследна и ни у једном тренутку колебљива када је у питању карактеризација не само ове Десанкине песме, већ све њене (ране) поезије као традиционалне. Јован Деретић је, сходно томе, у својој *Историји српске књижевности*, Десанку и уврстио у *традиционалне јеснике између два рата*. Наравно, моја намера није оспоравање овакве историјске карактеризације, будући да је она у великој мери ис-

правна и тачна. Међутим, морам признати да је она добрим делом нужна и неизбежна последица интерпретација Десанкине поезије које су, такође, под диктатом традиционалних тумачења и приступа књижевности. Отуда ћу, у овом тексту, на супрот традиционалном говорити о модерном у поменутој Десанкиној песми.

А да бих о модерном у песми „Стрепња“ уопште могао говорити, морам прво изнети једну фундаменталну разлику између традиционалног и модерног у ономе што зовемо бављење књижевном критиком, историјом и теоријом. На првом mestу то је разлика између концепција (традиционног) тумачења или интерпретације, с једне, и (модерног) читања, с друге стране.

Традиционално тумачење у Десанкиној „Стрепњи“ не види никакве недоумице, те тече здраворазумски, истичући да је реч о „програмској љубавној песми“ у коме су „твоја ока два“, којима се лирско „ја“ обраћа, неко ко је, опет здраворазумски, супротног пола, дакле, мушкарац. Таква интерпретација ће (опет са оним *common sense*) препознати патријархалну плашљивост жене пред остварењем љубави са мушкарцем. Дакле, ова логика и аргументација сасвим је исправна, те су консеквенце тумачења руковођеног њиме такве да је Десанкина песма: јасна, недвосмислена и логична у толикој мери да то читање и то тумачење постаје *једини исправни одговор* тзв. здравог разума и *једино исправно тумачење и читање* песме „Стрепња“.

С друге стране, пак, модерно читање нипошто неће пристати на то да је такво (или било које тотализујуће) читање *једино* могуће, исправно и *једино* постојеће. Другим речима, модерно читање ће се пи-

² У томе и јесте разлика између аутора и читаоца. Аутор је створио дело – песму, читалац је интерпретира, тумачи. Аутор је стваралац музике, читалац је њен извођач (да се послужимо метафором Ивана В. Лалића). То значи да је извођача једног дела безброј, онолико колико и читалаца, а извођење може бити успело или траљаво, баш као и дело. Што је дело *нечишљивије* тиме је успешије, изазовније, и толико је могућност и потенцијалност добрих и успешних извођења, тј. читања већа. Отуда, свести неко дело на једно читање, значи омаловажити и обезвредити га.

тати о *нечишљивосћи* *шекста* Десанкине песме: прво, откуда то да је лирски субјекат нужно женско? Јер, врло нам је лако да замислим неког мушкарца, на пример мене, који рецитујем или пишем ову песму некој девојци sms-ом. Друго, откуда то да су „твоја ока два“ нужно очи мушкарца пред којим лирско „ја“ осећа патријархалну плашљивост? Зар „твоја ока два“ не могу да представљају очи жене, или да имају значење нечег сасвим апстрактног, дакле да буду песничка метафора за нешто што, рецимо, не мора уопште да буде особа, биће, већ нека апстрактна појава као што је, на пример, (именица) смрт? Укратко, модерно читање неће априори пристати на дословност и јасност ових места Десанкине песме, већ ће их проблематизовати и надвити се над текстом као што се питање надвија над тачком. Дакле, модерно читање ова места препознаје као *шамна, неодређена* места, места *нечишљивосћи* под којима се, потом, читав остали текст песме угиба и, нужно, добија нова, до сада неоткривена значења. Модерно читање, заправо, излази из оквира и окулара које постављају традиционална тумачења истога текста. Самим тим, Десанкина песма више неће бити традиционална – она ће проговорити и почети да живи новим животом; коначно, тако и тиме, она ће „надживети“ њена тумачења.²

Моја је намера, дакле, да покушам понудити једно, условно речено, модерно читање песме „Стрепња“, иако свестан да тиме нећу и не могу дати коначан одговор или право читање, будући да оно не постоји јер не може да се тотализује, и свестан тога да ће Десанкина песма „надживети“ и моје читање ње саме.

На првом месту, требало би поћи од тога да смо препознали и утврдили два кључна места *нечишљивосћи* Десанкине песме „Стрепња“. Оба ова места, као што је наведено, односе се на проблематичност утврђивања идентитета „субјеката“ – како неког ко се, или нечег што се обраћа са захтевом „Не немој ми

³ Термин *нечишљивосћ* може се, можда са унеколико богатијим семантичким слојем, на српски језик превести и као *не(про)чишљивосћ*. Ову сугестију упутио ми је Александар Петров, на чemu му искрено захваљујем.

прићи!“, тако и неког ко се, или нечег што се крије иза синтагме „ока твоја два“. Видели смо да ови „субјекти“ не морају нужно представљати идентитетете које им приписује традиционално тумачење. Самим тим, искрсава питање какве то онда идентитетете они могу поседовати?

Сигурно је да ова места *нечишљивості* поседују одређену потенцијалност, с обзиром на то да им се могу приписати различити и можда сасвим супротни, или неочекивани идентитети? *Нечишљивості* је, дакле, предуслов читања коју обезбеђује потенцијала текста да из себе, собом, генерише поимања с ону страну сваког статичког идентитета. Рецимо и то да у терминологију модерне критике и науке о књижевности, термин *нечишљивості* или *неодлучносі у шексіту* уводи Пол де Ман, представник Јејлске школе деконструкције, будући да ћемо се на неке његове закључке вратити врло брзо.³

Као што се да приметити, на почетку сваке од три строфе песме „Стрепња“ стоје реченице у императиву: „Не, немој ми прићи!“ За ове реченице Богдановић и Деретић наводе да су оне одређена врста упозорења. То је тачно, међутим, ове реченице су истовремено и одређена врста *ошпора*. Поред тога, карактеристично је и симптоматично што се ова специфична и експлицитно изражена врста отпора, дуж читаве Десанкине песме *йонавља*. Такође, читалац може запазити да се овом врстом *ошпора* захтева и одређена *дистанца* – то је експлицитно изречено у првој („Не, немој ми прићи! Хођу издалека / да волим и желим ока твоја два“) и трећој строфи („Не, немој ми прићи! Нашто то и чему? / Издалека само све ко звезда с'ја; / Издалека само дивимо се свему / Не нек ми не приђу ока твоја два“).

Дакле, „субјекат“, за чији смо идентитет показали да није статички и да поседује извесну могућност отворености за различита значења, у тексту и путем текста експлицитно и недвосмислено изра-

⁴ Видети: Pol de Man: *Allegories of reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, Yale University Press, New Haven, 1979; Новица Милић: А, Б, Ц *Деконструкције*, Народна књига, Београд, 1997.

жава *оштор*, затим тај отпор доследно *ионавља*, и понављањем јасно изражава захтев за *дистанцом*. Ами се, подсетимо, питамо о идентитету тог *нечишљивог* субјекта. Вратимо се сада Де Ману.

Амерички теоретичар белгијског порекла, Пол де Ман, нарочито се занимао за *нечишљивост* као предуслов читања, *нечишљивост*, коју треба схватити као *оштор* текста својењу на неку коначну интерпретацију. Де Ман дефинише литературу као текст који је у крајњој линији *нечишљив*, што не значи да је неразумљив, већ да је разумљив на више начина од којих ниједан не може да однесе превагу и изједначи се са потпуним разумевањем. Отуда *оштор* који се представља у Десанкиној песми путем императива „Не, немој ми прићи!“, припада, заправо, тексту. Другим речима, нама је допуштено да идентитет „субјекта“ који изражава отпор, припишемо самом *шексшу* *песме*, односно, отпору *шексша* *песме* да буде прочитан на само један начин. Текст песме, могло би се рећи, изговара речи „Не, немој ми прићи!“, екслицитно изражавајући *оштор* његове потенције оном разумевању које би било генерализујуће, тотализујуће или *једино* исправно. Управо тај *оштор* „субјекта“ песме, који је отпор текста, упућује на то да закључимо како се у Десанкиној песми текст обраћа читаоцу, изражавајући *оштор* сопствене нечитљивости и отварајући текст за различита читања и различите херменеутичке контекстуализације. По овој логици ствари, „твоја ока два“ би, дакле, представљала синегдоху која се односи на сваког читаоца који би да продре у значење песме које му се *ошире* самим текстом.⁴

Оваквим читањем песме „Стрепња“, ставља се посебан нагласак на само-постављајући (аутотетички) квалитет текста. Један од главних задатака нашег читања састојао би се у открићу ове *шексшулне аутойшенције* која је и *трансийшенција* – на који начин однос текста према себи продукује однос текста

⁵ Више о *иарабаси* и естетској дистанци неопходној при разумевању текста видети у: Александар Бошковић, „Хумор“, *Књижевна историја*, књ. XXXVIII, бр. 130, стр: 630; 663.

према себи као према другом. При томе, *шексчулна аутошенција* свакако има снагу да се одупире читању и да се захваљујући *йонављањем* отпора („Не, немој ми прићи!“) на почетку сваке од три строфе, премести читањем тако што ће се призивати *йонављање* читања. Ова *шексчулна аутошенција* (или: нечитљивост) располаже како отпором логосу (и оном здраворазумском тумачењу о којем је било речи), тако и премештањем у логосу кроз понављање. Самим тим, почетни стихови у Десанкиној песми, који у првој строфи припадају говору „субјекта“ песме, односно тексту, захваљујући њиховим *йонављањем* премештају се у говор објекта песме, тј. премештају се у говор читаоца или онога који је означен метонимијом „ока твоја два“.

Уколико се пође од таквог става, неизбежно је онда говорити о читању као *алегорији и иронији*, односно о разумевању као о поступку *шарабазе* – разумети значи бити на *дистанци* од текста, на одређен начин окренути се у страну од самог штива – што је парадоксалан поступак, јер читање такође означава предавање тексту, његово присвајање.⁵ И овде је, дакле, реч о премештању, о обрту, будући да се захтев за *дистанцом* преноси са текста на читаоца. Док је, дакле, на почетку песме (1. строфа) захтев за *дистанцом* изражавао текст, тј. „субјекат“ песме, на крају песме (3. строфа) тај захтев припада читаоцу који се на одређен начин мора одаљити од штива како би га разумео, и како би схватио да „Издалека само све ко звезда с'ја, / Издалека само дивимо се свему“.

Требало би отуда скренути пажњу да путем *отпора* текста и путем *йонављања* тог отпора, долази до

⁶ Упоредити: *Речник српскохрватскога књижевног језика*, том. 5–6, Матица српска, Нови Сад, 1973–1976.

⁷ Ово је лексичка игра коју омогућавају бројна значења глагола „чекати“, „1. проводити време, оstäјајши на неком месту док не дође онај који се очекује, ишчекивати, очекивати, 2. очекивати појаву, наступање нечега односно извршење, испуњење онога што се прижељкује, жели; 3. налазиши се ћрег неким (о ономе што ће се десити у будућности), предстојати“ – курсив је мој. Видети: *Речник српскохрватскога књижевног језика*, том. 6, Матица српска, Нови Сад, 1976, стр. 855–56.

обрта у захтеву за *гистанцом*, чему у највећој мери сведочи друга строфа Десанкине песме:

*Не, немој ми прићи! Има више дражи
ова слатка стрејња, чекање и стра'.
Све је много леђше донде док се тражи,
о чему се само шек ћо слушни зна.*

Синтагма „слатка стрепња, чекање и стра“ има нечег од опализованог оксиморона, од јуктапонирања двеју квалитативно различитих категорија. С једне стране, ту су „стремња и страх“, дакле, *сташа узнемирености, забринутости, прегосећања или бојазни ог какве опасности*, али и *бриже, одговорности за некога или нешто*, а с друге стране, ту је придев „сладак, -а, -о“, који ублажава ова осећања не само по интензитету, већ им даје једну нову димензију и квалитет *искушењности задовољством, радости, срећом*, затим призива *пријатности, љубкосћ, љубавности, умиљајности*; такође, „сладак“ значи и онај који привлачи, који изазива уживање, *симпатију, који изражава угодно осећање*; али и нешто што је *пријатно оку, уху* или што је пријатно и привлачно *својим љонашањем, начином писања или говора*.⁶ Синтагма „слатка стрепња, чекање и стра“ може се, дакле, прочитати као алгорија чишћања текста, текста који истовремено одбија и привлачи, који код читаоца изазива (али у исто време и сам изражава) симултану забринутост и привлачност, бојазан и задовољство.

Овде је најављен обрт: *гистанцирање* текста од читаоца, претвара стрепњу текста да на крају (не) буде прочитан у стрепњу читања и у бојазан од опасности да текст (не) буде до краја прочитан. Тим премештањем и обртом у логосу, долази до *љонављања* читања и до чишћаочевог захтева за *гистанцом од шекта*; до захтева текста за поновним и новим читањима, до захтева текста за „слатким чекањем“, тј. слатким провођењем времена читаоца, за његовим остајањем на једном месту, поред песме и над песмом, док не дође оно што се очекује, ишчекива, док не дођу нова и неочекивана значења.⁷

Поред тога, у последња два стиха друге строфе, јавља се и једна од најфреквентнијих речи у српској поезији прве две деценије прошлога века, реч „слутња“⁸. У контексту досадашње анализе, ова реч, заједно са претходним стихом („Све је много лепше донде док се тражи“), одражава једну врсту потраге, предосећања, претпоставке основане на вероватности или могућности нечега што је у сталном измицању, али истовремено и осећање и мисао, који су инстинктивни и који наслућују, наговештавају, предсказују силуете, обрисе, обличја и садржај онога што остаје недохватно, неопипљиво, имагинативно, разликовано као значење само. Та „слутња“, отуда, постаје медијум у којем се образују различити идентитети „субјекта“ и „објекта“ песме, али и модус којим се омогућава њихова комуникација у песми, па тиме и читаочева комуникација са текстом песме.

Напослетку, мора се истаћи како је ово само једно од безброжа могућих читања Десанкине песме „Стрепња“. Рекло би се да поред оваквог, алегоријског читања, може бити говора и о иронијском читању песме. Могућност таквог читања била је наговештена када смо претпоставили да се синтагма „ока твоја два“ може односити и на смрт. Отуда би се све оно што „субјекат“ изговара у песми могло читати као својеврсна иронија, којом се *сірах од смрти*, на духовит начин назива „слатком стрепњом, чекањем и страхом“ и којом се, хуморно, смрти поручује како јој се дивимо и како је поштујемо, волимо и желимо само када је далеко од нас, само када су њена „ока два“ на довољној *гистанци* од нас.

* * *

За све оне који би са неверицом и негодовањем оваквом тумачењу радо приписали етикету „погрешног читања“, не би било на одмет навести два безмало упутна цитата:

⁸ Новица Милић: *А,Б,Ц Деконструкције*, Народна књига, Београд, 1997, стр. 56; 89.

„Под појмом 'погрешно читање' не би требало разумети тзв. обичне случајеве промашеног тумачења, већ извесну раван на којој се увиђа да су значењске силе у књижевном тексту тако распоређене да отварају текст за више разумевања (више и у смислу 'још' и у смислу 'неколико') а да тим отварањем спречавају његову тотализацију – дакле, његово затварање у један, коначан, целовит корпус значења на који би се значењске игре текста могле свести и измирити.“

„Харолд Блум је посебно осветлио тополошке законе (не)читљивости, различите потенције текста које на местима којима се може утврдити правило разградијују једна другу, не ступајући у односе целовитости и тотализације; таква се места могу одредити па се може говорити о 'мапама (не)читања', географији и топографији 'погрешног читања' (*misreading*).“⁸

Чини се да је ова места сувишно коментарисати. Биће да је моменат неприхватања одређених методолошких претпоставки и стратегија у првом реду питање повлађивања отпору који је пре последица предрасуда, него критичког мишљења.

Aleksandar Bošković

READING OF ANXIETY AS THE ANXIETY OF READING

Summary

The essay engages the matters of traditional interpretation and modern reading of Desanka Maksimović's poem „The Anxiety“. On one hand, the traditional interpretation in Desanka's „Anxiety“ doesn't see any perplexity and it goes through it with a common sense, pointing out that it is about a „common love poem“ in which there are „your two eyes“ to whom the lyrical subject refers, to somebody who is, by common sense, of the opposite sex, thus a man. That kind of interpretation (again with the *common sense*) would recognise the patriarchal timidity of a woman in front of accomplishment of love with a man. On the other hand, the modern reading will deal with *illegibility of the text* of Desanka's poem: first of all, how come that the lyrical subject is necessarily a woman? Second, how come that „your two eyes“ are necessarily the eyes of a man in front of whom the lyrical subject feels this patriarchal timidity? Can't „your two eyes“ represent the eyes of a woman, or

have purely an abstract meaning, thus to be a poetic metaphor for something which doesn't necessarily has to be a person, a being, but an abstract phenomenon, like, for instance, the death? Around these questions the author goes to explain the relations of traditional and modern interpretation, considering if it is possible (and if it is – to what extent) to talk about new, undiscovered meanings of a poem „The Anxiety“.

Станиша Тушњевић

СИНТЕЗА ТРАДИЦИОНАЛНОГ И МОДЕРНОГ ИЛИ О ВИТАЛНОСТИ ЈЕДНОГ ПЈЕСНИЧКОГ ОБРАСЦА

Кључне ријечи: традиционално, модерно, миметичко,
Десанка Максимовић, Густав Крклец.

Апстракт: У раду се, прво, начелно разматра питање
прожимања традиционалног и модерног у умјетности, а
потом се на примјеру Десанке Максимовић, уз поређење са
Густавом Крклецом, говори о виталности универзалног
пјесничког обрасца заснованог на синтези традиционалног
и модерног.

I

Десанка Максимовић је проживјела бар два пјесничка вијека па је и разумљиво што је снажно обиљежила српску и југословенску поезију двадесетог столећа. Не треба говорити колико је био узбудљив и драматичан развој поезије у том вијеку. Основна карактеристика тога развоја била је појава модернистичке парадигме која у европским оквирима вуче поријекло од Бодлера. У нашој поезији читав тај процес модернизма, а потом и авангарде, под различitim именима, у више књижевних епоха, одвија се управо у двадесетом вијеку, у периоду пред Први свјетски рат, између два рата и послиje ослобођења 1945. године. Џелокупно то пјесничко искуство било је под руком Д. Максимовић и природно је присутно и у њеној поезији.

Стога се чинило веома изазовним да се отвори један овакав, научни разговор о томе *како се основно шишање поезије 20. вијека*, питање антагонизирања, смјењивања и прожимања традиционалног и модерног прелама у поезији једног пјесника који је пјеснички био активан већи дио тога вијека. Тим прије што

тајна њене пјесничке дуговјечности и њеног огромног успјеха можда баш и лежи у томе што је на адекватан начин успјела да разријеши ову противуријечност – што је успјела да створи праву, умјетнички дјелотворну и релевантну синтезу традиционалног и модерног.

Међутим, већ на саму најаву ове теме јавља се дежурна примисао да ту и нема шта посебно да се каже с обзиром да се Д. Максимовић још од самог почетка почела развијати у окриљу традиционалног тока српске поезије. Та примисао се ослања на подatak да се она јавила у Пандуровићевом часопису *Misao* који је у тадашњој консталацији пјесничких збијања и у првој фази свога излажења, био у снажној опозицији према новим авангардним књижевним тенденцијама. Ситуација се, међутим, касније промијенила и пјесничка позиција Д. Максимовић нам се почела указивати из друге перспективе. Прво већ и у самом међуратном периоду када се олуја пјесничке авангарде са мноштвом разних књижевних *изама* већ била смирила послије чега је дошло до извјесне стабилизације. Потом послије Другог свјетског рата када је књижевност већ била намирила свој патриотски и социјални дуг и вратила се универзалним питањима људске егзистенције. Тада Д. Максимовић, послије збирке *Тражим Јомиловање*, улази у нове пјесничке изазове.

У вези са темом односа традиционално и модерно сама по себи увијек се намеће спознаја да се у нови модернистичко-авангардног пјесничког концепта налази деструкција миметичког принципа умјетности – што снажније вршиш ту мисију постајеш све модернији. Мајка сваке умјетничке иновације била је заправо деструкција тога начела. Тако смо, чини се дошли до зида, јер и то има границе преко којих нема више ништа што би се могло или што би имало сврхе рушити. Идеологија рушења старих у име нових књижевних вриједности доспјела је у озбиљну кризу. Шта би данас писац још могао да уради да би био нов и модернији у односу на оно што већ постоји?

Чини се да се данас већ налазимо у таквој ситуацији у којој је било каква модернизација књижевности, заснована на иновативности која значи де-

струкцију миметичког начела, практично постала готово сасвим неизвјесна, да не кажемо и немогућа.

Али зато, на другој страни, није лимитиран принцип иновативности у *проучавању књижевности*. Зато и јесмо свједоци чињенице да свакодневно ничу нове књижевне теорије којима се заправо обезбеђује другачији и „модернији“ приступ дјелу.

Раније је у много већој мјери постојала компатибилност књижевне теорије и праксе у једном времену или у оквиру једног концепта књижевности. Јединствен концепт књижевности исказивао се и у теорији и у пракси. Разни књижевни манифести нису били довољни сами по себи него су тражили да буду потврђени књижевном праксом. Програмски текстови о реализму потврђивани су адекватним типом реалистичке књижевности, манифести о авангардној умјетности потврђивали су се авангардном умјетношћу, итд, итд. У таквим околностима свака теорија била је тим више нова и модерна уколико је успијевала да пронађе ефикаснији и погубнији удар на миметичко начело умјетности.

Данашње нове и модерне теорије, међутим, ипак више не инсистирају на томе, па своју модерност не заснивају на рушилачком начелу и подједнако и на исти начин се исказују на свакој врсти штива. Тиме на неки начин са хоризонта почиње да се губи дигајахронијски аспект књижевности, па се књижевни текстови разматрају готово искључиво на синхронијској равни – измјештени из континуитета и контекста у коме су настали и функционисали. Данас је некако важније да се књижевни текст уочава као саставни елеменат одређеног културног обрасца или да се сагледава начин како он настаје и функционише, а мање се говори о томе по чему га препознајемо као производ стваралачког, умјетничког чина. Због тога понекад пријети опасност да се сва дјела нивелишу и изједначавају на начин да их више уопште не препознајемо не само у времену из кога су израсла, него и у њиховом примарном, естетском одређењу.

Честа посљедица тога је и чињеница да се те нове, модерне теорије халапљиво хране књижевном грађом као „топовским месом“ – како би саме себе

доказале и оправдале. Тиме се књижевност изводи из сопствених оквира, а често удаљује и од сопствене природе. Али тиме се ипак, макар и посредно, омогућава укупна модернизација књижевног феномена, иако су појмови модерног и традиционалног ту са свим ирелевантни и немају много везе са структуром и садржајем књижевног дјела. То је зато што данашње нове, модерне теорије више немају комплекс миметичког начела умјетности које се обично третира као њен источни гријех и ограничавајући фактор њеног даљег напретка.

Природно је да су у разматрању пјесничког дјела Д. Максимовић данас на овај или на онај начин, имплицитно или експлицитно, присутне особености и таквих, најновијих, модерних књижевних теорија. То, ипак, не би било могуће да њено пјесничко дјело само по себи не посједује извјесне унутрашње особености којима за себе веже и таква теоријска становишта о књижевном тексту. Одговарајући захтјеви ма и могућностима тих теорија оно нам се испонова указује као ново и другачије – могли бисмо чак рећи да се тиме накнадно и посредно модернизује.

Прошла су, изгледа, времена када се чинило да се добар текст може написати, на примјер, само о Васку Попи! Веома добри радови, засновани на најновијим, модерним књижевним теоријама, саопштени на досадашњим научним скуповима посвећеним Десанки Максимовић, потврдили су да је граница између традиционалног и модерног и у случају ове пјесникиње постала сасвим релативна. Нема разлога да ни на овом научном скупу у Бањој Луци, буде другачије. Тиме се у пуној мјери оправдава и тема овог скупа.

II

Иако не волим велике ријечи ову не могу избjeћi: Десанка Максимовић је свакако највећа српска пјесникиња свих времена и једно од најзначајнијих пјесничких имена укупне југословенске поезије. За њу се истовремено може рећи да је изразити национални пјесник, и то напросто није потребно објашњавати, јер је видљиво на сваком кораку. Та њена

особеност усправљена и уграђена у вертикалу преображене трагичне српске историјске свијести, међутим, ни на који начин не излази из општег, универзалног значења које у себи садржи појам националног. Национални карактер поезије Десанке Максимовић је од најбољег соја: њиме се ни на који начин не доводи у питање и не повређује прије свега поезија, али ни било шта и било ко други. Из овог на први поглед произилази да би поезију ове пјесникиње требало првенствено, ако не и искључиво, сагледавати у контексту и у континуитету српске поезије. Тиме би, међутим, смисао, значај и дomet пјесничког дјела Десанке Максимовић био значајно сужен и осиромашен и била би јој нанесена велика неправда. Није тешко претпоставити да се овдје мисли на шири југословенски контекст њеног пјесничког дјела без кога би сваки разговор о њој био непотпуn. Уосталом, сав њен пјеснички вијек остваривао се у том, југословенском књижевном оквиру, укључујући све његове садржаје и мијене, од првих пјесама послије Првог свјетског рата па све док се тај оквир деведесетих година није у сваком погледу расплинуо. Све фазе пјесничког развоја Десанке Максимовић текле су у складу са укупним развојем српске поезије који је и сама унеколико одређivala и усмјеравала, а самим тиме и у складу са најзначајнијим токовима југословенске књижевности у којој се српска књижевност јављала као нека врста интегрирајућег фактора.

Десетак година након Другог свјетског рата књижевност овог простора већ је увеклико била ушла у нову fazu сопственог развоја. Ту fazu, као што зна-мо, карактерише дистанца према краткотрајном периоду званичне поетике социјалистичког реализма послије које је дошло до пуне стабилизације књижевног живота на основама естетског плурализма. У оквиру тог процеса дошло је 1954. године до покретања веома значајне библиотеке савремених југословенских писаца која је носила име *Бразде*. Библиотеку је покренуло издавачко предузеће Србије *Просвешта*, а уређивао ју је Гвидо Тарталја. О каквој књижевној колекцији се ради најбоље свједочи податак да је прва књига у првом колу библиотеке био роман *Корени* Добрице Ђосића, а да потом 1955. године сли-

једиле збирке поезије *Жубор живошта* Густава Кркљаца, *Књижевне криштике* Јосипа Видмара, збирка приповједака *Пролеће у Бајровцу* Владана Деснице, збирка поезије *Мирис земље* Десанке Максимовић и драма *Велика буна* Братка Крефта.

Није нимало случајно што су као репрезентативни југословенски пјесници тога доба своје мјесто у овој библиотеци прије свих добили управо Густав Кркљец и Десанка Максимовић, јер су они на најбољи начин представљали тип пјесника који је у себи сажимао све захтјеве свога времена у најбољем смислу те ријечи. Иако нису биле оригиналне, већ су садржавале врло брижљиво и одмјерено обављен избор из њихове дотадашње поезије, који може задовољити све критеријуме тога доба, обје ове књиге постале су нека врста култних збирки ова два пјесника и имале значајно мјесто на читавом југословенском пјесничком простору утичући на његово укупно обликовање и функционисање. Као такве имале су знатно већи дomet и значај, па није ни чудо да су доживјеле више издања, *Жубор живошта* два, а *Мирис земље* четири. У њима се стваралачки и продуктивно синтетизује, уравнотежава и стабилизује не само укупно дотадашње пјесничко искуство, него и све-укупно књижевно искуство тог доба засновано на ентузијазму тадашњег полетног југословенског друштва и вриједносном систему који је тај ентузијазам оправдавао у широком распону од историјских, патриотских и социјалних идеја до универзалних хуманистичких порука.

Сам назив библиотеке *Бразде* симболизује укоријењену везаност за земљу и сугерише, витализам, оптимизам и перспективе тога времена, од кога се очекују нови подухвати, плодови и дарови. Ова библиотека и ове двије збирке тај општи ентузијазам очито изражавају и на књижевном плану. У вези са поменутим значењем имена библиотеке налазе се и

¹ Иван В. Лалић, „О поезији Десанке Максимовић“, *Дела Ивана В. Лалића*, IV том, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997, стр. 79.

² Маријан Јурковић, „Лирика Густава Кркљаца“, Густав Кркљец, *Жубор живошта. Изабране јјесме (1919–1954)*, Просвета, издавачко предузеће Србије, 1955, стр. VIII.

наслови обију збирки. Наслов *Жубор живота* збирке Г. Крклеца, метафорички асоцијативно везан за жубор бистрог гргољавог завичајног потока у ведром поскакивању и неометаном отицању, сртно исказује не само усталени, незаустављиви елан, динамику и убрзани животни ритам тога доба, него и основне, најбитније карактеристике саме поезије Густава Крклеца. Наслов *Мирис земље* Д. Максимовић још више и боље одговара имену библиотеке и могло би се чак рећи да се метафорички готово дословно изводи из тога имена: већ и на помен изоране бразде развија се снажна сугестија топлог *мириса земље* којим се симболизују свеколика плодност и обиље живота и природе, те назначује општи витализам, ентузијазам, напредак и бујање живота. Није ни потребно напомињати да се и у овом случају ради о пуној компатибилности тих епитета са временом на које се односе, али можда још и више са цјелокупном поезијом Д. Максимовић, представљеном у тој збирци.

Наслови ових збирки као што рекосмо, *Жубор живота* и *Мирис земље* (то се односи и на Ђосићев роман *Корени* који овдје остављамо по страни) изврсно се уклапају у значења садржана у имену библиотеке *Бразде*. Та суштинска саобразност у једном тренутку и на једном мјесту очито упућује на једну јединствену тачку тадашње југословенске књижевности која је истовремено и битна тачка сусрета двају готово истоветних пјесничких токова српске и хрватске књижевности, започетих знатно раније, и прије овог, социјалистичког оптимистичког поратног времена, средином педесетих година двадесетог вијека. Густав Крклец и Десанка Максимовић нису били усамљени актери тих пјесничких токова, али су својим укупним дотадашњим пјесничким развојем свакако били њихови најизразитији представници.

Они припадају оној генерацији српских и хрватских пјесника која је рођена пред сам крај деветнаестог или почетком двадесетог вијека и која је књижевно стасала непосредно пред Први свјетски рат или у првим годинама послије њега. Д. Максимовић је рођена 1898, а Крклец само годину дана касније 1899. године. Крклец се, ипак, првим пјесмама огласио нешто раније, већ 1915. године тако да је до

1918. већ био објавио четрдесетак пјесама првенствено у листу *Шишмиш*, а мање у *Илустрираном листу*. Д. Максимовић, на другој страни, своје прве пјесме објављује тек послиje Првог свјетског рата – године 1920, на примјер, већ срећемо дадесетак њених пјесама у тек покренутом часопису *Мисао* који је почeo да излази крајем 1919. године. Ово значи да су се оба ова пјесника умногоме већ били оформили на основу ранијих књижевних искустава и да у нову књижевну епоху послиje 1918. године улазе са изграђеном поетичком свијешћу и јасним опредјељењем. Ако се има на уму да се у оба случаја ради о сличном или готово идентичном пјесничком концепту, који ни једно ни друго битније нису мијењали све до књижевног тренутка који смо ставили у центар наше пажње, онда се званични нови државни и књижевни југословенски оквир успостављен 1918. године, не може сматрати фактором који је битно утицао на карактер њиховог стваралаштва и на истоветност њиховог пјесничког опредјељења. Поменути пјеснички токови у хрватској и српској књижевности постали су компатибилини, dakле, још раније, а њихова основна обиљежја и међусобна сродност првенствено су књижевног поријекла, мада је културна, књижевна и политичка, а послиje 1918. године и државна југословенска идеологија у извјесној мјери благотворно дјелујући подржавала ту компатибилност. Пресудније у свему овоме имала је сличност у којој су се нашле поједине књижевности на овим просторима које су крајем деветнаестог и почетком дадесетог вијека већ увеклико биле захваћене појавом књижевног модернизма и авангарде. То се односи и на ова два пјесника, међу којима у почетку постоје извјесне разлике, које касније умногоме ишчезавају. Оно што у поезији Д. Максимовић у једној прилици Иван В. Лалић именује као „вitalni kvalitet нашег језика, једна жуборава, певна, свеже синкопирана мелодија“¹ вриједи свакако и за Г. Крклеца. Кад, на другој страни, Маријан Јурковић каже да Крклец свој пјеснички свијет „даје у аутентичности *prvo* вијења, чујења над стварима, *prvo* вијења и чујења“, то се очито у истој мјери може рећи и за Д. Максимовић.²

Крклец се развијао нешто брже, јер већ 1919. године објављује збирку *Лирика*, а потом 1921. године излази и његова чувена књига поезије *Сребрна цеспа*, док Д. Максимовић прву збирку поезије *Песме* објављује тек 1924. године. Сљедећа Крклечева збирка је *Излеш у небо* из 1928. године, а већ 1932. године срећемо и његова *Сабрана дјела* у двије књиге; на другој страни, након прве збирке Д. Максимовић у релативно кратким размасцима у континуитету издаје једну за другом збирке: *Врш дештињства* (1927), *Зелени вишез* (1930), *Гозба на ливади* (1932) и *Нове песме* (1936).

Када је у питању поетичка разлика између ових пјесника у најранијој фази њиховог развоја, треба имати на уму да је Крклец на почетку припадао књижевном кругу авангардних пјесника око А. Б. Шимића, па је чак учествовао и у уређивању његовог ексклузивног авангарданог, експресионистичког часописа *Луриш* (1919). У његовој поезији из тога времена препознајемо карактеристичан шимићевски врштећи колоритни унутрашњи људски пејсаж, дат у снажној експресији међусобно помијешаних и суновраћених слика, боја и звукова без стилизације и строге пјесничке форме. (Таква је, на примјер, у овој збирци, пјесма „Подне у шуми“).

На другој страни, Десанка Максимовић је пројевала у оквиру књижевног модела који је у том тренутку сматран традиционалним, а који се институционално био везао за часопис *Мисао* у почетним годинама његовог излажења, када су тај концепт и поетички, а и у сопственој пјесничкој пракси, уочљивије заступали Сима Пандуровић и Владислав Петковић Дис. Кажемо „у том тренутку“, јер се ради о једном доста кратком периоду када је антагонизам између књижевне традиције и авангарде да тако кажемо био доведен до усијања.

Временом су, међутим, оба ова пјесника усвојила и устабилила један проверени поетички образац који се првенствено утемељује на успјешној, стваралачки релевантној синтези традиционалних и модерних пјесничких исткустава. Тада изузетно виталан пјеснички образац, на једној страни, настао је као посљедица ексклузивности модернистичко-авангард-

ног пјесничког концепта пред Први свјетски рат и непосредно послиje њега чија заводљивост на програмском плану није могла у довољној мјери да се оствари у пјесничкој пракси која би била естетски релевантна и прихватљива широј читалачкој публици. На другој страни, свој настанак и виталност тај образац дuguје ограничењима традиционалистичког пјесничког концепта који је, уз сва настојања да се одржи и ревитализује, све више показивао знаке истрошеноности, посусталости и испразности. Временом је дошло до сасвим прихватљиве синтезе традиционалног и модерног која подразумијева најбоље особености и једног и другог концепта, синтезе која садржи пуну естетску информативност и задовољавајућу комуникацију са читаоцем. Иако је, наравно, одувијек развој поезије подразумијевао прожимање и синтезу старијих и новијих пјесничких искустава, чини се да је тип поезије о коме овдје говоримо, као посебан пјеснички образац настао управо у околностима изразите деструктивности модернистичко-авангардних пјесничких правца пред сам крај Првог свјетског рата и првих година међуратног периода који у таквом, „чистом“, облику нису могли да се трајно продуже у виду сопственог континуитета, али су зато снажно утицали на помјерање и промјену постојеће пјесничке праксе. На први поглед може изгледати чудно, али тај тада створени вид „компромиса“ између модерног и традиционалног у поезији у виду посебно пјесничког обрасца остао је на снази и касније, а дјелотворан је и данас као један од важних ослонаца вјере у поезију, када те вјере све више понестаје.

На исти начин како је у случају Г. Крkleца авангардно-модернистички аспект у првој фази његовог развоја дошао више до изражaja него код Д. Максимовић која је била ближа пјесничкој традицији, одmјер и начин прожимања традиционалног и модерног у структури овог пјесничког обрасца био је варијабилан и зависио је од стваралачких предиспозиција и могућности сваког појединачног пјесника. Отуд ни граница између овог типа пјесника и оних који су више стремили авангардно-модернистичком схватању поезије или су се у већој мјери окретали

пјесничкој традицији, није сасвим поуздана. То се посебно односи на онај турбулентни релативно кратки период појаве сваковрсних књижевних *изама* не-посредно послије Првог свјетског рата, када су поједињи пјесници, попут Црњанског, на примјер, након изразито негативног манифестативног односа према традицији постепено почели да улазе у смирености и стабилнији књижевни развој у коме су се на најбољи начин подразумијевала и модерна и традиционална пјесничка средства и искуства.

Staniša Tutnjević

SYNTESIS OF TRADITIONAL AND MODERN OR ABOUT VITALITY OF A POETICAL PATTERN

Summary

In this essay, in the first place, it is being pointed out the cognition that, at the base of modernistic-avant-garde paradigm, there is the destruction of mimetic principle of art – the harder you try to achieve this goal, the more modern you get. Today, however, we find ourselves in the situation in which any modernisation of literature, based on innovativity which means the destruction of mimetic principle, became practically uncertain, let's not say impossible. On the other side, it is being pointed out that the principle of innovativity is not limited in *studying* the literature. Therefore we are the eyewitnesses of the fact that everyday new, modern theories aprise, with whose help the permanent modernisation of the literary phenomenon is being performed. Afterwards, on the examrle of Desanka Maksimović, with the comparison to Gustav Krklec, it is discussed about the vitality of universal poetical pattern based on synthesis of traditional and modern.

Радомир Д. Мишић

ТРАДИЦИОНАЛНО И МОДЕРНО У ПОЕЗИЈИ ДЕСАНКЕ МАКСИМОВИЋ

Кључне речи: Српска књижевност, српска поезија, поетика, традиционално, модерно, језик, систем, синтеза, атмосфера, слика, звук, стилем, метафора, поређење, „матерња мелодија“, ритам, текст, контекст, архетип, сублимација.

Апстракт: У раду се разматрају категорије „традиционално“ и „модерно“ које су у синергичном односу на пољу поетичке равни наше знамените песникиње, надаље, описује се контекст у којем њено песничко дело настаје и указује се на особеност и вредност њеног песничког опуса.

У контексту српске поезије 20. века, песничко дело Десанке Максимовић заузима посебно место, ако се узме у обзир аутентични начин на који пева лирски субјект њене поезије, без обзира на сву сложеност и атмосферу у којем то дело настаје. Почетак 20. века у српској књижевности обележава превирање различитих поетика, парнасо-символистичку поезију мењају експресионизам, надреализам и све остало што доноси дух авангарде у српску поезију, осећа се нарочит француски утицај. Ипак, дело Десанке Максимовић, упркос свим тим књижевно-стилским сменђивањима и утицајима има свој нарочит и особен развој.

Пројављено песмама у часописима: *Misao* (1920) и *Српски Књижевни Гласник* (1921), то песничко дело надахнује особена лирска атмосфера коју твори аутохтони песнички поступак. Као истински стваралац, наша песникиња, посвећенички исписује странице својих првих песничких књига (најпре *Песме*, 1924, *Зелени вишез*, 1930, *Гозба на ливади*, 1932. и *Нове песме*, 1936) у којима она пева у једном медитативном тону, о љубави, пева као о суштинском људ-

ском осећању и кроз својеврсне лирске обрасце зрцали свој однос према свету и животу, заправо своју првотну лирску рефлексију. Ове књиге представљају прву фазу у развоју њене поетике, поетике што ће кроз њено песничко сазревање најбоље остварити ону хајдегеровску тезу по којој је „писање узимање мере којом песник као најсвесније људско биће, добија меру за ширину своје суштине“. Десанка Максимовић, је песник велике поетске енергије, оне енергије, која би мењала сазданост света у апсолут етике алtruистичког духа. Свака њена песма као да захтева саговорништво, по чему је она јединствена у српској књижевности, свака њена слика, метафора или који други песнички елемент, није ту да би постојао само за себе. Поетски микрокосмос њене поезије је дат као путоказ искрености и уосећавања песника, као медијатора између песничког текста и света, на тако јак и сугестивно непоновљив начин.

* * *

Најранија свест која баштини мисао о стваралачкој узајамности писца и света који он поетски изображава, свест коју познајемо као свет санскритске књижевности, говори о томе како је за неког писца најважнија метафора коју он користи у свом песничком опусу. Уз метафору то би свакако било и поређење као стилска фигура која највише доприноси раскоши поједињих поетских универзума. Поред метафоричког слоја неког песничког дела и поредбено-каузалних веза, песнички однос према свету најдубље осветљава богатство песничке слике и звук који призива архајску природу речи, а тиме и дубљу везу са Творцем. Творац као дијалошки конституент и именитељ у поезији Десанке Максимовић је и те како присутан на страницама њених књига (о томе нарочито говори А. Петров). Управо ти побројани аспекти песничког дела су аспекти на које наша песникиња обраћа највише пажње када онтолошки обликоворава свој песнички лирски документ.

Модерност происходи из новог приступа традицији у којој неки стваралац делује, новој перспективи и новом углу посматрања, које долази, можда највећма, по Ревертеу, из читалачког искуства. Чи-

талац у песнику највише доприноси тој модерности, он удахњује старим формама нову садржину и нову визуру. За поезију о којој је овде реч, тај дијалектички, надопуњујући однос традиције и модерности је јако битан. Кохерентност ових појмова доприноси аури свевремености у конституисању неког поетског дела. То је однос лука и лире. Светlostи и његове сенке. Линеарности и таласања устајалости. Висока мера песничке личности Десанке Максимовић поседовала је највећу дозу аутокритицизма и нарочиту аутореференцијалну свест о песми, на плану песме и целокупне поетике.

Да би се дошло до коначне оцене и правог вредновања у тумачењу неког песничког дела (у смислу синтезе коју претпоставља један Ингарден) најпре се морају осветлiti полазишне тачке. А да би се неки поступак окарактерисао као модеран у оквиру неке традиционалне поетике, такав поступак мора да доноси нову информацију, нови печат, нов поглед, авангардност у својој основи, то је та динамизација која производи модернитет, која таласа линерани правац пружања неке књижевности. Успоставља нову стилску особеност и редудантност. Чак и у антици постоје писци који себе називају модерним. Ипак у светлу тумачења теорије херменеутичког круга (Хайдегер, Гадамер) делићи и целина творе исто. Делићи текста и контекст. Текст и систем, по Новици Петковићу, који осветљавају однос језика као медијатора и дела као одсјаја унутрашње амбивалентности и изоморфности. Али је целина остварљивија у делићу, као што је и традиција сублимнија од модернизма, јер ако је нешто данас модерно сутра ће већ бити под плаштом традиционалног.

* * *

Вероватно, уз Његоша и Бранка, у српској поезији нема репрезентативнијег примера како једна поетика синтетизује одређену традицију и води не прекидан дијалог с њом, на један спонтан начин, у озрачују и мелодији непатворене лирске кантилене.

Десанка Максимовић, наша најзначајнија песникиња, остала је доследна таквом начину певања

након објаве своје прве књиге песама све до своје смрти. Можда је тај исконски карактер своје поезије наша песникиња примила подсвесно из литургичке књижевности, из којег је вероватно црпела и свој мудри и дубоко етички поглед на свет. „Историја“ њене поезије лепо примећује и Иван В. Лалић („О поезији Десанке Максимовић“, књига IV, сабраних дела, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997). Њена самопрекорна песничка личност, у том цикличном периоду, изнедрила је неке од најлепших и најлиричнијих песама српског језика, успела да истраје у тежњи да сачува и сублимира она најискренија осећања од првог песничког рукописа и првотног лирског доживљаја света.

Десанка Максимовић и њено дело у корпусу српске књижевности мора сагледавати као синтеза традиционалног у оквиру српског поетског кода, али и као носилац нарочитих песничких прегнућа модерног сензибилитета. Њена поезија, на епифанијски, тј. искуствени начин, највише баштини ону врсту традиције коју је иницирала народна поезија, првенствено, народна лирска песма, уз наравно, библијску, византијску и античку традицију, које нарочито диференцира један Курцијус или о којима контемплира помно један Акселос. Од византијске традиције поетика наше песникиње припи посебан осећај ка Деизису – духовност у светлу једне дубоке проосећаности и религиозности, али и из одређеног библијског наслеђа које повремено блесне у инкантираном зазиву у палимпсестичној структури и текстури самог текста.

Својеврсна симболика и одређена метафорика такође има своје корене у просеву библијског наслеђа, али највише, чини се, оне се прпе из лиризма свесловенског наслеђа, у којем српски митопоетски дискурс избија у први план преко митских, архетипалних слика и представа, док од антике поезија наше песникиње наслеђује, у неким песмама, пантеистички поглед на свет, где се лирско „ја“ смешта у готово анакреонтски предео, у којем ми препознајемо њену родну Бранковину. Као да се оно води за оном античком максимом „што си ближи завичају то си ближи боговима“. Утицај српског

средњовековља је такође веома присутан, и налик Момчилу Настасијевићу, или пак, Раствку Петровићу, и Десанка трага за лирском прамелодијом или „матерњом мелодијом“ српског језика, наравно на свој специфичан начин. За Раствку је још везује обрада теме из старе словенске и српске прошлости, као и нарочити лирски занос, а за Момчила Настасијевића, језгровитост и иста природа песничког тиховања, лишена непотребних, тектонских трансформација.

Централна линија српског песништва 20. века, свакако иде луком поезије Десанке Максимовић, појајвише због збирке *Тражим йомиловање*, и поетским координатама које је она назначила, и тешко да би било једног Стевана Раичковића, Слободана Ракитића, или Злате Коцић, да испред себе нису имали светли Десанкин пример.

* * *

Поезија је својеврсна религија срца. Десанкина поезија очитује изванредну песничку самосвест, која најпре полази из срца. Песникиња се у готово свакој својој песми обраћа невидљивом саговорнику, читаоцу као сабрату, сапатнику, Творцу или судбини.

Говорећи о традицији и модернизму најпре треба експлицитно говорити о узајамности њихових веза, о својеврсном континуитету и континууму такве повезаности. Особен поетски печат је најбитнији код помирења ова два неправедно антагонизирана пола. Све је у језику, а ни једна песма нити једно књижевно дело није настало изван одређених унутрашњих потки интертекстуалног обрасца, нити да је без одређеног подтекста који просијава из другог књижевног дела, реч је о природи мимезе самог дела.

Најчешће означене и нотиране на пољу сликовистости, још више и дубље су такве повезаности видљиве на пољу ритмичко-мелодијске структуре неког језика. Такве ставове заступају и пионири лингвистике (појајвише ипак Јакобсон и Лотман). Речи у изговореном и написаном добијају ознаку суштинског, можда више на плану звука, него на плану слике, и то не само кад је упитању структурно-формална текстура

књижевног дела, него и кад је реч о семантици. Слика приземљује, звук метастазира у речима.

Метапоезис Десанке Максимовић највише се темељи на лиричној мелодијској пуноћи и на плану садржаја и на плану форме. Језгровити синтаксички низови њеног песничког сказа, хипостатички творе један поетски мозаик у који су призване синтагме и речи из древне језичке прошлости, и овакве речи носе најредудантнија значења. Око таквих речи песникиња плете својеврсно „плетеније словес“. А ове речи су и стилеми њене поезије, аналошки богата поређења и метафоре. То нарочито има смисла ако се присетимо чувене Хопкинсове тезе о тзв. „структурни лирских паралелизама“ у поезији, која говори о томе да се одређене стилске парадигматске језичке структуре у поетској језичкој функцији понављају у различитим епохама. Такве речи и синтагме ступају у неку врсту синергичног односа, рефлекситујући и еманирајући дух прошлости. Али контекст је ипак тај који модернизује одређен текст у оквиру неке традиције.

Десанка Максимовић је модерна колико и традиционална, а њене песме су спона са исконом, за којим већина песника трага. Чини се да је Ана Ахматова наше поезије успела у томе, јер је њена поезија, борхесовски свевремена.

* * *

Иако највише ослоњена на сликовитост, чини се да се поезија наше песникиње најдубље остварује на пољу звуковности, и тај аспект је најстаменији стуб њене поетике. Десанкино завештање српском језику је можда највеће на плану рима, које су тако једноставне у свој својој полифоничности и полиморфности. Како лепо и бритко звони акорд њених рима. Али у једној спонтаној и суптилној лирској атмосфери њених поетских остварења. Таква је и њена целокупна поетика, близка сваком, и њена философија живота, која исијава из њене поетске рефлексије, заправо лежи у спонтаности и једноставности. Њен *credo* као да је примљен од предсократоваца

који највеће, али и најсложеније истине своде на једноставне примере, појмљиве и нефилософима.

Фоника стиха Десанке Максимовић има широке отворене тонове, тај стих нема потребу да деканонизује било шта, али ипак контекст у којем се тај стих остварује у поезији, открива модерног песника. Дакле, контекстуално условљена позиција песника је тај елемент који неког песника чини модерним у односу на ниво тематизованог. Мелодика и ритмика поезије наше песникиње, су песничким поступком синхронизације, преко једног исповедног тона, сублимисани у својеврсну симбиозу обликотворећи унутрашњи ритам њених песама. Читалац не може да се отме утиску, да постоји неки дубљи, спиритуални смисао док чита њене стихове, нека версолошка магма заумног, немуштог језика, који песникиња достиже и који налази у колективном генетском хабитусу, где се поезис најпре и зачиње. Десанка Максимовић је досегла највеће креативне могућности српског језика, а њено дело и јесте сведочанство најкреативнијих могућности истог. Десанка је песникиња атмосфере, натчулне атмосфере, у којој и немир прераста у мир, у лакообразном лирском треперењу духа.

Речи, а тиме и гласови велике већине њених песама, каобразне су свом семантичком еху, не стрше, и чини се да је лиризам који је однеговала наша песникиња лиризам најфинијег типа. Њене песме су лишене непотребних тенеброзних веза, увек су у сврси поентирања на емотивној равни, сугестивно богате, очитују јаку везу између текста као имплицитног ентитета пишчеве свести и експлицитности света. Синтакса ове поезије најдубље открива песнички поступак Десанкин, речи у својим корелативним односима, на формалном плану, не налазе се између знакова интерпункције као између окова, по чему је можемо повезати са Црњанским. Аспекти звуковности најзаслужнији су за овакво чињенично стање.

* * *

Лишена химничности и скепсе, њена лирика открива велику преобразитељску моћ језика, стихови су јој најчешће у баладичном тону, а песничка

позиција је готово проповедничка, нарочито у књизи *Тражим љомиловање*, у којој се песнички субјект, не само обраћа цару као оличењу световне власти, но и Богу, у молитви и вери да поезија има моћ лековите промене, кроз топлу реч љубави која све превазилази и свему превасходи и све превладава. Наслућена у раним песмама, њена лирика из друге фазе њеног писанија има контемплативнији карактер и као да је у дослуху са енглеским метафизичким песницима 17. века (Џон Дон, Џорџ Херберт, Абрахам Каули), чији су се преводи песама појављивали у преводима, у неким послератним књижевним часописима. Могуће је да су песме ових песника оставиле трага у њеној поезији.

Оно што још дубље повезује песничко дело наше песникиње са традицијом јесу догматика, канон, али апофатика и апокрифни приступ појединим темама, тужно-исповедни тон, митски начин поимања света, паганско наслеђе, лирска занесеност, и предање као дубински архетипови у конституисању појединих песама или комплетних песничких књига. Још један аспект који је доста занемарен, а заступљен је у њеној поезији, најпре преко просјаја тема из равни народне књижевности, јесте фантастика, нарочито наглашена у збирци *Ничија земља*. Све су то, на неки начин, светилници који повезују традиционализам и модернитет њених текстова. Десанка Максимовић пева и традиционално и модерно, али њен традиционализам и њена модерност доприносе и поетској и језичкој вертикалној и хоризонталној равни.

Традиционално и модерно се и не могу схватати другачије, него најпре из сфере прожимања и кореспонденција. Недовољно се говорило о гномичности појединих текстолошких образца поезије Десанке Максимовић, као садржитељу традицијског и модерног (што је приближава Момчилу Настасијевићу), као ни о дубљим везама говорног језика и језика њених поетских дела, и то нарочито у књигама које представљају другу фазу њеног песничког прегалаштва, а то су пре свих књиге: *Мирис земље* из 1955, *Тражим љомиловање*, 1964, *Немам више времена*, 1973, *Лешојис Перунових љомомака*, 1976, *Ничија Земља*, 1979. и *Слово о Љубави* из 1983. године, у

којима песникиња заокружује и продубљује свој песнички поглед на свет, и то су заправо њене најважније песничке књиге. За разлику од својих првих песничких књига, у овим књигама она продубљује своју лирску експресију, нестаје оне наивне занесености светом, Десанка се сад окреће колективитету, постаје песник народа, а потом и себи, када заправо поезија за њу постаје живот. Ритам њене поезије јесте откуцање људског срца, аскетски усамљеног, али не и одвојеног од сржи народа којем припада њена песничка индивидуа. Тешко је наћи примере у поезији да неко поетско дело остварује толику дубину и да увек делује свеже испод патине минулог времена. Треба истаћи да паралелно са овим делима песникиња пише и дела посвећена деци и дела које третирају ратну тематику, али и да се објављују њене књиге у другим националним књижевностима. Рецепција њених дела је истоветна и код читалаца и код критичара, тако је било од појаве њене прве песничке књиге до данас, из чега произилази да је Десанка Максимовић песникиња српског национа, пар екселанс, која је записала својеврсну лирску историју свога рода.

Radomir D. Mitić

TRADITIONAL AND MODERN IN THE POETRY OF DESANKA MAKSIMOVIĆ

Summary

His essay offers a view to a poetry of Serbian biggest poetess, Desanka Maksimović, it talks about tradition and modernity of her poetic works and it points to the aspects which contribute to her own poetic style in the context of the twentieth century's Serbian poetry. On the ground of her poetics it is possible to recognise traditionality and modernity of her poetical statement. Desanka Maksimović is being presented as a classical poet, that writes poetry on traditional background, but for the time in which she wrote , due to certain poetical acts that reveal her as a poet of a modern provenience, most of all in the collection of poetry *I'm asking for amnesty*, it is possible to look for

a point of departure in the category that we name as „modern“, nevertheless, of course, not only in that book of poetry, but also in others. The voicedness of her poetic work is the most valuable poetic element of her poetry, and it is not likely to ever attain that kind of lyrical atmosphere in a similar way.

Даница Андрејевић

НАЦИОНАЛНИ МОДЕРНИТЕТ У ПОЕЗИЈИ ДЕСАНКЕ МАКСИМОВИЋ

Кључне речи: Национални, патриотски, модернизам, традиција, сензибилитет.

Апстракт: У овиру песничког бављења националном прошлоПи и традицијом, лирика Десанке Максимовић наизглед је изолована и анахрона токовима српске авангарде између два рата. У тематском и формалном погледу, песникиња није припадала радикалним експериментаторима и модернистима, али је своју поезију иновирала изнутра, савременим сензибилитетом прирођеним бићу нације и патриотском модернитету (Јирген Хабермас) Настављајући песничку линију Јована Дучића, она је у доживљају традиције открила нови лирски поредак и изразила национални модернитет у српској поезији 20. века.

Мада ништа није апсолутно, можда би се за Десанку Максимовић могло рећи да је апсолутни песник. Она то јесте не само по жанровској разуђености свога дела и лирским филијацијама елемената есенције и егзистенције бића, не само по мотивима и мрежи поетског интересовања, не само по целом веку певања и мишљења, већ највише по томе што је интегришући песник српске културе који се упостојава у континуитет токова и дијахронију лирике 20. века. Ниједан српски песник није с таквом лирском моћи певао о планетарним проблемима људске егзистенције, колико и о свакодневним темама, о физичким феноменима флоре и фауне, колико и о метафизичким ноуменима у оквиру поетике природе и природности. Пратећи лирским чулом историју и традицију, она је поставила неородољубиве стандарде у савременој српској поезији. Еманирајући модернизовани лиризам и савремени сензибилитет, она је свој иначе старински начин певања обогаћивала атрибутима патриотског модернитета како га је схватао Јирген Хабермас.

Трансфер националних и традиционалних вредности у жижу савремених феномена и сензација у лирици може бити остварен поетским медијем надисторијске пројекције догађаја у новом креативном процесу и доживљају историје као уметничког поретка.

Свако тумачење књижевности подразумева теоријски циљ, херменеутички пут и логосни метод. Међутим, у последње деценије, након експанзије теорије и хипертумачења, многи истраживачи схватају критику, па и вредновање, као сусрет две стваралачке свести при чему тумач има саучесну идентификацију с писцем и поред логоса, користи интуицију као естетички критеријум. Исидора Секулић је постављала питање компатибилности књижевности као уметности и критике као науке о литератури. Посебно се природа песништва Десанке Максимовић опире круглим експликацијским схемама, будући да носи високи емотивни потенцијал и лирску импулсивност. Овако широко постављену тему у иначе терминолошком кругу недоумица и непрецизности – модерно – модернизам – модернитет, оправдава сама природа лирског дискурса Десанке Максимовић. Између патриотског и националног у свести Десанке Максимовић постоји семантички знак једнакости. Песникиња нуди јединствену интуицију за историју у савременом значењу и сопствену фузију традиције и модернитета, дајући индивидуални карактер националним маркерима или архетипским и митским кодовима. О уметничком откривању новог устројства на основу преживљавања традиције говори и Томас Стерн Елиот у свом чувеном есеју „Традиција и индивидуални талент“.

Десанка Максимовић осећа суштину духа свог народа и има јаку националну свест коју приводи нашем времену у свом затајном језику на бази примордијалних народних идиома. У позном стваралаштву она изражава чак и ангажовани критички патриотизам као национални модернитет вишег реда, легитимишући га као конституитивни елемент своје лирике. Тиме је означила, посебно између два рата, готово сама, други пол српске лирике који је коегзистентан авангарди. Посебно у категорији језика, ко-

ји је звучна идентификациона родна мелодија свих песника, изразила је национални модернитет. „Језик је матични део културног идентитета“, дакле биће националног и књижевног израза. Тај српски језик Десанка Максимовић је поштовала и развијала се с њим у блиској сливности риме, слободног стиха или леонинске риме у оквиру, националних и савремених сложаја речи. У тој структурној, унутарњој димензији, у категорији језика, којим је пратила народне и историјске теме, она је највише изразила свој национални модернитет.

Поезија Десанке Максимовић је увек укључивала синтезу големог песникињиног слуха за старију и модерног сензibilitета којим је сублимирала мисао, емоцију и језик. Хармонична ауторска јединственост Десанке Максимовић у српској поезији, њена суверена и персонално моћна лирска физиономија (често је бивала синоним за српску поезију), одређује је као респектабилног националног песника модернизоване лирске структуре. Након отпора дела критике да је реч о генерално једноставној и женски сентименталној поезији, својим узлазним лирским зрењем, она је оповргла наивност и болећивост раних песама и израсла од традиционалног пана у модерног мислиоца. Њена еволуција у поезији имала је властите лирске законитости, независне од модернизма као синхроног чиниоца српске поезије између два рата.

Модернизованом илуминацијом класичних мотива природе и неородољубивим митом земље које је метаморфозирала категоријом чудесног и преиначењем бајковитог, она је оставила дубоки лирски запис о дејству генске истине, саборног умља и базичне националне меморије на опетовану, новомитску ситуацију човека и народа. Визија земље као елемента из кога потичемо, као *prima* материје и прадедовског топоса, може се именовати као тоталитет искуства домовности и ресемантизације националних вредности у савременој културолошкој позицији песникиње. Та објава, одбрана и обнова хуманости и националног идентитета видна је у свим збиркама песама Десанке Максимовић. Не само делом него и животом, доказивала је да посебно Косово сматра местом

нашег сопства и оксисом *mundi* и надала се да оно неће бити и место нашег краја – ту њену зебњу потврђује актуелно отуђивање Косова.

Уза све традиционалне кодове и православне идиоме у поезији Десанке Максимовић, које је користила узимајући, како каже Милош Црњански, најбоље из племенског, оно што не пречи модернизовање лирике, очит је и њен прогресивни модернитет у новом виђењу старих историјских маркера. Поетизација факта, естетизација историје и лирски трагизам основне су одреднице поезије Десанке Максимовић које доказују и њен национални модернитет. Новородољубиви карактер њене поезије вуче генезу из руралних корена српске демократске културе и тај патриотски модернитет раван је егзистенцијалном модернитету у њеној лирици. Откривањем новог уметничког поретка у националној прошлости, она је показала да се тај став колективистичке свести може изразити индивидуализованим језиком. Као култивисана трубадурка, Десанка Максимовић је обновила у савременој српској поезији етички дискурс, у добу које с етиком није нарочито добро стајало. Као какав женски вitez (сама је говорила да би волела да буде Јованка Орлеанска о којој је писала рад, па да спасе свој народ), мушком одлучношћу која се смогла у тој женској руци, она је сама обликовала свој модел песникања, свој лирски наум, своје стандарде и пут поетског деловања прирођен нарави српског језика и фузiji народног и књижевног. Знала је добро да традиција функционише у књижевном делу као закон, искуство и знање и да на свој начин треба уписивати знаке на матрици будуће традиције. Активирала је националне и патриотске односе из даље и ближе прошлости и пренела их на план савремености у властитој надисторијској лирској пројекцији. Њен небарокни језик природности захтевао је углавном традиционалну лирску форму, али се модернизација лирских стереотипа Десанке Максимовић у оквиру модернитета српске лирике огледа у новом сентименту и фениксологији духовности и душевности у савременом добу. Дивинизацијом народног духа и савременим лирским мишљењем готово да је остварила песничку утопију о свејезику, у споју про-

мордијалног и модерног звука лирског дискурса. Изворни говор носио је матрицу не само националне традиције већ и семантички нерабљене језичке свежине („јер реч док дође у град мало се запрља“). Традиција ју је водила духу хришћанске Бранковине („у мојој природи има нечег као да су ме свештеници учили“). Та стара анима у модерном свету, у етичко и естетичком складу, осавременила је и актуелизовала завичајни мит који је био иманетан њеном бићу и њеном песништву. Српски језик кога је тако респектовала, враћао јој је част, слушао је, био јој податан и обликовао се пред њеном лирском интуицијом. („Речи мало мењам, падају ми какве треба“). Као и у поезији Милана Ракића на почетку 20. века, традиционално-националне и модерне личне теме налазе природну равнотежу у лирици Десанке Максимовић. То указује на њену аутопоетичку намеру да споји општештиће и саможиће, да идеју и потребу апсолутног утемељења песника у национално осавремени модерним токовима културе и цивилизације Срба. У носачима поетике Десанке Максимовић налази се национално искуство и традиционалне вредности, али и субјективна, интимистичка, модерна потреба да се све то интегрише у ново доба.

Испитујући српску егзистенцију и судбину човека уопште, Десанка Максимовић је испитивала и истину сопственог срца. За разлику од Ничеа, она не мисли да је Бог мртав, он је само привремено одсутан у савременом свету и повучен у позадину позорнице људске драме. Зато уместо божјег апсолута и иконе, она често користи националне светиње као константе етичке вредности похрањене у детињству песника и детињству народа, у земљи старинској.

Дубока једноставност и једноставна дубина поезије једне жене која је готово цео 20. век пропратила својом матерњом мелодијом стиха и одржала ту мелодију српске строфе, промовисала је и очувала и наизглед наивну идеју о мудрости љубави и доспела на врх таласа женских талената у међуратном и савременом периоду. Мало је песника и у светској поезији који су дошли до таквог склада између духа народног говора и субјективног модернизованог дискурса. По својој оделитој, скрајнutoј стази у српском песни-

штву, по новим лирским изданцима на старом путу српске поезије, постранице од радикалних аванагардиста, али коегзистентна њима, Десанка Максимовић није анахронна времену како је то изгледало између два рата, већ се чини да је ујединила песничка искуства и тековине Јована Дучића и Милоша Ћрњанског. Било је сада се то види, као и код ове двојице великих песника, у тој идеји свесвета, русовске природе и националних стајних тачака, доволно лирске истине да оправда читав један живот и читаву једну поезију. Чин тог у српској поезији несравњено важног лирског подвига, подвига духа свељубави у овом зверском и опаком веку, показује да је она кренула добрим да се бори са злом не би ли разумела преко срца оно што се не може разумети преко ума.

Првозадивљеност земљом као у прадевојчице која Дана Осмог посматра постање света, квалитативно се мешала и модернизовала у позном песништву Десанке Максимовић. Српска национална свест била је за њу метафизички Нојев ковчег за спас од апокалипсе. Посебно су збирке *Тражим йомиловање*, *Лештјис Перунових йошомака* значајне за национални модернитет и неопатриотски садржај субјективне песничке имагинације. Прва је разделничка не само за поезију Десанке Максимовић, већ и за српску лирику шездесетих година прошлога века и важна је по својој ангажовано-критичкој и друштвеној димензији, националном модернитету и неородољубивој вокацији. Као аксиолошко раздаљивање идеје о функцији песника у оквиру модернизоване традиције, збирка *Тражим йомиловање* је синтетисала, обновила и обогатила све што је песникиња дотада опевала. Но-ва лирска експресивна и модернизована моћ коју је еманирала ова збирка истовремено је остала верна протопоетичким раним темама и идејама. Исповедно-лирска структура сублимно је промрежена народном етиком у овом поетском требнику человека и национа. Занимљиво је установити да збирка доноси и формалну модернизацију у структурном и поетичком смислу. Наиме, ова песничка књига Десанке Максимовић, управо због друштвено-критичке ноте, чекала је на објављивање пет година, иако је песникиња већ у то време била планетарно позната. Сходно

тome, она је морала настати, мада удаљено, али готово синхроно, кад и „Ламент над Београдом“, шездесетих година 20. века. Као и ова завршна модернистичка поема Милоша Црњанског, и Десанкина збирка је структурно сачињена од два лирска гласа, као дупла поетска експозиција и бинарно поларизована форма о два начина спознаје стварности.

У оплемењеној антрополошкој бити молидбеног и молитвеног гласа који моли, а каткада и агресивније захтева лично и национално достојанство и обистињење, издваја се лирски драгуљ, поетско и поетичко језgro песме „За песникињу, земљу старинску“. Као животни, уметнички, лични и национални принцип, ова песма припада програмско-манифестној лирици Десанке Максимовић. Стихови песме „За песникињу, земљу старинску“ заузимају највише поетичко место у сублимном захтеву песника за аутономијом и идентитетом човека, народа и уметности саме. Тај систем вредности „земље старинске“ је пета димензија поезије Десанке Максимовић у Душановом и нашем времену. У тој земљи старинској је и национална и њена онтолошка суштина. Та земља је и оностранијог и овостраног порекла, она чува и доброг Аладина и новог песника.

Цела лепа, ова песма еманира мисао да есенција поезије, садржана у националној матрици, претходи егзистенцији. На делу је естетичка и аксиолошка анамнеза саме лирске нарави и суштине поезије, посебно оне којој песникиња судбоносно припада, која се кристализује у обручујућем лирском начелу о коегзистентности традиције, народа, песника и савремености. Давна открића природе, родног звука српског језика, „нашости језика“, како вели Исидора Секулић, сједињују се у захтеву за самобитност песника и традицијске матрице у новом свету. Песник се мора признати као посебна људска егзистенција, а национални кодови као конститутивни део културе. У простору земље старинске је основа, Почело и изврште за модернистичке маркере новог доба. Песма је најкреативнији о креативности лирски трактат у оквиру песништва Десанке Максимовић и потпуна саучесна идентификација песника с националним и традицијским кодовима своје културе и свог раног

песништва. Иницијацијом у земљу старинску, она лирски дефинише и своје схватање модерних времена, тражећи право грађанства за свој начин певања и мишљења, за свој уметнички став и право исполнства у савремености, будући да је то услов за постојање њеног поетског бића. Свака добра модерност биће једном добра традиција, у еволутивном току лирске критичке свести, поручује Десанка Максимовић, јер сан свих песника је одувек био како обновити псалме и палимпсесте и упостојити их у језик и биће модерне културе, дајући им савремено и универзално значење.

Лирским венама привезана за националну сцену паганства и средњовековља, као и личних историјских лирских начела, и прилагођавајући их императивима новога доба и димензијама новога света, њена примарна песничка имагинација твори национални модернитет у поезији жене која је била лирски медиј између нас првотњих и нас потоњих.

Danica Andrejević

NATIONAL MODERNITY IN THE POETRY OF DESANKA MAKSIMOVIĆ

Summary

In the score of poetic engagement in national history and tradition, the lyric poetry of Desanka Maksimović seems isolated and anachronistic to the courses of the Serbian avant-garde between the two Wars. As for the matters of subject and form she did not belong to radical experimentators and

¹ Песме се наводе према: Десанка Максимовић, *Сабране јеосме*, Прва књига, *Песме*, *Зелени вишез*, *Гозба на ливади*, *Нове јеосме*, Нолит, Београд 1988; Друга књига, *Песник и завичај*, *Ослобођење Цвеће Андрић*, *Ошацбина у првомајској љоворци*, *Ошацбино, шу сам*, Нолит, Београд 1988; Трећа књига, *Пролеће у Задребу*, Мирис земље, *Заробљеник снова*, *Говори шихо*, *Тражим йомиловање*, Нолит, Београд 1988; Четврта књига, *Немам више времена*, *Лешойис Перуновых љубомака*, *Песме из Норвешке*, *Ничија земља*, Нолит, Београд 1988; Пета књига, *Слово о љубави*, *Међаши сећања*, Нолит, Београд 1985. У загради се наводи редни број књиге и страна на којој се налази песма.

modernists, but she innovated her poetry from within, by modern sensibility innate to the being of the nation and patriotic modernity (Jürgen Habermas). By continuing the poetic line of Jovan Dučić she discovered a brand new lyric order in the experience of tradition, and she expressed the national modernity in the Serbian poetry of the twentieth century.

Лидија Делић

ТРАДИЦИОНАЛНИ ЖАНРОВИ И МОТИВИ У ПОЕЗИЈИ ДЕСАНКЕ МАКСИМОВИЋ

Кључне речи: Традиционална култура, усмена књижевност, интертекстуалност, симбол, мотив, жанровски систем/жанр, бајка, епска песма, успаванка, клетва, благослов, здравица, тужбалица, питалица, обред, обичај, мит, змај.

Апстракт: У раду се прати однос Десанке Максимовић према различитим аспектима традиционалне културе (усмена књижевност, обреди, обичаји, магијске радње): слободно комбиновање препознатљивих традиционалних мотива, њихово преосмишљавање и укључивање у различите значењске комплексе, као и изузетно креативан однос према традиционалном систему жанрова – преузимање појединих формалних аспеката и константи усмених жанрова, али и инверзија и деструкција одређених жанровских конвенција, уз богату симболичку надоградњу и усостављање сопственог, модерног поетског света и веома сложевитог система значења и асоцијација.

Однос Десанке Максимовић према
традиционалним жанровима

Под традиционалним жанровима и мотивима у раду ће се подразумевати жанрови и мотиви усмене књижевности, с тим што ће ван фокуса истраживања остати мотиви који превасходно припадају библијској и хришћанској традицији, иако и они, несумњиво, великим делом почивају на истој древној матрици као и усмено стваралаштво и традиционална култура. С друге стране, ван истраживачеве пажње остаће

² Термини В. Ј. Пропа којима се означавају ликови антагонисти у бајци, са тачно одређеним доменима деловања (уп.: Владимир Проп, *Морфологија бајке*, превели Петар Вујчић, Радован Матијашевић, Мира Вуковић, Просвета, Београд 1982).

и дечја поезија Десанке Максимовић, иако би и она могла бити захвална за дату врсту критичке експертизе.

Већ се на основу наслова песама види да је Десанка Максимовић водила доста жив и у поетичком смислу занимљив дијалог с прозним и поетским жанровима усмене, односно традиционалне културе.

Неколико својих песама ова песникиња означила је бајкама: „Бајка о женином срцу“ (III, 295), „Бајка о ковачу“ (III, 135), „Бајка о устаничкој пушци“ (II, 197) и, међу њима најчувенија и најбоља – „Крвава бајка“ (II, 173).¹

Последња поменута песма – „Крвава бајка“ – већ својим насловом сигнализира отклон од традиционалне представе о поменутом прозном жанру. Иако се крв, бруталности и зверства по правилу срећу у усменој бајци, синтагма *крвава бајка* има оксиморонски карактер: она спаја представу о идиличном, дечјем и безгрешном свету бајке с крвљу и злочином. Ипак, у неким стилским и композиционим решењима Десанка Максимовић се доста чврсто држи усменог предлошка. Најдиректнија асоцијација на бајку јесте препознатљива уводна формула – „било је то у некој земљи...“ – али се одређени бајковити поступци дају детекстовати и на другим плановима. Тако је трострукото понављање кључне, рефренске строфе, аналогно троструким композиционим варирањима епизода у бајци. Простор дешавања такође симулира простор бајке: он се не именује – то је *нека земља* – и то је земља *сељака и брђана*, која се, својим аркадиј-

³ Љубав у настајању и романтичну атмосферу која је прати Десанка Максимовић ће такође назвати *бајком*:

Ако је жељиš безграницично,
а седиш край ње без гласа
слушајући бајку која се у вами рађа,
сванући слично,
шамашћи је и каца зима
ћреп штобом забеласа

(„Слово о љубави“, V, 15).

⁴ Куну мајко, и ја ћу га клећи,
Стапани, мајко, ја ћу зажочећи:
Тамница му моја негра била,
А синџири моје беле руке,
Букаџије гаће сандалије.

ским карактером, приближава типу бајковитог простора. Најзад, као и у бајци, јунаци ове песме јесу деца и адолосценти. Тип догађаја – усмрћивање јунака – такође би структурно одговарао првом делу бајке, с тим што би га у датом усменом жанру морало пратити волшебно оживљавање јунака и стицање одговарајућег брачног или социјалног статуса. Дакако, у „Крвавој бајци“ овог виталистичког, позитивног импулса бајке нема: побијени ѡаци не враћају се међу живе, већ се узносе „до вечног боравишта“. Оно по чему је песма Десанке Максимовић такође блиска бајци и што је, могуће, и мотивисало песникињу да успостави дати жанровски фон, јесте чудесност опеваних догађаја: извођење ѡака из школских клупа и одвођење на стрелиште, па у смрт, у тој мери је противно разуму и уобичајеном људском исткуству, да асоцира измишљена и фантастична збивања у бајци. У ту сурову историјску реалност је, као и у догађаје у бајци – тешко било поверовати.

„Бајка о устанничкој пушци“ припада истом кругу песама (*Песме о ројсћиву и слободи*), али је сасвим другачије интонирана. Она је испевана у заносу и у част дизања устанка, а елементи и поступци позајмљени из бајке – живи/чаробни предмет („оживеле пушке страшним гласом“), оживели пејзаж („дубови стари, кршеви, чуке, / добише руке“), чудо које се догађа преко ноћи („У току једне ноћи се забише / невиђена чуда...“), преображај околине и јунака, односно стасавање дечака у младића („у току једне једине ноћи / пониче шума из ледине“, „порасте дечак без науница / у младића“) – успостављају атмосферу и фон којима се сугерише изузетност јунака и догађаја.

⁵ Дакако, у овој песми је, како већ наслов сугерише, дошло до контаминације благослова („милостивих клетви“) с молитвом.

⁶ Уп.: *Ће су мору највише дубине?*

Ће су небу највише висине?

Ће ли, вило, нашире ширине?

На ком йољу, највише бојишаш?

Ће су, вило, најбољи јунаци?

(Антиологија српске лирске
усмене поезије,
приредила Зоја Караповић,
Светови, Нови Сад 1996, бр. 15).

„Бајка о женином срцу“ (III, 295) најдоследније се држи композиционих принципа бајке, али је и у њој усмени предложак ресемантизован и битно значењски модификован и надограђен. У овој песми јавља се уводна формула начињена по моделу оних које се срећу у бајкама („Имала је жена три срца...“), троструко варирање главне епизоде (свако од тих срца уништиће мушкарац), мотив поседовања три живота, односно мотив смрти и оживљавања јунакиње, као и позитивно разрешење – хепиенд (свако прољеће жена се обнавља и рађа по једно ново срце). Међутим, и на стилском и на симболичком плану направљени су знатни отклони од усменог прототипа. Након уводне формуле:

Имала је жена три срца,
долази до оштрог реза и ретроспективног приповедања:

сва три јој је човек уништио,
чиме се разбија поступност и карактеристична хронологија бајке, а однос јунака и штеточине² пројектује на релацију човек – жена. Задржана је, дакле, композициона троделност и смисао бајке (победа над смрћу и оживљавање, односно васкрсење јунака/јунакиње), али је акценат померен на антагонизам између мушкарца и жене и на превазилажење падова и пораза у љубави.

За разлику од претходних „бајки“, „Бајка о ковачу“ (III, 135) нема ни једно обележје поменутог традиционалног жанра. У њеном првом делу је, кроз инвокацију и систем реторских питања, дато сећање песникиње/лирског субјекта на ковача крај бранковинског друма:

Где си, радосна јутарња клико маља
са сунцем што ме заједно увек срећа;
Где си, ковачу са друма бранковинског
шићо си једном руком подизао вола
и ломио гвожђе машица и ватраља [...].

Идиличном виђењу ковачког заната и аркадијској слици поткивања коња супротстављен је, у другом делу песме, опис индустриског гиганта, „железног мамута“, који „као прут савија земљину осу / и

железна сунца у свом котлу кали“⁷. У песми, дакле, нема наративних сигнала или топоса друге врсте који би указивали на бајку: ковач – као биће повезано с ватром, рудама и подземљем – носи одређену архаичну патину и симболику, али није типичан јунак бајки; нема одговарајућих уводних формула или композиционих решења (троструког понављања или градације); нема препознатљивог, срећног епилога. Није отуда најјасније зашто је Десанка Максимовић песму назвала *бајком* о ковачу. Објашњење се, међутим, назира у песми „Радник чезне за одмором у природи“ (II, 93), где је идилична и идеализована прича о сеоском животу и одсуству индустрије названа бајком:

*Причайће ми да иза градског зига
још има земље нећојлоchanе,
још има јростараног негде неба
и неко шод сунцем јроводи дане.
Другови драги,
бајка би ме ова моћла да види,
слађа би ми била од самој хлеба.³*

Остале прозне одреднице из система усмене књижевности укључене у наслове песама односе се на кратке форме – клетву („Клетва и молитва“, I, 185, „Народна клетва“, V, 150), питалице („Питалице“, III, 79), благослов („Песников благослов“, II, 80) – с тим што се у текст песме инкорпорира и пословица/изрека, мада се одговарајући књижевни термин не истиче у наслову („Рашчињени нови опат“, IV, 147):

*Једино је ђаво који ниши оре ниши койа,
већ зло снује,
скривен можда иза оближње штује,*

⁷ Уп.: Још нароче Милић барјактаре:
Чарна горо, не буди јој сирашина!
Црна земљо, не буди јој шешка!
Вишта јело, јусти широм ёране,
Начини ми заручници лада;
Кукавицо, рано је не буди,
Нека с миром у земљи иочива!
(„Женидба Милића барјактара“, СНП, III, бр. 78).

*моћао увребаћи
дојућерашићег убођога љоћа.*

Док се у народној клетви песникиња држи традиционалног модела проклињања, у песми „Клетва и молитва“ она се према назначеној краткој форми односи у духу оне традицијске линије која је љубавне конфликте и антагонизме превладавала инверзијом поменутог жанра и његовим модификовањем у благослов.⁴ Отуда ће песникиња своје клетве упућене ономе који је „вољаше срца одана“ назвати „милостивим“:

*Боже, што небесне љожаре сиушташ у жећве
и сејеш страх у срца злу љодана,
молим Ти се смерно од дана до дана:
услиши моје милосћиве клећве
за оноћа који ме вољаше срца одана.⁵*

У песмама „Питалице“ и „Песников благослов“ Десанка Максимовић ће се придржавати формалних конвенција назначених усмених облика – питалица и благослова – али ће, поготово када је реч о питалицама, коренито изменити њихов изворни смисао. Преузимајући модел питања која се у традиционалној култури и књижевности јављају у оквиру иницијацијског кретања девојке/момка (удаја/женидба) – има ли шта дуже, више, дубље, лепше од...⁶ – песникиња ће пренебрегнути аутентичан обредно-обичајни контекст и померити акценат на патњу человека који живи и умире у туђини, за шта је, у њеном виђењу, метонимија Вук Караџић:

*Старац Вук седи на обали шуђинске воде,
облаче љосмаћра рећке,
слуша вечерње, непознате љишице,*

⁸ Уп.: [...] *Ma ja neћu, majko,
ПРЕЛИЈЕЦУ младу
Докле не донесе
Сунце за косама,
Мјесец за његрима,
Славја за рукаваја*
(*Антиологија српске лирске усмене
поезије*, бр. 279).

*а њошок му као некад задаје зајонетиће
и шишалице:*

*Има ли, Вуче, што брже од муње
кад јлане за суше над мачванским жиштом [...]*

*Има ли и где дубљег ковићлаца
него што у људском срцу ошворе се
кад стваросћ кошве у њу стапа га баџа?
Да ли и где штеже него у шуђини,
Вуче, мре се?*

Од лирских усмених жанрова Десанка Максимовић у насловима апострофира сватовску песму („Сватовска песма“, II, 14), здравицу („Сељакова здравица“, II, 128), тужбалицу („Младићева тужбалица“, II, 34, „Сестрина тужбалица“, II, 39, „Мајчина тужбалица“, II, 41, „Сељанкина тужбалица“, II, 136) и успаванку („Моранина успаванка“, IV, 122, „Последња успаванка“, II, 31, „Романтичарска успаванка“, II, 155, „Успаванка цвећу“, V, 70) и све их, сем успаванке, користи у извornom традиционалном значењу.

Поменуте песме су, заправо, својеврсни пастиши различитих усмених стилова, с мотивима и то-посима по којима се одговарајући жанрови препознају: сватовска песма структурирана је као девојчино обраћање будућем супругу („Поведи ме дому своме...“), уз помињање чланова породице с којима би требало да успостави везе у новом дому (заова, девер, свекрва, свекар) и мотива карактеристичног за

⁹ Два цвијећа у босану расла:
Плави зумбул и зелена када.
Плави зумбул оде на Дољане,
Осма када у босану сама.
Поручује зумбул са Дољана:
Души моја, у босану кадо!
Како ши је у босану самој?
Одговара из босане када:
Што је небо, да је лист аршије,
Што је гора, да су калемови,
Што је море, да је црн муреће;
Пак да шишем три године дана,
Не би мој исисала јада.

(„Љубавни растанак“, СНП, I, бр. 553).

¹⁰ СНП, I, бр. 304. Уп. и: *Антилологија српске лирске усмене поезије*, бр. 341.

обредну и сватовску лирику – неначете воде („Брату твоме неначете / ја бих воде доносила“); здравица почиње топосом обраћања домаћину и изрицања добрих жеља, које се односе на различите аспекте плодности (сунце, киша, храна, унучад, здравље); тужбалице асоцирају аутентичну природу и аутентичан усмени ритам традиционалног предлошкa обраћањем покојнику и углавном четворосложним припевима:

*Ком ћу саг милошту рећи што ћеби сам
говорила?*
*Кога ћу на срце пријерлиши,
сесијро мила?*
*Чијој срећи сага ћу се
радоваши?*
*Чијом ћу се љоносити
саг леђоштом [...]*
 („Сестрина тужбалица“).

С успаванком, међутим, ствари стоје другачије. „Успаванка цвећу“, већ је насловом сугерисано, упућена је не деци, већ биљу, што је битан отклон од њене традиционалне форме и намене. С друге стране, „Романтичарска успаванка“, из циклуса *Песме о рој-сћиву и слободи*, испевана је у духу социјалне литературе и књижевности првих поратних година. Она нема форму успаванке, већ својеврсне „буднице“, којом се, уз осврт на славна времена и слободарску традицију, призива и тражи песма која ће стварати нове јунаке и патриоте:

*Певај, сесијро, усјаванке,
маленоме своме сину
крај којих се човек сћвара,
га на сирашном месству стоји,
га не клоне од удара,
га за ћешких земљи дана*

11 „Литија“ (I, 213), „Смрт на бури“ (I, 314).

12 *Обичај је кад први јуту дођу гости*

га донесу јејала („Прва посета“, V, 37).

13 Уп. нпр. песму „Кад оду наших мајки мајке“ (IV, 252).

14 У песми „Сновићење“ (V, 44), посредством слике звезда које „негде сред преисторијских шума“ у води хвата „волшебни врач“, асоцирано је гашење угљевља.

не љобећне са међдана.

Песникиња, дакле, успаванком не именије песму којом се деца умирују и воде у сан, већ песму којом се она васпитавају у духу јунаштва и отпора.

Још је већа инверзија жанра у „Мораниој“ и „Последњој успаванци“. Већ наслови ових песама – у којима фигурирају име древне богиње зиме и смрти, Моране, и атрибут последњи, из истог симболичког и значењског регистра – казују да је у њима сан изједначен са смрћу и да су песме које се певају деци преобраћене у песме упућене умирућима.

„Последња успаванка“ се, уз то, делимично држи препознатљивог традиционалног мотива обраћања земљи и природи (трави, дрвету, птицама) карактеристичног за лирско-епске песме, превасходно оне које опевају смрт невесте у гори или смрћу растављене љубавнике:⁷

*Зелена ћраво, сунца јој ћројусићи,
нека још кајкаг ћољуби јој лице.
Певајши слатко, реке ћонорнице,
ћевајши крај срца јој ви,
да мирно сиши.*

[...]

*Блађо је, земљо, љуљај као рука
која ћрви ћући деше уљушкава.
Градиши ћнезда ћу ће она сијава
и ћевајши јој ваздан, ћшице, ви,
да мирно сиши.*

Неки лирски усмени жанрови и нека конкретна усмена остварења наћи ће се у подтексту песама Десанке Максимовић, иако неће бити експлицитно по-

¹⁵ *Антилологија српске лирске усмене љоезије*, бр. 96.

¹⁶ Институција поштовања госта и намерника биће апострофирана и у песми „О поклисару“ (III, 200) из збирке *Тражим ђомиловање*:

*Где у село дође
га му се ћоклони вера,
га му се као гостшу указују части [...].*

¹⁷ У гори се налазе различити демонски и демонизовани противници јунака, од вила, које чувају воду, и змајевитих бића, која фигурирају у песмама с темом јуначке „женидбе с препрекама“, преко историзованих демона – хајдука – који често ударају на сватове, до урока, који у песмама с баладичним разрешењима усмрћују невесте.

менути у насловима. Тако је првих неколико песама из збирке *Песник и завичај* обележено дијалогом с традиционалном љубавном лириком.

„Песма кроз гору“ (II, 11) варира традиционалну тему тужења младића за драгом која се преудаје за другога („Имао сам изабраницу, / за другог се сад уда...“) и композиционо прати песме које антитетично постављају двојицу потенцијалних изабраника, с тим што је у традицији устаљена опозиција стар – млад модификована у опозицију богат – сиромашан:

*Кућа јој је моја ниска,
њива јој је моја мала,
малено јој моје стаго,
пољача јој моја црна.
[...]*

*Кућа му је на два боја,
има њиве, поља многа.
Пољача је њему бела,
велика су њему стага.*

¹⁸ Најдиректнија асоцијација је, свакако, песма „Марко Краљевић и вила“ (СНП, II, бр. 38), где вила кажњава нарушавање табуа тишине у гори стрељањем Марковог побратима Милоша. Вила, међутим, знатно чешће фигурира као „језеркиња“ или „бродарица“ – дакле, као својеврсна демонска господарица вода – која сурово наплаћује питку воду или прелажење преко ње.

¹⁹ „Чим се сртнемо“, III, 33.

²⁰ „Здравица Норвешкој“, IV, 159.

²¹ „Чудотврно дрво“ (I, 275; дрво које ноћу рађа златне плодове).

²² „Дрвена црква“, IV, 175.

²³ „Здравица Норвешкој“ (IV, 159), „Мрак“ (I, 163), „Богумилова молитва“ (I, 224), „Зелени сумрак“ (I, 49), „Усахле реке“ (IV, 65). Интересантно је да се у последњој наведеној песми („Усахле реке“) јавља веома архаична представа о митском гутачу воде: „Сахну полако завичајне воде, / можда их земља, можда небо пије, / можда уста вихора змаја [...].“

²⁴ Али, што би рекла народна гајка:

ко зна можда је и добро
што је уз јућ само йоседео
и ошишао даље („Намерник“, V, 11).

²⁵ „Ево ти моје руке, она ће бити сламка / којом је преко реке пребродио из бајке мрав“ (*Не бој се*, III, 34), „Дани кад жиже истина ми се чине / варљиви пламичци из бајке што маме / са правих стаза“ (*Моја јесма*, I, 115), „...о царевићу под стакленим звоном“ (*Научни айокриф*, V, 90), „где попут пасторки у куту ћуте / светlostи дневне, / где таме сиње / вас дан су око тебе као краљевине“ (*Краљевић и ћросјак*, V, 32).

„Песма крај извора“ (II, 12) као да комбинује жанровски близку и често преплетену љубавну и сватовску лирику, у којој се очуђују невеста и њена спрема и величају срећа и благо које она доноси у нови дом:⁸

*На ћошоку девојка ми
ћлајшно бели,
ћлајшно бели и џесмом се
мени јавља.
Донеће ми, кад ми дође,
среће, здравља;
донеће ми рујце беле
и узглавља.*

„Љубавна песма“ (II, 13) базира се на карактеристичној лирској хиперболи у описивању љубаних јада и у доста јасној је интертекстуалној вези с песмом о тужењу „каде“ за плавим зумбулом:⁹

*Колико је на небу звезда
ћа све да су моје очи,
не бих га се могла најлегаши.*

*Колико је у гори ћрана
ћа све да су моје руке,
не бих га се могла најрлиши [...].*

Јасна интертекстуална веза уочава се и између песме Десанке Максимовић „Девојка за братом“ (II,

26 О томе уп.: Љиљана Пешикан-Љуштановић, „Ничија земља – простор као метафора“.

27 Чардак ни на небу ни на земљи јавиће се и у песмама „Без одјека“ (V, 31) и „За охоле“ (III, 242) из збирке *Тражим ћомиловање*, а биће асоциран и у песми „Лирски родослов“ (III, 264) као имагинаран, медијалан простор песникињине егзистенције:

*И би џесничко замонашење.
Заустави ме неко виштремим мачем
и нареди да речима цвейшам,
да реч зачнем.
И сашворих свеј
ни на небу ни на земљи,
своје јучине и коншиненште,
и сунца многа.
И смесиши се цела
у јучину срца сойсайвенога.*

28 Овај мотив јавља се и у песми „Небеса“ (III, 68):
[...] још имају ћора високих на којим
девојка на крилу сирашноћ змаја бишиће.

26) и породичне лирске песме која тематизује тужење младе Ђурђевице за „господарем”, девером и братом („Највећа је жалост за братом“).¹⁰

Најзад, у песми посвећеној Вуку Карапићу, насловљеној по моделу којим је Вук означавао варданте – „Исто то само мало друкчије“ (III, 76) – природно и очекивано, побројане су многи поетски и прозни жанрови, које је Вук бележио, сакупљао и објављивао: тужбалица, с мотивима који, опет, доста јасно асоцирају песму „Највећа је жалост за братом“:

*To девојка седи у хладу иве,
кроз шужбалицу љомиње мила браћа,
која себи од јада очи сиве,
и за расилећене се косе хвата,*

епска јуначка песма, за чији се симбол бира, Десанки по праштању близак, Страхињић-Бан, сватовска песма, успаванка, жетелачка, односно посленичка песма и бајка.

Интересантно је, при том, да наведена песма почиње уводном формулом карактеристичном за бајке – „Ишао путник, ишао, ишао, / и наједном ће крај неког стати вира [...]“ – чиме је успостављена специфична атмосфера и имплициран одређени тип јунака и простора. Поменутим оквиром, наиме, Вук задобија обрисе јунака бајке, изузетног по способностима и делима, а земље по којима Вук путује, слуша и сакупља песме – патину чудесног бајковитог света. Овим се, имплицитно, Десанка Максимовић одредила и према српском усменом наслеђу, и према Вуку Карапићу, захваљујући коме је то наслеђе сачувано.

II

Традиционални мотиви и њихова симболичка надоградња у поезији Десанке Максимовић

Традиционална култура је, несумњиво, била блиска Десанки Максимовић. Отуда се у релативно вели-

²⁹ Ј. Пешикан-Љуштановић указује на чињеницу да „за разлику од бајке, где принцезу и заточене девојке спасилац враћа у земаљски, људски свет, у овој песми спасење се слути као мотуји одлазак у слободни простор горњих небеса, за спасиоцем који више не припада материјалном и смртном“ (Љиљана Пешикан-Љуштановић, „Ничија земља – простор као метафора“).

ком броју песама помињу или описују њени различити сегменти – литије,¹¹ обичајна пракса,¹² различити, превасходно пролећни и летњи обреди (Ђурђевски уранци, петровданске лиле, Врбица, Ускрс, Божић),¹³ магијске радње¹⁴ – што су све мотиви заједнички овој поезији с обредном и обичајном усменом лириком. Дате мотиве Десанка Максимовић је, дакако, слободно комбиновала, преосмишљавала и укључивала у различите значењске комплексе.

Тако је у песми „Буђење пролећа“ (III, 167) мотив везан за погребни ритуал – стављање новчића на очи покојника – модификован и упошљен у причу о смрти природе и њеном васкрсу у пролеће:

*Срне силазе низ йланину сјрму
смрзнућоме извору на ходочашће.
Под јесењем у сребрном ћивоју
нашли су ѳа, на очима му је зима
ставила сребрне новчиће од леда [...].*

Док срне са страхопопштовањем стоје крај „грб-а“, наилази јужњак „у касу“ и обесно разбија „два новчића бела“, након чега се шумом шири „мирис пролећног дима“, а земља почиње да мирише „на жиле и сасу“. И мотив ветра-коњаника, и разбијање леда, и преображај природе који за тим следи доста јасно асоцирају пролећне ритуале и обредну лирику која их прати. Готово да се као подтекст разазнаје Ђурђевданска песма у којој коњаник (св. Ђорђе) прелази преко каменог моста да би разбио „девет педа“ леда:

*Камен мосте, држ' се, не нишај се!
Сам' га йрођем и коња йроведем,
Да разбијем леда девет ћега,
Да извадим воду исиог леда [...].¹⁵*

У тематској жижи песме „Гостольубље“ (I, 207) налази се живот старих Словена и, како већ наслов говори, традиционална норма поштовања госта.¹⁶ У њој се, уз то, јавља и представа о опасности проласка кроз гору, што је опште место и епске и лирско-епске усмене поезије,¹⁷ али и асоцијација на неке конкрет-

³⁰ Уп.: „Као медијатор који отвара прозоре на Скадру времена, досеже небеса, копа 'спасилачке ходнике као пијуком' – јавља се и поезија (Гојковица)“ (Ђиљана Пешикан-Љуштановић, „Ничија земља – простор као метафора“).

не кругове варијаната у којима вила фигурира као биће које стрелама усмрћује јунаке:¹⁸

*Ако йођеш од нас, нека светлосити божови бели
чувају те кроз горе, где вукодлака је госта,
и где зла вила из заседе стрели
и намерника и шутника и госта.*

Десанка Максимовић је, као што смо на почетку видели, водила интензиван дијалог с усменом бајком и он се, дакако, није ограничавао на укључивање дате жанровске одреднице у наслове песама: у поезији Десанке Максимовић налазе се бројни мотиви и то-поси бајки – зачарани дворац,¹⁹ „светлопера риба“ која израња из језера,²⁰ чудотворно дрво,²¹ патуљкова кућица,²² змај/аждаја²³ – и то често у песмама које с бајком, сем поменутих мотива, немају ничег заједничког. С друге стране, бројне су парафразе²⁴ и алузије на карактеристичне детаље конкретних записа,²⁵ као и различите интертекстуалне игре с датом прозном традицијом. Бројне бајке су, наиме, директно именоване или асоциране и узете за фон на којем ће песникиња градити сопствени поетски свет и симболику.

Тако ће у збирци песама „Ничија земља“, тематски усредсређену на лиминални простор и време,²⁶ Десанка Максимовић посегнути за препознатљивим топосом бајке – чардаком ни на небу ни на земљи – да би на још један начин варирала мотив „ничије“ и симболички приказала гранични, медијални простор између живих и мртвих, овог и оног света, јаве и сна („Чардак ни на небу ни на земљи“, IV, 202).²⁷

У поменутој песми јунакињи се у грозници привиђа лик „змаја огњеног“, који око поноћи долеће и нагони је да му од метеора и муња „треби замршене власи“. И лик змаја – отмичара, и мотив биштања змаја²⁸ позајмљени су из усмене бајке, очито стога што се посредством ових нереалних, фантастичних слика описује песникињино грозничаво и халуци-

³¹ Роберт Грэвс, *Грчки мишови*, прва књига, превела Гордана Митриновић, Нолит, Београд 1974, 241, 339-346.

³² „Болан Дојчин“ (*СНП*, II, бр. 78), „Марко Краљевић и Арапин“ (*СНП*, II, бр. 66).

нантно стање, али и стога што се њима асоцира песникињино виђење спаса из перманентног левитирања и разапетости између „неба“ и „понора“, односно мртвих и живих, јаве и сна/халуцинације, реалности и сећања. Песникиња, наиме, моли онога ко је већ на небу, очито, умрлог љубавника/мужа, да пред зору долети и са чардака је украде. У мотиву из бајке, у којем змај долеће и односи јунакињу у друго, односно „тридесето“ царство – које је еквивалент царства мртвих – Десанка Максимовић је, очито, препознала аналогију са сопственим одласком на онај свет и могућношћу да по њу из тог света дође драги покојник „ако је се још сећа“. ²⁹

Сличан поетски поступак Десанка Максимовић примениће и у песмама „Змија младожења“ (IV, 209) и „Гојковица“ (IV, 255), с тим што је упориште, дакако, нађено у другим традиционалним жанровима. У првој поменутој песми песникиња је у усменој бајци и одговарајућој бајци у стиху пронашла сижејни склоп и мотив подесан за посредовање приче о душевним и емотивним менама и дневно-ноћној трансформацији стања и односа према покојном љубавнику. Змија младожења из усмене традиције – са способношћу метаморфозе из змије у прелепог јунака и обрнуто – постаје симбол метаморфозе унутар песникиње, односно лирског субјекта. Змија младожења „с две зенице ледене“, која се песникињи клупча на срцу, повремено, под дејством луча и варнице, претвара се у драгог, а очито покојног, мушкарца:

*Ноћу ми се змија младожења
с две зенице ледене
на срцу клућа;
али јајне ли, однекуд, са луча,
варница лака,
сајори змији кошуљицу свлака
и ши се местио ње створиши крај мене.*

Након сабласног пирровања и свадбе, при повратку из хтонских предела („сабласне светлости врежа“, месечина, шума пуна мрака), љубавник се поново трансформише у змију:

[...] или ши се као и јуче

*йосле ѫрвоѣ на ѫраѣу корака
иreiївараш у змију младожењу
и на срцу ми се клуїчаши.*

У песми „Гојковица“ – насловљеној по јунакињи баладе „Зидање Скадра“ (СНП, II, бр. 26) – песникиња, стављајући акценат на смрт и оно чиме се смрт превладава, посредством мотива зазиђивања дојиле и предања о течењу лековитог млека, даје својеврсно виђење природе и функције песничког стварања:

*Време ме зазиђује,
али ѹоезија ми ошвара ѫрозор на кули
[...]*

*Време ме зазиђује,
али ја ѹоезијом камену кулу
у крилаш чардак преобрнух,
[...]*

*Време ме зазиђује,
али ја ѹоезијом ѹуком
дубоко ѹод земљом себи дубем
снасилачке ходнике
као ѹијуком.³⁰*

Мотиви из бајки јавиће се и у неколико песама из збирке Тражим помиловање. Тако ће у песми именованој по једној од најпознатијих јунакиња поменутог жанра – Пепељуги – (За пепељугу, III, 265) песникиња ће искористити семантички потенцијал датог типа бајковног јунака – маргинализоване, а изузетне јунакиње – да би „затражила помиловање“ за пасторчад живота и неправедно скрајнуте и не-примећене:

*Тражим ѹомиловање
за леїошу која ѹод коришом сиава
[...]
за ѹасшорку која у зијећку сноји
док су охолих маћехиних кћери*

иуне ѹвоје гворане и ѹеривоји [...].

У епилогу песме „За калуђера“ (III, 230) биће веома функционално уведен још један од ликова из бајке, змај–отмичар:

*За калуђера
коге сваке ноћи на сан долази
како леши о деснују љушту змаја
кроз дору која звездом ромиња,
а пос крилом му, украдена,
однекуд из раја,
најлећша од младих монахиња.*

Увођењем овог препознатљивог мотива песникиња је успоставила фон на којем ће лик калуђера који се не може опрети младалачком нагону и машти, калуђера који „нагнут над библијом / о љубави само места бира“ – задобити обрисе дечака занетог причом, а грех се поништити дечјом наивношћу и визуrom. Наиме, и природом асоцијација, и калуђеровом инфантилном идентификацијом с фантастичним бићем из бајке, и хуморном инверзијом изворног мотива – под крилом змаја неће се наћи принцеза, већ млада калуђерица – разбијена је озбиљност ситуације и преступа и успостављена атмосфера бајковитог, дечјег, чедног света, што ће обесмислити и поништити сагрешење калуђера који сањари о „најлепшој од младих монахиња“.

Десанка Максимовић ће у своју поезију увести и лик змаја ближег митско-епском прототипу, односно фигури змаја–наметника (чудовишта), коме становници одређеног града жртвују добра и девојке док не дође ред на ону коју ће јунак–змај–борац заштитити. Ова митема везује се, у различитим варијететима, за

³³ Формалну аналогију с легендом о св. Ђорђу Десанка Максимовић успоставиће и у песми „Обешени инсекти“, Уз уље В. Матејића, сликарка (V, 73) :

*Ко је обесио ће инсекти
на слици која ужасом љлени?
[...]
Је ли се у ћлави инсекти моћника
или човековој светићи
родило ово насиље?
Да ли ће крсташ њаук
као светићи Ђурђе
своји сирреман
да убије у ћрави неман
за јочињено
наг кукцима кривосуђе.*

ликове Персеја, Тезеја³¹ и св. Ђорђа, а у српској усменој епици за Боланог Дојчина и Марка Краљевића, који, убивши прног Арапина, укида свадбарину.³²

У збирци *Тражим љомиловање* Десанка Максимовић ће, асоцирајући мотив змаја-наметника, изузетно вешто и кроз горку иронију, указати на људску незахвалност и на судбину оних чија се дела брзо заборављају:

*За вишеза
коге су руку љубиле мајке
и кога су благосиљали старци
докле не ђосече щрoglлаву неман
žрагу исирег самих добришака,
док не ђошуче ђо сијењу шарке
и не ђовади змијске жалце
из ногу босе чобанчади,*

³⁴ У песми „Фантастично вече“ (I, 376) Десанка Максимовић посегла је за традиционалном представом о змају како би дочарала пламено небо при заласку сунца:

*Сад щамо изненага йаде
у долину рањени змај.
крила љубичастойлава
сјусти около на бреđове,
на ёлчевр виштена глава
клону му, а ђо реци
кравави ђросу реј.*

Истом поступку песникиња је прибегла и у песми у прози „На вратима шуме“ (I, 266), с тим што се у њој описује улаз у шуму који поприма обрисе чељусти звери – вука – што одговара древним представама о шуми као месту иницијације и боравку у трбуху звери као неопходном сегменту иницијацијског пута (уп.: Владимир Јаковљевич Проп, *Хисторијски коријени бајке*, преводилац Вида Флакер, Свјетлост, Сарајево 1990.).

³⁵ У песми „Поноћни Торонто“ (V, 192) дат је необичан доживљај велеградских светала и фарова као „поноћних змајева“:

*Трѓови ђосћају ужарене кречане,
ваштрене ране;
вулкан се ошварају и шеку лаве
усијане;
одњени змајеви ђролећу, крстаре,
низ булеваре.
Рекло би се с висине
нема где човек на земљу ногом да сијане.*

³⁶ Уп.: Нада Милошевић-Ђорђевић, *Заједничка щемајско-сжијејна основа српскохрватских неисторијских јејских јесама и њројне щрагије*, Филолошки факултет београдског универзитета, Монографије, књига XLI, Београд 1971, 51–75.

*а кога забораве за ћрен ока,
још док гледају мршву аждају
и мршву шарку и посекока.
За човека на кога се
заборавом и они баце
које из чељусти немани сиасе.*

(„За човека који је погубио пергаменте“, III, 238)

У наведеној песми убиство аждаје узето је и као симбол највећег јунаштва и подвига, и као метафора спремности на жртву и страдање за другога, што се поклапа и с древном, митском и с нешто модернијом, хришћанском семантиком поменутог сижејног обрасца. Гротескно тамињење гмизаваца је, међутим, Десанкина инвенција и ингениозна надоградња дате митеме, којом се, на фону змајеборчевог подвига, до крајности истичу кукавичлук, незахвалност и неспособност оних које је змајеборац спасао „из чељусти немани“.

Мотив змаја–наметника јавиће се и у песми „Мегдан“ (III, 294). У њој ће, додуше, фигура змаја бити нешто модификована: он ће се јавити у антропоморфном облику – као троглави Арапин – али ће основна симболика сусрета с њим остати иста. У низу противника које млада жена – метонимија младости и снаге – стојећи на морској обали, свакодневно изазива и побеђује, наћи ће се и троглави Арапин, оличење опасности и моћи:

*Сваког дана
стоји на морској обали
жена младошћу наоружана
и на међан изазива;
најпре два весела делфина,
заштим троглавог Арапина,
иа неког морнара дива
и два стварца омађијана,*

³⁷ О слојевитој семантици дате песме и одговарајућег круга варијаната уп. оглед Б. Сувајцића „Појам варијанте и варијантност – Орање Марка Краљевића“ (Бошко Сувајцић, Јунаци и маске: шумачења српске усмене епике, Друштво за српски језик и књижевност, Београд 2005, 97–130). Очито је, међутим, да песникиња превасходно има на уму симболику јуначког отпора непријатељу, односно непријатељском владару.

најзаг све редом жене.

Митема је, међутим, изокренута: не изазива вишне на мегдан ајдаја, односно троглави Арапин, већ жена, и то не само њега, већ и морнара–дива, делфиње, старце и жене. Сила која ће се супротставити овој привидно неуништivoј и свемоћној младој жени–наметници биће такође жена, али „кичме тврђе од гранита, / скамењене“ и дланова „коштуњавих“:

*Још мало, мислим,
дођи ће рег и на мене.
Кичме тврђе од гранића,
скамењене,
ицијана од горчина
ћрејеченица
исијружам ћреда се
два длана коштуњава.
Около је стотина навијача,
што њених, што мојих,
али између обојих
један једини је тачно знао
која ће бити јача.*

Метонимији младости и снаге супротстављена је метонимија старости, пролазности и смрти, с јасним, иако неексплицираним исходом мегдана.

Највећи степен стилизације и поетске обраде дати мотив задобиће у песми „Црно море“ (III, 310). Иако знатно модификован, он ће задржати елементе који јасно асоцирају митски предложак – из „црног мора“, које се „заклатило“ у песникињи (лирском субјекту), прикрада се водена змија, а ветар „црн и леден“ поприма обрисе стоглаве немани:

Привучена моје душе млеком

³⁸ Зацело је некад давно, давно,
у свануће рано,
док се није ћробудио нико,
дошао неко овамо
с мошником и ијуком
и оставио закойано
блага крадено или стјечено муком
(„Бакарна ружа“, V, 59).

*водена змија ми се на груди јрикрала,
а већар црн и леден,
као стоглава ала
у мене је шуко.*

С истим основним смислом – као знак великог подвига и важног догађаја – али без усложњавања његовог симболичког значења и развијања наративног потенцијала, мотив змајборства, односно убиства ајдаје, јавиће се и у песми „Гласник“ (III, 306):

*Коњаниче,
га ли јунак ајдају љубеди,
га ли освешта некоћа гања,
га ли негде шуме љамаше [...],*

док ће се у песми „Страх од боја“ (IV, 85) из *Летописа Перунових љошомака* овај мотив везати за Св. Ђорђа. Пред одсудан сукоб с Царем захумски Жупан помишља једино на Светог Ђорђа као могућу узданицу и помоћ у сукобу с бројно надмоћнијим непријатељем:

*Лука слика и јеванђеља љише,
он није вичан боју ни оружју.
Павле шаље беседе и љосланице,
Жујану захумском он и не зна лица.
Петар се љријуши у страшноме часу
одрекао и Христаша.
Тома је колебљив и сумњалица,
а са Југом се ни на свадбу не иде.
Сви они мало о војевању знају,
једино койље има свећи Ђурђе,
њиме је страшну убио ајдају.³³*

У неколико песама, најзад, лик змаја биће уведен да би се асоцирала одговарајућа визуелна представа и тиме успоставио фон на којем ће песникиња базирати опис пејзажа³⁴ или велеграда.³⁵

³⁹ [...] Сама књиѓа цару беседила:
'Царе Лазо, честишто колено!
Коме ћеш с ериволеши царству?
Или волиш царству небескоме,
Или волиш царству земальскоме?'.

⁴⁰ „[...] У име обретенија Лазареве главе, / Косова и Крбавског поља“ („У туђини“, V 187).

Мотивски комплекс „вила љубовца“ (прича о вези смртника и женског демонског бића), који левитира између прозне и поетске традиције, односно усменог предања и усмене јуначке епике,³⁶ такође се налази у подтексту песама Десанке Максимовић. У песми „Гатара“ (IV, 109) видовита жена „с Велебита“ приповеда ратнику који полази у бој о вези његовог давног претка и русалке:

*Момче, рече йрећем, кад му длан зајледа,
русалка свејлокоса и бледа
йреночила је нага на ѕрсима
ївојеђа чукун-чукун деда,
а ујуїру ђобеђла с јеленима [...],*

што је мотив аналоган ономе који се јавља у песми „Вукодлаци“ (IV, 112):

*[...] кад је сред шуме
сретао виле крај смрче и клена,
и када ѡа једна ћрлила у сну
како не уме
или не сме ниједна жена.*

У песми „За оне који царске друмове ору“ (III, 276) из збирке *Тражим ђомиловање* јавиће се два чувена епска мотива везана за лик Краљевића Марка – насловом наговештено орање друмова („Орање Марка Краљевића“, СНП, II, бр. 73) и сатеривање „цара до дувара“ („Марко пије уз рамазан вино“, СНП, II, бр. 71). Оба мотива – који су у извornom контексту

⁴¹ „Глад“ (IV, 179).

⁴² „Олову“ (III, 266).

⁴³ „Богумилова молитва“ (I, 224). Мотив орлова/соколова који се хране и поје јуначким месом и крвљу јавља се у усменој поезији од најранијег записа, тзв. смедеревске бугаршице с краја XV века, до Вука („Марко Краљевић и соко“, СНП, II, бр. 54) и савремених бележења.

⁴⁴ „Рађање песме“ (IV, 233).

⁴⁵ „Неман“ (IV, 227), „На Одисејовој стени“ (V, 211).

⁴⁶ „Смрт на бури“

⁴⁷ „На Одисејовој стени“ (V, 211).

⁴⁸ „Етикета за вино“ (V, 25).

⁴⁹ „Змијске очи“ (I, 162).

⁵⁰ „Николи Тесли“ (V, 177).

⁵¹ „Опустели окlop“ (I, 249).

значи јунаштва и отпора непријатељу³⁷ – у поменутој песми ће, у складу с иронијским тоном и полемичким карактером збирке, бити узети као симболи супротстављања своме цару и власти и као преступи за које се тражи помиловање:

[...] за *нейокорне*
који друмове царске ору,

52 Вила се, сем у помињаној песми „Гостољубље“, где се асоцира њена улога демонског бића из горе, као господарица шуме јавља у песми „Подне у шуми“ (I, 342), као помоћница и видарица у песми „Кајање“ (I, 350), док се њена коса, у веровању народа замишљана као изразит дуга, апострофира у трећем делу циклуса *Вино ѕролећа* (III, 45). Поминje се и у песми „На Одисејевој стени“ (V, 211).

53 „Вукодлаци“ (IV, 112), „Моранина успаванка“ (IV, 122).

54 „Брест се суши“ (I, 335).

55 „Вукодлаци“ (IV, 112).

56 „Фатаморгана“ (V, 20)

57 „За себарске жене“ (III, 249).

58 „Детињство“ (III, 82), „Претпролећни дан“ (III, 166; „луцкасти вампирак“....). У песми „Повратак“ (III, 148) не описује се демонско биће, али се говори о песнику који се понекад „врати из гроба“, што имплицира идеју о несмиреној покојнику.

59 „Међу планетама“ (IV, 206), „Верујем земљи на реч“ (V, 93).

60 „Сутон на Скадарском језеру“ (III, 191): „Јесу ли ово први дани света / кад живот на земљи тек се чека? / Докле оком видиш, нема человека, / нема дома, нема цвета [...]“. „Знам по много чему“ (III, 313): „Живела сам када је земља / још била неудата, / кад људи нису знали да иду голи, / кад је огањ био скупљи од злата [...]“.

61 „Над речним коритом“ (I, 242): „У нереду лежи камен као свет да још није створен [...]“..„Смрт на бури“ (I, 314): „Биће тад, као у први земље дан, помешани ветрови са сунцем, страх земље са страшним гласовима неба, мириси облака са жарким дахом пожара“. „Здравица Норвешкој“, IV, 159:

*Норвешка, свежа си као у јрви дан юосташа,
кијишији још нейознаших стена,
и још невиђених водених раздана,
на шрејавицима још ћи шрејери роса
као у час изласка из хаоса.*

62 У песми „Потомци“ (V, 76) Десанка Максимовић ће алудирати на веома архаичну представу о физичкој супериорности бића која су живела у свето време стварања света, на постепено губљење њихових изузетних пропорција и моћи и деградирање до димензија које одговарајућа бића имају у данашњем добу (ул. студије В. Пала-вестре: „Народна предања о старом становништву у динарским крајевима“, *Гласник Земаљског музеја Босне и Херцеговине у Сарајеву*, Етнологија, нова серија, св. XX/XXI, Сарајево 1966, 5-86 и *Хисторијска усмена прегања из Босне и Херцеговине*, приредио Мирослав Нижкановић, Српски генеалошки центар, Београд 2003). Тако ће песникиња у змају видети гуштеровог митског претка, а у митском лицу Икаруса, претка вилиног коњица:

*који у разговору
са њерују цара до дувара.*

У истој песми Десанка Максимовић успоставља дијалог и са усменим предањем/бајком, асоцирајући причу о цару Тројану и зовиној свирали, која одaje цареву страшну тајну:

*Гуштер ме са врелоћ камена گледа
док у сунцу ужива,
мален као дечјом руком дељан.
Да ли се сећа чукундега дива,
га ли га је жељан?
Да ли сићушна бубица руса
шићо мили цвећу ћо ћешали
некад своје прешке сања?
Да ли вилуни коњици мали,
некад можда гивовски Икаруси,
ћамаште ћрва на земљи раздања?*

63 Погледати посебно песме: „О царском селу“ (III, 199), „О државној имовини“ (III, 222) и „О одбеглу робу“ (III, 202), где царски двор фигурира као древно пророчиште (свето место), за које се везује институција заштите робова и окривљених. У песми „Иду царским друмом“ (III, 271) изједначена су огрешења о цара и веру, односно Бога, а казне су преузете из традиционалног арсенала мука грешника у паклу. У песми у прози „Охолост“ (I, 309) из збирке *Гозба на ливади* ова древна представа имплицирана је у поређењу: „Смејала сам се охолошћу незнабожачког старешине, који верује да је саткан из божанске ватре звезда“.

64 „И бог прерушен земљом хода, / завирује у гнезда и јазбине, / поседи на чобанском огњишту затрлом“ („Краљевић и пројасјак“, V, 32).

65 „Слика из прадедовске собе“ (III, 317).

66 Уп. песме: „Спознање“ (I, 218), „Тамничар“ (I, 313), „Не бој се“ (III, 34), „Пакао“ (III, 141; у датој песми искоришћена је аналогија између представе о огњеном и сумпорном паклу и атмосфери у лабораторији, где миришу огань, сумпор и шалитра да би се јеретиком иронично огласио песник, који се не клања водонику и ментану), „Силазите полако“ (I, 21), „Потпуно сама“ (IV, 25), „Снег на грбѹ“ (IV, 42), „Сад је извесно“ (IV, 43), „Последње путовање“ (IV, 244), „Смрт гавран“ (IV, 246). О традиционалним представама о свету мртвих и путу у подземље у збирци песама *Немам више времена* уп.: Лидија Бошковић, „Однос живих и мртвих и архаичне представе о смрти у збирци песама Десанке Максимовић Немам више времена“ у зб.: *Хришћанско и јајсанско у љојеззи Десанке Максимовић*, Зборник радова / Десанкини мајски разговори, Београд, Трстеник, Врњачка Бања, 27. и 28. мај 2005; приредила Ана Вукић-Ђосић. – Београд : Задужбина Десанке Максимовић, 2005. штампано 2006. – стр. 57–72.

67 „Ничија земља“ (IV, 201), „Упозорење“ (IV, 243). О природи простора у збирци песама *Ничија земља* уп.: Љиљана Пешикан-Љуштановић, нав. дело.

*Тражим юмиловање
за зовину свиралу недужну
која говори у лице цару
што се само земљи јоверава,
[...]
За свачију заблуду штужну,
за храбросћу усамљену и излишну,
за шајне што су јроѓовориле
кроз зовину свиралу недужну.*

У три разнородна мотива и два различита усмена жанра – епској песми и усменом предању – песничкиња је препознала идеју супротстављања цару, због чега их је, очито, укључила у своју изузетно комплексну у слојевиту песничку књигу.

Поред већ поменутог предања/бajке о зовиној свирали и цару Тројану у поезији Десанке Максимовић биће асоцирано предање о закопаном благу,³⁸ као и, поетски модификовано и симболички усложњено, предање („бajка“) о тамном вилајету („Тамни вилајет“, III, 325). Причу о жаљењу за неузетим благом песничкиња ће узети за подтекст песме у којој је тематизовано оклевање да се успостави контакт са сапутницима из воза и кајање због пропуштене прилике да се узме нешто од духовног, људског богатства које су они у себи можда носили:

[...] *Као у бajци о шамном вилајешу,
шрзборим ли с њима, кајаћу се;
не шрзборим ли, кајаћу се оиеш.*

И осшајем за све време јућа ѡућке.

*Излазим затим доисша с осећањем
као ёрамзив из шамна вилајеша
који не узе собом јрегршиш злаћа;
као чишач из бogaће књижнице
који ни једне књиге не ошвори;*

³⁸ Уп. циклус песама *Природа је давала знаке да ће се јесник родиши* (III, 126-131).

³⁹ „Звездана светковина“ (IV, 108), „Небески знаци“ (IV, 142). У песми „Запис о ратовима“ (IV, 239) рат се слути на основу грактања врана и завијања паса.

*као јућник из галека светла
који мину крај цвећних кончињената,
а ни на једноме се не одмори.*

Сем у већ помињаној песми „За оне који царске друмове ору, асоцијација на усмену епiku препознаје се и у песмама „Арапат“ (V, 198) и „Разговор са завичајним каменом“ (V, 123), где се јављају поетски трансформисани мотиви хајдучке заседе и „гаврана гласонопе“ („– О мртвој војски упитај гаврана, / он лобање мртвих пребраја“), и, нарочито, у песми „Балкански ратови“ (III, 101), где се успоставља дијалог с косовском традицијом и паралела између балканских ратова, бранковинских сељака и сеоске цркве, с једне, и Косовског боја, кнежевих ратника и Самодреже, с друге стране. Опредељење за царство небеско из песме „Пропаст царства српског“ Слепе из Гркуревца (СНП, II, бр. 46)³⁹ такође ће се наћи у подтексту песме „Балкански ратови“:

*За чамовим столовима у земљу јободеним
бранковински сељаци њију вино часни
и приволевају се царству небесном.*

Успостављајући дату везу и паралелу Десанка Максимовић је, заправо успоставила митски тип времена и збивања: парадигматични догађаји – Косовски бој и различити детаљи из разуђене и мозаичне косовске традиције – актуализују се и препознају у сваком новом историјском вихору.

Отуд ће се, очекивано, у њеној поезији апострофирати и обретење главе кнеза Лазара⁴⁰ и Милошев подвиг – убиство Мурата у шатору – с тим што ће у последњем случају акценат бити померен на лирско „догађање“ и одсуство потпоре и помоћи у сучељавању са светом и животним биткама:

*Мислила сам на јуначку срећу лошу,
на једнога који се са многима
у коштац хваћа,
мислила о Милошу
самом у шатору
цар-Мураша.*

(„Исповест Његошу“, V, 161)

Најзад, Десанка Максимовић у песме спорадично укључује и мотиве из јуначке епике са специфичном симболичком тежином и значењским потенцијалом – камен станац,⁴¹ утве златокриле⁴² – као и препознатљиве епске слике, које коинцидирају с реалним животним и историјским искуством – орлови на боишту, односно на мртвим јунацима,⁴³ лов властеле и сл.

У поезији Десанке Максимовић јављају се, такође, и традиционални мотиви невезани за конкретне усмене врсте, већ за најшире схваћено народно веровање. Тако ће се у песми „Поноћ“ (III, 36) – усредсређену на имагинарно поноћно путовање бледих, „заниханих“ лица ка „тамном“, „мрачном“ континенту – јавити мотив ораховог чуна којим лирски субјект стиже у „врт пун немира и страха лелујавог цвета“. Орахов чун, у коме се, по веровању, превозе вештице, сасвим је примерен сабласној атмосфери песме и очито је брижљиво и зналачки биран из усменопоетског арсенала.

У поезији ове песникиње доста је разнолик и репертоар бића позајмљених из мита и усмене традиције: од именованих и посредно асоцираних грчких богова и немани (Парке,⁴⁴ Киклоп,⁴⁵ Уран, Крон, Зевс,⁴⁶ Одисеј, „Кирка Лепота“, Пенелопа,⁴⁷ „бог вина запечаћен у боци“⁴⁸), богова словенског пантеона (Перун, Волос, Морана, Жива, Световид, Весна, дух доњег света⁴⁹) и њихових хришћанских наследника, светаца (св. Ђорђе, громовник Илија⁵⁰), преко бајковитих ликова змајева и дивова,⁵¹ до бића ниже митологије повампирених покојника – већ помињаних вила,⁵² али и вукодлака,⁵³ злодуха,⁵⁴ речних духова,⁵⁵ духова умрлих,⁵⁶ урочица,⁵⁷ вампира.⁵⁸

Митски тип мишљења и традиционалне представе на њему засноване такође су обележили стваралаштво Десанке Максимовић. Она врло често асоцира космогонијско време стварања света,⁵⁹ његову почетну недовршеност,⁶⁰ стање хаоса и неуређености пре стварања,⁶¹ као и изузетност бића с „почетка времена,⁶² али и различите, на архаичном мишљењу засноване представе и митеме: о цару као богу (на чemu је заснована готово цела збирка *Тражим љомиловање*)⁶³ и богу који се јавља прерушен⁶⁴ и у обличју просјака,⁶⁵ о свету мртвих, паклу и путу до подземља,⁶⁶ о хтонској

природи простора који се налази између мртвих и живих⁶⁷ и сл.

У поетском свету Десанке Максимовић природа ће, као и у усменој лирици, где се предсказује рођење Христа, најавити рођење песника,⁶⁸ као што ће, с друге стране, несреће, погибије и ратове предсказати из традиционалног поетског арсенала преузет мотив падања звезда.⁶⁹ Песма „Пустињаково виђење“ (IV, 74) посебно је интересантна јер комбинује неколико различитих традицијских линија и топоса: у њој ће видовити пустињак „у пећини забитој у Балкану“, „нагнут над вир у стењу“, читати Цареву судбину на основу знака који се показују у води – помрачења сунца, гашења звезда и Цареве „главе русе“, која се појављује у виру. Хватање „небеских прилика“ у води један је од традиционалних магијских поступака, али се њиме јасно асоцира и Вишњићева песма „Почетак буне против дахија“ (СНП, IV, бр. 24) и предсказање о пропasti царства, док глава у виру призива косовску традицију, најављујући погибију владара. Атрибутом „руса“, карактеристичним за јуначку епiku, Десанка Максимовић је речито дала до знања да би поменути усменопоетски фон ваљало имати на уму.

Близост Десанке Максимовић с традиционалном културом водила је, природно, успостављању веома живог и интензивног дијалога с њеним најразличитијим сегментима: обредима, обичајима, магијским радњама, специфичним типом мишљења и, нарочито, с делима, толосима и жанровским системом усмене књижевности. Већ наслови њених песама указују на изузетно јак усменопоетски фон: асоцирањем конкретних усмених остварења, с једне („Чардак ни на небу ни на земљи“, „За пепељугу“, „Гојковица“, „Змија младожења“, „Тамни вилајет“), и призывањем конвенција и симболичких оквира препознатљивих жанрова усмене традиције, с друге стране („Крвава бајка“,

¹ У преговору за *Spleen Pariza* Шарл Бодлер је објавио писмо у којем је са дозом самоироније објаснио каквог су облика његове песме: „Драги мој пријатељу, шаљем Вам, ево, дјелце за које нико праведан неће моћи утврдити, да је без главе и репа, јер су у њему баш сви дјелови, наизмјенце и узајамно, и глава и реп.“ (Писмо Arsèneu Houssayen-y, према издању Загреб, 1952, стр. 5).

„Бајка о женином срцу“, „Клетва и молитва“, „Песников благослов“, „Сватовска песма“, „Сељакова здравица“, „Младићева тужбалица“, „Моранина успаванка“ итд.), ова песникиња је успостављала симболичку и значењску потку коју је богато и разнолико емотивно и идејно усложњавала.

Природа интертекстуалних релација успостављених са најстаријим слојем националне културе и књижевности врло је разнородна: од преузимања карактеристичних мотива у изворном значењу и њихове, у основи, декоративне функције (камен станац, утве златокриле, зачарани дворац, чудотворно дрво, патуљкова кућица и сл.), преко успостављања визуелних аналогија између фантастичних бића српског предања и елемената реалног света („Фантастично вече“, „На вратима шуме“), до богате симболичке надоградње традиционалног предлошка, изузетног, мајсторског преноса значења и успостављања сасвим нових, модерних поетских и симболичких структура („Мегдан“, „Црно море“, „За човека који је погубио пергаменте“).

Мотиве традиционалне културе Десанка Максимовић је, dakле, слободно комбиновала, преосмишљавала и укључивала у различите значењске комплексе, као што је и њен однос према жанровима усмене књижевности обележила висока мера деструкције (бајке, клетве, успаванке) и креативности: преузи-

² Доброслав Смиљанић, „Жанр песме у прози као изазов превредновању песничке и прозне традиције у српској књижевности“, *Кораци*, 2002, 7–8, стр. 152.

³ Бојана Стојановић Пантовић, *Српске прозаиде*, Београд, 2001, стр. 7.

⁴ То се управо догодило са *Ex Pontom* Ива Андрића. Антун Бранко Шимић је готово памфлетски писао о *Ex Pontu*: „Смеса од обичних опсервација и обичних афоризама и обичних рефлексија, од чега настају стилизовани реци и иду дотле док се не нађе какав ефекат за поенту.“ (*Проза I*, Загреб, 1960) Шимићево полазиште је било да је *Ex Ponto* поезија и полазећи од поезије, не препознаје никакве вредности у Андрићевим записима.

⁵ У том смислу занимљива је појава песме Дамјана Маринковића „На нову годину Србству при развијању народног листа“, штампана као прозни текст у *Српском народном листу* (1842, бр. 2) која је, према тумачењу Николе Грдинића (*Формални маниризам*, Београд, 2000, стр. 105) тако штампана да би се избегло опкорачење. Песма је програмска, са порукама које су од велике националне важности, а такве поруке се са више озбиљности преносе у прози.

мајући поједине формалне аспекте и константе усмених жанрова, она је преузимала одређена значењска чвoriшта и препознатљива, јака симболичка места, да би на тим темељима градила сопствени, модеран поетски свет и веома слојевит систем значења и асоцијација.

Lidija Delić

TRADITIONAL GENRES AND MOTIVES IN THE POETRY OF DESANKA MAKSIMOVIĆ

Summary

The proximity of Desanka Maksimović with traditional culture lead, naturally, to establishment of very vivid and intense dialogue with its most different segments: rites, customs, magical rituals, unique way of thinking, and especially with works, thoposes, and the genre system of oral tradition. The titles of her poems already point to very strong oral poetic background: by associating with concrete oral achievements, on one (*Enclosed Porch nor on the ground or in the sky, For Cinderella, Gojkovica, Serrent-groom, The dark vilayet*) and by evoking the conventions and symbolistic scores of recognisable genres of oral tradition, on the other hand (*Bloody fairy tale, The Fairy tale about a woman's heart, A Curse and a Prayer, A Poet's blessing, Wedding song, Peasant's toast, A youngman's lament, Morana's lullaby etc.*) this poetess established the basic point of symbols and meaning that she managed to make so complex with huge diversity of ideas and emotions.

The nature of intertextual relations established with the oldest layer of national culture and literature is very diverse: it goes from taking over the distinctive motives in original meaning and their, basically, decorative function (hard rock, ruddy sheldrake, enchanted castle, miraculous tree, the dwarf's house and so on) to very rich symbolic annex of traditional model, exertional masterous transfer of significanse and establishing brand new, modern poetic and symbolical structures (*The Duel, Black See, For a man who lost the perchants*).

Desanka Maksimović combined the motives of traditional culture freely, made a new sense out of them and included them into different complexes of meaning; her relation towards gen-

⁶ Александар Петров, *У юросиборима њрозе*, Београд, 1968, стр. 11.

res of oral literature, as well, was marked to a great extent by destruction (fairy tales, curses, lullabies) and creativity: by taking some formal aspects and constants of oral genres she took over certain focal points of meaning and recognisable, strong symbolic points, in order to build upon them her own modern poetic world and a very stratified system of meanings and associations.

⁷ У књизи *Српске јпозајде* Бојана Стојановић Пантовић наводи да је Ulrich Fülleborn, *Deutsche Prosagedichte des 20. Jahrhunderts* (München, 1976) употребио термин „eine Fabel der Reflexion“.

Слободанка Пековић

ПЕСМА У ПРОЗИ ДЕСАНКЕ МАКСИМОВИЋ

Кључне речи: песма у прози, традиционално, модерно, форма, језик.

Апстракт: Уколико се песма у прози, као чест облик песничког исказа у време када је Десанка Максимовић писала своје песме у прози одреди као модерна форма, било би занимљиво пронаћи и какав је однос традиционалног и модерног у самом исказу, у унутрашњој форми остварења. Формална и садржајна неухватљивост песме у прози омогућава и унутрашњу дисперзију и мешање традиционалног и модерног у исказу.

Сам наслов „Песма у прози Десанке Максимовић“ крије у себи две загонетке које је подједнако изазовно разрешити. С једне стране, песма у прози сама по себи је тешко одредива јер представља хибридни облик који лако измиче свакој дефиницији.¹ Песма у прози се често ослања на лирску прозу, али исто тако и на многе друге кратке прозне облике: на анегdotу, цртицу, параболу, белешку, дневнички запис. Поред тога, песма у прози има многе одлике неких других врста, па зато често преузима формална и стилска обележја беседе, проповеди, путописа, путне белешке, итд. Тако се при одређивању жанра увек може поставити питање: да ли је ово песма у прози, да ли је то претежно песма у прози, или је то неки други краћи облик. Песма у прози је „поетско прозни бастард, формалнологички противречни појам, *contradictio in adjecto*. Све се то може рећи за овај јанусовски књижевни жанр у којем се сједињује поетска супстанца и прозна форма“.² Једина несумњива прихваћена одредница је дужина. Кvantитативна мера од највише четири стране поетског текста, тако по-

⁸ О томе Александар Петров у нав. делу.

стаје формално мерило одређења, а све оно што чини „унутрашњу“ форму и што је, иначе, битно у читању и одређивању једног дела, остаје дифузно и магловито. Бојана Стојановић Пантовић у предговору за своју књигу *Српске прозаиде* за песму у прози каже да се „у главним цртама, може означити као кратак састав, композиција која се од лирике разликује, пре свега, по спољашњој форми, чија основна јединица није стих већ реченица, исказ.“³ Збуњујуће могућности одређења и јасног разликовања поезије од прозе изразио је и Колрип када је рекао да је *поезија* заједнички елеменат и песми и прозном исказу. Ипак, ма како да је линија између прозе и поезије у песми у прози танка, мора се посматрати као однос супротстављености унутар текста, што опет доводи до збуњујуће претпоставке да се сваки текст може прочитати и као проза и као поезија⁴, а да је та танка линија разликовања назначена знацима који са више или мање поузданости одређују текст. Тако на пример, ако бисмо одређене песме Десанке Максимовић исписали у једном низу, занемаријући стихове, а неке од песама у прози раздвојили у стихове, било би видљиво да је и графички облик важан фактор⁵ јер овако исписана, без прекида, песма би се могла прочитати као ритмичка проза, песма у прози, лирска проза. Зато је стилска анализа неминовна и зато је на пример, тумачење Александра Петрова драгоцено као покушај формалног одређења, али је мањкаво уколико желимо да одредимо естетске, уметничке, поетске вредности без обзира у којој су форми саопштени. „Форма у уметности суштински је део садржаја, присутна је у свим димензијама уметничког дела, уметничкој материји одређујује структуру и функцију, чини је катедралом, капелом... За литературу може се рећи: *све је форма*, када је реч о категоријама и естетским феноменима као што су драма, поезија, роман, новела... Али, све је и *садржај, мисаони и осећајни свећ, метафизика, идеологија*, када се говори о таквим категоријама као што су став, поглед, идеја, начела, веровања. И структура реченице, и односи међу речима, поетске слике, композиција, сиже, све је идеја, морално начело, идеологија, метафизика, религиозни став, партијност.“⁶

У песничком опусу Десанке Максимовић, за разлику од неких других ствараоца, песме у прози су издвојене и именоване, што значи да се песникиња са пуном одговорношћу определила за овај жанр. Тако је, на пример, тешко определити се у типологији Андрићевих раних радова који се често дефинишу као песма у прози, али и као белешке, лирска проза, кратка форма. За све записи у *Ex Pontu* и *Немирима* карактеристична је краткотрајна и подела на пасусе. Највећи број текстова састављен је од два до пет пасуса што се осећа као принцип композиције и организације и као смишљени уметнички поступак. Кратка форма је конструктивни принцип свих записа, а све остале одлике (фабула, ликови, дијалози итд.) су у функцији основног принципа. Дужина такође усмешава читаоца да записи доживљава као поетску прозу без обзира што имају различите жанровске тенденције. Међутим, ова спољна одлика не отклања недоумице око именовања. Код Десанке Максимовић, дужина и подела на пасусе формално одређују ове текстове и постају принцип композиције и одабрани уметнички поступак. У времену када их је углавном писала, песме у прози су биле чест експеримент, или искорак из усталених форми. Писали су их и Иво Андрић, Сибе Миличић, Јован Дучић, па чак и нека остварења Исидоре Секулић би могла бити сврстана у овај ред („Молитва у Топчидерској цркви“ на пример), било их је често у књижевним часописима, и можда баш због тога, постојало је и мишљење да се песмом у прози скрива или превазилази немоћ писања у стиху. У случају Десанке Максимовић, овакво мишљење се показује као потпуно нетачно. Јер, њена остварења нису ни прелазна ни експериментална форма, нити је она песникиња која не може да пише у стиховима. Уколико је приближавање прозе и поезије и брисање граница између разних врста уметничког исказивања било вид побуне против форми и ауторитета, у песмама у прози Десанке Максимовић видљива је промена прозних модела и коришћење поступака који су карактеристични за лирско стваралаштво. Та потреба за искораком осећа се и у њеној прози и може се ишчитати као свесни напор за

исказом који би истицао повезаност са поезијом као основом стваралаштва и језиком који је подједнако ослоњен и на поетски и на прозни. Давно употребљено одређење „мисаона бајка“⁷, као остварење са карактеристичним понављањем лајтмотива и рефrena који чине унутрашњу симетрију, карактеришу управо песме у прози Десанке Максимовић. Уколико за пример узмемо запис „Бајка“, или „Свака твоја реч“ на пример, а код првог записа већ сам наслов би могао да сугерише лиризацију прозе, онда се лако могу издвојити све карактеристике „мисаоне бајке“: кратка, разбијена форма, реченица (а не стих) као основни исказ, понављање рефrena, асоцијативност. Цела „Бајка“, као и „Свака твоја реч“, би се могла окарактерисати као затворена композиција са истим почетком и крајем, супротстављеним контрастима, поновљеним ситуацијама, расположењима, речима у различитим околностима, са паралелизмом делова. Али, без обзира што је „Бајка“ сврстана у песме у прози, она би се, као и многе друге песме у прози, могла прочитати и као поетски запис што, опет указује на тешкоће око одређења. У „Бајци“, као и у многим другим песмама у прози Десанке Максимовић, у опису је све измешано и супротстављено „здравој памети“, логици: динамичко и статичко, небо и земља, горе и доле, све је стварно, али и виртуелно стварно, опсена, привид, варка. Све је у њеним записима изједначено и повезано у заједничкој функцији имагинативног људског доживљаја.⁸ У „Бајци“ се песнички субјект, приповедач, обраћа неименованом саговорнику. Форма је монолошка, али песма ствара утисак дијалога и, иако се све време говори о немогућој љубави између трна и руже, стална рефренска инвокација драгог: „Ти не верујеш мени, је ли, драги да...“ упућује на однос између двоје заљубљених.

Супротстављеност и измешаност су оне одлике ових песама које их, пре свега, чине модерним. Формални облик песама у прози јесте био новина у српској књижевности с почетка 20. века. Али та формална одлика није била нешто тек измишљено. Пре би се могло рећи, као у случају сонета с краја 20. века, да је то била форма која је „ушла у моду“. Модерност песме у прози Десанке Максимовић огледа

се у њеном погледу на свет који постаје издвојен, ли-
чан, другачији од оног што би се, као супротност,
могло назвати колективним. Њен свет је дискретан
и фрагментаран и сачињен од делова који се могу
раздвојити тако да се ништа не губи од смисла и це-
ловитости. Различитост коју она представља у своме
поетском свету је идеја која егзистенцију и културу
може да издвоји из целине. Односи у њеном свету су
нестабилни и пролазни тако да песникиња омогу-
ћава читаоцу да се лако креће између имагинације и
стварности, општости и посебности, што ствара по-
себан осећај тензије препознавања или непрепозна-
вања онога о чему Десанка Максимовић говори од-
носно пева. Да ли у „Бајци“ трн воли ружу, да ли се
ту уопште ради о ружи и трну или је то алегорија
или метафора, да ли су асоцијације тачне, да ли је то
прекор драгом. Сличне недоумице поставља на при-
мер и песма „Никад“. То је лични, исповедни исказ,
али и жалопојка. У покушају да свој свет и себе де-
финише као *сіварне*, песникиња ствара додатне
недоумице. У покушајима да ограничи свет, она нам
пружа алтернативу која се двоуми између ЈА и МИ,
између личног и општег („Тихи умоболник“). Ди-
стинкција између традиционалног и модерног често
је тешко ухватљива. Када песникиња у запису „Са-
моћа“ или „Говори тихо“ пева о цвету и љубавној ту-
зи, као да се речник романтизма, или чак сентиман-
тализма, поновио. Али, цела песма оставља утисак
интегрисаног искуства које користи претходно на-
слеђе. Мишљење да је традиција изгубљена или пре-
вазиђена и да је нови систем мишљења и осећања
потиснуо стари и да модерно не понавља прошлост
показује се погрешним у песмама у прози Десанке
Максимовић у којима модерност живи у традицио-
налним системима (речи, мишљења, презентовања...) и
понавља традицију у непрепознатљивом облику. Ка-
ко је језик увек и носилац одређених вредности и
како се према њему читаоци опредељују, осећајући
га као *свој* или *шуђ*, тако се и у песмама у прози
Десанке Максимовић језик прошлости и традиције
који је у односу на садашњост и модерност – *шуђ*,
прихвата као *свој*. Речником и језиком она гради
слику света, језичку слику света која на сематичком

плану трансформише и реч и свет. У разним односима у које ставља одређени појам (говор у „Говори тихо“ или цвет у „Самоћи“ нпр.), она појму даје висок степен језичке, али и доживљајне субјективизације. Уз помоћ језика, песникиња истиче субјективну (индивидуалну) усамљеност у коју се (или у коју је) постављена као издвојеност јединке, уметника, жене, као резерват усамљености у којем се остваре сам са језиком. Модерност њеног исказа је у томе што је употребом истог, заједничког језика остварила језик унутар језика, што је исти језик учинила другачијим. Песма у прози је Десанки Максимовић дала могућност слављења другог, да на подлошку недовршеног и фрагментарног отвори могућност несталности у којој се може постати биљка или шапат, али у којој, опет, то претварање нема довршен облик нити сталан идентитет.

Можда би се у излагању о песмама у прози Десанке Максимовић могло пре свега поставити питање, важно за свако уметничко остварење, да ли је и у коликој мери стваралац успео да успостави свој свет који би био прихватљив и препознатљив сваком читаоцу, а ипак био и јединствено личан и самосвојан.

Slobodanka Peković

DESANKA MAKSIMOVIĆ'S PROSE POEM

Summary

Although a prose poem was, at the time when this poet created them, frequent and -one could even say- fashionable form of creating, the modernity of these creations does not reflect itself so much in the mere form. The modernity of prose poems of Desanka Maksimović is reflected in her view to the world which stands out, becomes personal, different from the one that, like an opposition to it, could be called a collective view. In the dispersion of the form and fragmented meditation which the form permits, the idea of integrity of the world from

¹ До пројекта издања Целокупних дела Десанке Максимовић није било покушаја да се ти текстови саберу.

which it is possible to take out particular bits without having the totality breakdown is, nevertheless, achieved. Relations in her world are unstable and evanescent so that the poetess enables the reader to move with ease between imagination and reality, generality and particularity, which creates a sensation of special kind of recognition or unrecognition tension towards what Desanka Maksimović talks or writes about. Her prose poems are a kind of integrated experience which uses equally tradition and creates modernity.

² Радован Вучковић, „Лирски модел Десанке Максимовић“, *Десанка Максимовић у свом времену*. Зборник радова, Десанкини мајски разговори, Задужбина Десанка Максимовић, Београд, 1995, стр. 43–44.

Ana Ђосић-Вукић

ПРОЗА ДЕСАНКЕ МАКСИМОВИЋ И КЊИЖЕВНЕ ТЕНДЕНЦИЈЕ У ЊЕНОМ ДОБУ¹⁶⁵

Кључне речи: приповетка, социјална књижевност, социјалистички реализам, међуратна српска књижевност, дечја књижевност, традиционално и модерно.

Апстракт: У раду истиче обим прозног стваралаштва Десанке Максимовић и посматра с аспекта поетичких и развојних тенденција српске књижевности у међуратном периоду и другој половини 20. века. Испитује се однос њених приповедака према покрету социјалне литературе и послератном новом реализму, као и према модернистичком роману. Уочава се да су се друштвена стварност и књижевне тенденције доба у коме је стварала у њеном прозном стваралаштву одразили експлицитније него што подразумева сврставање у традиционалну реалистичку прозу.

Десанка Максимовић је своје место у српској књижевности освајала пре свега као песник и постала највећа песникиња српске књижевности. Писала је и прозу; објавила је три збирке приповедака: *Лудило срца* (1931), *Како они живе* (1935), *Страшна игра* (1954) и три романа: *Ошворен йрозор* (1954), *Бунтован разред* (1960) и *Не заборавиши* (1969). Њено прозно дело прекрили су с једне стране значај и величина њеног песничког дела, а с друге стране чињеница да објективно није успела да своју иманентно лирску изражajност успешно преточи у приповедачки израз и да и у њему досегна поетске и вредносне висине свог лирског стваралаштва. Проза Десанке Максимовић (посебно романы) није била позитивно вреднована. Али, и над малим бројем критичких освр-

³ *Исјо*, стр. 36.

та у савременим књижевним листовима, највећим делом негативног карактера, надносила се сенка уважавања вредности њеног лирског стваралаштва. Будући да се издања прозних дела Д. Максимовић у већини нису обнављала (једино је роман *Бунтован разред* једанпут прештампан), може се рећи да је негативна критичка рецепција кореспондирала са читалачком. И сама Десанка Максимовић је имала свест о томе и објективно се односила према свом прозном стваралаштву. У једном од интервјуа, у свом препознатљиво непретенциозном стилу, изјавила је: „Моја прозна дела богато допуњују слику читаоцу о мени: он види шта ме је све у животу занимало, које науке су изграђивале моју личност, које културе и земље су ми биле блиске, какав сам грађанин. Углавном, не кајем се што сам писала у прози, што нисам ту потребу у себи угушила“⁴. Доследно самокритички, у Сабрана дела из 1969. године је уврстила строг избор приповедака и само један роман (*Бунтован разред*).

Научни и критички интерес за прозу Десанке Максимовић покренуо је проф др Слободан Ж. Марковић, оснивач Задужбине „Десанка Максимовић“, крајем деведесетих година (1997) са научним и издавачким пројектом издања Целокупних дела. Приређивањем је целокупна проза Д. Максимовић сабрана у 5 томова (напомињемо да поезија Д. Максимовић обухвата 6 томова). У Целокупним делима сабране су три збирке приповедака, приповетке из периодике – ван збирки, три романа, а посебан том чине жанровски разнолики прозни текстови настали као резултат песникињиног учешћа у различitim облицима књижевног, културног, јавног и друштвеног живота, који је приредила Нада Богдановић-Мирков (43 написа о књижевним делима и писцима, десетак целовитијих изјава о књижевним питањима, песницима и књижевном

⁴ Слободан Ж. Марковић, „Десанка Максимовић и модерне појаве у српској поезији“, *Десанка Максимовић у свом књижевном времену*, Зборник радова, Десанкини мајски разговори, Задужбина Десанка Максимовић, Београд, 1995, стр. 10.

⁵ Слободанка Пековић „Лудило срца“ Десанке Максимовић“, *Проза Десанке Максимовић*, Зборник радова, Десанкини мајски разговори, Задужбина Десанка Максимовић, Београд, 2001, стр. 10.

стваралаштву и 9 рецензија у рукописној заоставштини).¹ Сама чињеница да се проза Десанке Максимовић у квантитативном погледу приближава обиму њеног песничког дела представља новину за њене проучаваоце и намеће задатак да се не изоставља у свеобухватним и аналитичним тумачењима целине њеног стваралаштва. Актуелизовање и до-принос проучавању Десанкиног прозног стварала-штва остварила је такође Задужбина „Десанка Мак-симовић“ организовањем научног скупа „Проза Де-санке Максимовић“ одржаног маја 1999. О прози Десанке Максимовић било је речи и на другим ску-повима традиционалних „Десанкиних мајских раз-говора“: „Десанка Максимовић у свом књижевном времену“, (1995), „Приређивање издања Целокупних дела Десанке Максимовић“ (1997) и „Стваралаштво за децу Десанке Максимовић“ (2003). Учесници ових научних скупова утврдили су у својим радовима ме-сто и значај прозног опуса Десанке Максимовић, запажајући да су се и у њему, иако није досегло вредност њене лирике, одразила општа својства ње-не слике света моделована лирском осећајношћу, ви-соком етичношћу, човекољубљем и родољубљем. У овој прилици изнела бих нека запажања о прози Де-санке Максимовић у контексту теме овог скупа у Ба-њалуци тј. о ономе што се испчитава као однос ауторке према књижевним покретима, односно, књижевним тенденцијама у њеном добу.

Књижевне тенденције доба – времена између два светска рата и временена прелома извршеног у срп-ској књижевности после Другог светског рата и ре-волуције – у стваралаштву Десанке Максимовић одразиле су се експлицитније него што се мисли и подразумева утврђени стеротип о самосвојности као генеричком својству њене лирске појаве у српској књижевности 20. века. *Самосвојност* Десанкиног дела именована је и као „средњи пут“, „класични

⁶ Веселин Маслеша, „Тако они живе“ *Недељне информације* новине, 11. мај 1937, према: Весна Матовић „Социјално, лирско и рефлексивно у приповедној прози *Како они живе* Десанке Мак-симовић“, *Проза Десанке Максимовић*, Зборник радова, Десанки-ни мајски разговори, Задужбина Десанка Максимовић, Београд 2001. стр. 28.

традиционализам“, а та својства су у њеном добу подразумевала и негативне конотације анахроног и конзервативног у садржају и форми. Такво виђење стваралаштва Десанке Максимовић створили су већ експресионисти у тридесетим годинама 20. века (М. Ћрњански, Р. Петровић, С. Винавер), али и надреалисти (М. Ристић, Ђ. Јовановић), као и писци покрета социјалне литературе између два рата (Ј. Поповић, Р. Зоговић). Њихове оцене о Десанкином „традиционализму“, некритично и здушно, преузела је модернистичка критика у шездесетим годинама 20. века и она је, сматрамо, оставила најдубљи траг у критичкој и књижевно-историјској рецепцији њеног стваралаштва све до нашег времена. Међутим, аутохтони карактер дела Десанке Максимовић остварен је посебним лирским моделом за који је Радован Вучковић луцидно утврдио да је јединствен управо у настојању да се у њему очува равнотежа између традиционалног и модерног. „...Лирски модел (Десанке Максимовић) са незнатним померањима у мотивима и версификацији јединствен је у настојању да се у њему очува равнотежа између традиционалног и новог, између метричке схеме и слободног стиха, између садржине и форме, између урбаног осећања света и сеоског амбијента, између фолклорне и високе културе.“² Тумачећи лирски модел Десанке Максимовић, Р. Вучковић је изнео и за наша разматрања веома значајно запажање да су средином тридесетих година Ћрњански и Раствко Петровић заговарали нов поставангардистички облик који се враћањем народној поезији – лирској песми, супротстављао парнасовачко-символистичком апстракционизму и универзалној филозофији човека, што се одразило и у поезији Момчила Настасијевића. Заокрет тадашње космичке апстракције ка конкретним феноменима природе, каже Вучковић, значио је на колористичком плану обнову импресионистичке технике и слике, повратак

⁷ Нада Богдановић-Мирков, „Текстови о књижевности Десанке Максимовић“, *Приређивање издања Целокућних дела Десанке Максимовић*. Зборник радова, Десанкини мајски разговори, Задужбина Десанка Максимовић, Београд, 1997, стр. 85–92.

⁸ З. Кулунцић, „Десанка Максимовић о себи и литератури“, *Некај и sag*, II, 1937, бр. 31, стр. 10–15.

уназад у односу на експресионистичку декомпозицију, симболистичку метафизику и језички универзализам. Таква песничка померања и трансформације управо су ишли у сусрет специфичном дару Десанке Максимовић и она је, сматра Вучковић, „као нико до тада“ такво опредељење потврдила песмама које су на свој начин звучале *ново* јер су асимовале неке техничке иновације претходне авангарде, али су ипак задржали неопходни структурани поредак који је искључивао авангардистичку анархију. На примеру Десанкине песме „На бури“, показао је да су мале промене у односу на народну песму биле довољне да се створи нов лирски модел у модерном песништву који је био незамислив без претходних искустава авангарде. Тиме је и доказао да је лирски модел Десанке Максимовић утемељен у фолклорном наслеђу, у паганском схватању природе, љубави и божанства ипак модел модерног песништва и да се због тога њена поезија може свrstати под термин *модерна класика*. Истовремена припадност Десанкиног лирског модела традицији и класичној авангарди уочава се, сматра Вучковић, и у структури стиха песме: „организациона структура поезије Д. Максимовић (је) на граници напуштања старог метричког система и задржавања у једној лабавијој форми која дозвољава слободу експресије и ритам емоција лирског субјекта, али искључује неред и препуштање неспутаној асоцијативности.“ А управо такав лирски модел чинио се неизбежним, „kad се увидело да је тотална деструкција песничке слике апсурд, да не даје естетске резултате и да је неопходна уравнотежена срећеност песме која се не би заснивала на метричкој симетрији, већ на хармонијском сазвучју у, колико-толико једноставном и природном облику.“³

Чињеница да Десанка Максимовић није припадала ниједној од бројних књижевних група и покрета током бурних тридесетих година међуратне српске књижевности, да није декларативно изражавала свој однос према њима, као и да није активно учествовала у књижевним борбама свога доба, ни потписала ниједан текст програмског карактера, не искључује у њеном стваралаштву одраз и утицај савремених поетичких стремљења. То, сматрамо, дефинише је-

дино сам карактер њеног односа, при чему не треба губити из вида чињеницу да Десанка Максимовић као стваралац јединствено снажне лирске осећајности није могла бити (а није ни била) равнодушни савременик епохе у којој је живела и стварала. Историјско, друштвено, па самим тим и књижевно доба одразили су се у њеном стваралаштву и у погледу садржаја и у погледу форме. То потврђује и сам наслов њене збирке – *Нове јесме* (1936). Релевантно је и да је Десанка Максимовић, како је утврдио Слободан Ж. Марковић, написала 150 песама о поезији, песничком чину и односу песника према стварању и стварности.⁴ У дијахронијском пресеку, те песме показују да је она имала веома активан однос према поетичком чину, као и да се тај однос кроз време мењао и то не само као резултат аутохтоног песничког развоја, већ и под спољашњим утицајем како саме стварности тако и књижевних покрета и актуелних књижевних тенденција. Преломна и изразито уочљива промена у стваралаштву Десанке Максимовић у лирици, а и у прози, коју је у то време почела да објављује, наступила је тридесетих година прошлог века у време појаве социјалне литературе, када је у знатном броју њених песама лирски апстракционизам замењен социјалним мотивима и реалистичким односом према стварности. Таква преоријентација од лирског импресионизма ка новом реализму пратила је један од доминантних токова у међуратној српској књижевности.

Збирка *Нове јесме* (1936) Десанке Максимовић показала је њену заокупљеност социјалним мотивима. У то време, на почетку тридесетих година 20. века она је почела да објављује и приповетке у којима се уочавају експлицитније социјалне преокупације, а самим тим и изразитије укључивње у књижевни ток означен као социјална књижевност између два рата. Своју социјалну књижевну оријентацију Десанка Максимовић је заправо изразила најпре у прози – у збирци *Лудило срца* 1931. године, у мотивима мањег броја приповедака који говоре тешком животу и социјалној

⁹ Бошко Новаковић, „Приповетке Десанке Максимовић (Десанка Максимовић: „Страшна игра“, издање „Просвете“, Београд 1954), *Политика*, 1. октобар 1954, бр. 14940, стр. 9.

угрожености сиромашних и на тај начин се приједружила најмлађем нараштају приповедача међуратне српске књижевности. Слободанка Пековић је приповетке збирке *Лудило срца* сврстала у категорију лирске прозе са примесама социјалних елемената, примећујући да је социјална ангажованост Десанке Максимовић „мека“ – „сви социјални проблеми о којима пише урођени су толико у сентименталност да губе оштрину коју би социјално ангажована књижевност требало да има“¹⁰.

У наредној збирци „Како они живе“ (1937) сажније је изражен утицај покрета социјалне литературе. Препознатљив је и у самом наслову збирке чији садржај кореспондира са у претходној години најављеном новом песничком оријентацијом такође исказаном у наслову збирке *Нове јесме*. У то време Десанка Максимовић је била блиска са кругом писаца окупљених око часописа *Наша стварност*, који су, мада различитих и идеолошких и поетичких оријентација, били заговорници социјалне литературе (Јаша Продановић, Синиша Станковић, Велибор Глигорић, Душан Матић, Васа Стјајић, Јован Поповић, Милан Дединац, Оскар Давичо, Радован Зоговић). У приповеткама збирке *Како они живе* и у песмама циклуса *Пушник ширеће класе* иста је сажнна усредсређеност на социјалну и друштвену проблематику: главни protagonistи су сељаци, деца и радници, миље је више сеоски него градски, а заједнички је и преовлађујући тон пасивне резигнираности, сивила и тихог безнађа. Десанка Максимовић није поседовала идејну борбеност, бескомпромисност, акционост, није отворено позивала на рушење и промену света, али је апеловала на људску доброту, разумевање и самилост. Због тога је Веселин Маслеша негативно оценио збирку *Како они живе* и написао да су поруке Десанке Максимовић израз „хришћанске самилости“, „сентименталне добродушности“ и

¹⁰ Петар Џацић, „Сви у санаторијуме! Роман Десанке Максимовић *Отворени прозор*“, *НИН*, 11. 7. 1954, бр. 184, у: Велибор Берко Савић, *Десанка Максимовић. Сиоменица о 100-годишњици рођења*, Ваљево, маја 1998, стр. 204–207.

¹¹ Милош Бандић, „Мала панорама савременог романа“, *Књижевност*, 1955, књ. 20, св. е, стр. 131–145, нав. дело, стр. 212–214.

„наглашеног морализма“, што значи да је она била близка идејама, али не и припадник покрета социјалне литературе између два рата.⁶

У књижевним критикама које је у то време објављивала, Д. Максимовић није се експлицитно изјашњавала о актуелним књижевним покретима и тенденцијама. Међутим, могуће је њен став посредно интерпретирати. У критикама о лирици Вере Обреновић-Делибашић, Доре Паликовић и Јованке Хрванић, о чакавским дијалекатским стиховима Драга Жервеа, о поезији Алојза Градника, по оцени Наде Богдановић-Мирков, није било покушаја оцењивања и систематизовања писаца у оквиру ширег, књижевно-историјског или поетичког контекста. Биле су то критике о књигама песника који су јој били лични пријатељи или сарадници истих часописа у којима је и она сарађивала и у њима је афирмисала вредности карактеристичне за традиционални концепт књижевности. Као критичар Десанка Максимовић се ниједном није изјаснила о модерним делима која су заиста значила иновацију у српској књижевности.⁷ Све то би говорило у прилог потврде Десанкине привржености традиционалном току српске књижевности између два светска рата. Међутим, у другој половини тридесетих година, у једном књижевном разговору објављеном у листу *Nekad i sag*, изразила је антипацију према „хорском певању“ које гуши песничку индивидуалност, изнела је и мишљење да је могући излаз из „кризе поезије“ о којој се „годинама овде прави расправља“ управо оријентација према друштвеним и социјалним темама. Д. Максимовић је изјавила: „Не мора се певати само о месецу, о драгоме, о девојачким косама и о споменику“, „већ и о револуцији, неправди, класи“. Као пример да се лепота и тенденција не искључују, навела је Крлежине *Баладе Пејтрице Керемијуха*.⁸ Ове изјаве наговештавале су снажнији заокрет према другачијој поетици коју ће заступати посебно у првим годинама после Другог светског рата и револуције и показују да је

¹² Војо Царић, „Десанка Максимовић: Ошворен прозор (Минерва, Суботица, 1954), нав. дело, стр. 208.

¹³ Исто, стр. 209.

Десанка Максимовић ипак била укључена у актуелну књижевну полемику свога доба.

У деценији после рата Десанка Максимовић је била међу писцима међуратне српске књижевности који су отворено подржали нови реализам у послератној српској књижевности и младе писце који су после рата и револуције, без великог књижевног значаја и образовања, започињали свој књижевни живот, пре свега на страницама омладинских листова и у часопису *Младост*. Своју подршку новом књижевном покрету, младим писцима и „новом“ друштву, посредно је пружала објављивањем својих прилога у омладинској штампи. Заједно са Миланом Богдановићем, Велибором Глигорићем, Божидаром Ковачевићем и Чедомиром Миндеровићем била је уредник *Наше књижевности*, часописа покренутог 1946. Њени прилози о књижевности у првим послератним годинама били су у потпуности усаглашени са општотом, владајућом идеолошком климом тога доба. Отворено је заступала становиште да књижевност мора бити друштвено корисна (највећи број књижевних прилога објавила је у *Књижевности и Књижевним новинама*). Свој однос према нормативној књижевној поетици социјалистичког реализма исказала је и кроз позитивну рецепцију совјетских соц-реалистичких писаца.

Трећу збирку приповедака *Сирашина игра* Десанка Максимовић је објавила 1954. године и у њој је приповедала о свом доживљају ужаса рата, о љубави према завичају и домовини, одавала пошту њеним брачноцима, сведочила о херојству „малих“ људи, величала људску доброту и солидарност. У овим приповеткама није било експлицитне политичке поруке, ни црно-белог идеолошког схематизма, као ни идеолошке искључивости и идеолошке реторике карактеристичне за то доба. Због тих својстава ова збирка не може се уврстити у послератну соц-реалистичку прозу. Али, Десанка Максимовић је јасно и снажно изразила посебан вид ангажованости за афирмацију родољубља и етичности, а такав вид ангажованости управо је и био карактеристично обележје њене послератне прозе – романа и прозе за децу. Можемо се сложити и данас са критичарем Бошком

Новаковићем: „Ако би се ценило по утиску, који књига оставља при читању, и по интересовању које она може да изазове, онда закључак који дајем, садржи у себи и приближну оцену вредности: ове приповетке више делују свежином но дубином, више добрим тренутком но убедљивом целином и више успелим описом но уметничком продорношћу. Десанка Максимовић има једну меру приповедања, мирну, течну, распоређену у ситна влакна запажања, без несигурности у потезима и без лутања у изразу, меру којом се хватају вањски покрети и догађаји, меру која је пријатност у стилу, али која није снага. Кад упоредим ту меру са значењем Десанке Максимовић у нашој савременој поезији, онда то поређење иде знатно на штету њене прозе. Десанка Максимовић је истакнути носилац особеног поетског израза. Десанка Максимовић је осредњи приповедач, чистих побуда и јасних решења, али у смислу особености више коректни представник давно достигнутог и усвојеног облика реалистичке фактографије, него писац нових елемената.“⁹

Приповедачке збирке Десанке Максимовић својим социјалним садржајима могу се одредити као дела блиска социјалној литератури и новом послератном реализму у српској књижевности. У њима је Десанка Максимовић била стваралац са развијеним социјалним осећањем и сведок времена, али не и прави протагонист књижевних покрета, њихових норми и идеологије. Због тога можемо и да закључимо да се и у таквим особеностима приповедачких дела Десанке Максимовић одразила самосвојност као битно обележје њене стваралачке личности.

Романи Десанке Максимовић објављени после Другог светског рата својим садржајним и формалним карактеристикама били су органски наставак међуратне социјалне књижевности и у свом добу потпуно анахрони и ван главног развојног тока српског романа у другој половини 20. века, који је начињио снажан пробој у освајању модерних романеских поступака постајући први пут доминантна прозна форма у развојном току српске књижевности.

Роман *Ошворен ћрозор* објављен 1954, бавио се темом туберкулозе, болести која је пред Други светски рат посебно косила младе и од које је и сама песникиња боловала. У време објављивања та тема више није била актуелна, а роман је заправо писан као пропагандни текст за здравствено просвећивање омладине. Неактуелна и рекли бисмо бизарна тематика, ликови туберкулозних болесника, њихових родитеља и лекара – једнодимензионални и „папирни“ и текст загушен стручном медицинском терминологијом, није ни у чему указивао на афирмисаног лиричара и приповедача који није био почетник. Петар Џацић, заговорник модернизма у шестој деценији коју су обележиле оштре полемике између „реалиста“ и „модерниста“, у НИН-у је напао овај роман Десанке Максимовић и поставио питање: „Шта је то нагнало лиричара да се хвата у коштац са сувом лекарском праксом, да испуни толику књигу објашњавањем стручних лекарских поступака, да остави заптивеним све боље лирске снаге у себи које су је учиниле песником, свеједно коликим, шта је могло да је натера на толико многобројне инсценације оптимистичких разрешења (неодољиво наметљиве асоцијације на разне колхознишарске идиле), на једну преопширну литературу која је сва подређена свесно одабраним циљевима.“ Приказ се завршава оштром критичком оценом: „Треба брзо заборавити ову књигу да се не би заборавио овај писац“¹⁰ У истом тону писао је и Милош Бандић у *Књижевности* 1955. године у „Малој панорами савременог романа“, оценио је Десанкину прозу чак „бесмисленом“ јер: „док педагошко-васпитни карактер једне песме за децу има посебни циљ и сврху, дотле у роману та условност отпада. Роман прво мора да буде уметничко дело, па тек онда носилац тенденције коју писац хоће да изрази.“¹¹

Оштру, али објективну критику Петра Џацића није порекло време. Међутим, на примеру неуспелог романа Десанке Максимовић одразило се и доба су-протстављених књижевних идеологија кроз чију борбу је несумњиво настајала модерна српска књижевност са којом се она својим доминантним „модернистичким“ током, посебно у роману и поезији, у

правом смислу укључила у модерну европску и светску књижевност и истовремено искорачила из оквира догматских, идеолошких захтева партијски нормиране поетике социјалистичког реализма. Критика модернисте у *НИН*-у инспирисала је заступника супротног погледа на књижевност – Воју Џарића да у *Политици* напише позитиван приказ *Отвореног прозора* Десанке Максимовић са експлицитно идеолошком и полемичком мотивацијом: „Први роман Десанке Максимовић с нашом предратном грађанској средином, датом реалистички, с дубоко хуманим садржајем и мирним начином сликања и излагања своје теме – појављује се данас кад су код нас преплавиле тржиште стотине преведених књига, преведених и са великим закашњењем и у право време, често неопходних и непотребних, које нам показују нове, често и необичне садржаје и уметничке поступке. И баш због тога, због те ситуације, мишљење око овог романа биће подељено с јачим контрастима но што он сам даје поводе за то.“¹² Заговарајући начело друштвене корисности дела чак и онда када је неактуелно, Џарић је позитивно оценио роман Десанке Максимовић: „Радња романа, уметнички документ о једном времену и људима чије су племените тежње усклађене с користима свога народа, одвија се мирно и уједначено, избегавајући динамичне могућности стила: композиција мајstorски повезује епизоде с целином, остварујући тонско јединство уметничког дела у коме је речено оно што се хтело рећи, и на начин највернији и најближи природи, снази и стремљењима писца.“¹³

Мада је сама песникиња била изван полемика, модернистичка критика ју је све до збирке *Тражим ђомиловање* јенострано тумачила, прећуткивала и вредновала у оквиру стереотипа о традиционализму који је поред поетичких садржаја у то доба имао и значење идеолошког карактера који у књижевној појави и личности Десанке Максимовић није имао објективну заснованост и оправдање. С друге стране „реалисти“ су је присвајали, а та подељеност између критичара и њихове полемичке борбе није доприносила објективном сагледавању стварних особености лирског стваралаштва песникиње. Критичка рецеп-

ција романа *Ошворен ћрозор* од стране савременика Десанке Максимовић, без обзира на тачност оцена критичара „модерниста“, превасходно је у функцију аргумента у прилог модерне књижевности; њен про-зни и уметнички неуспех послужио је као убедљив пример на коме није било тешко заснивати аргументе за нови роман и антитрадиционализам, без обзира што у свом роману песникиња није имала амбицију да се заложи за било какав романеско-поетички модел. Али и сама педагошка тенденција романа није имала ни логично оправдање јер је исказивана читаву деценију после открића лека којим се туберкулоза успешно лечила.

Свој други роман *Бунтovan разред* Д. Максимовић је објавила шест година касније. Тема овог романа била је одрастање једне генерације средњошколаца у предвечерје Другог светског рата, антифашистичке борбе и револуције. Као и у претходном роману и ова тема је била обликована личним истицавањем Д. Максимовић, која је, како је познато, у то време била гимназијски професор. Причом о бунтовном разреду, ученицима који имају храброст

¹ Тема „Дијалог са традицијом у збиркама поезије *Тражим ђомиловање* Десанке Максимовић и *Камени сијавач* Мака Диздар“ дио је ширег претходног истраживања у оквиру предмета Компаративно проучавање јужнословенских књижевности на Филозофском факултету у Бањалуци. У оквиру овог истраживања из корпуса јужнословенских књижевности издвојили смо два наведена ремек-дјела, поетички упоредива, чак компатибилна, прије свега према критеријуму дијалога са традиционалним вриједностима које се у ново, књижевно умјетничко дјело транспонује модерним стваралачким поступком, тј. према основној карактеристици обе збирке – према њиховој експлицитној интертекстуалности (цитатности), али и према блискују имплицитној поетици. Методолошком оркестрацијом различитих компаратистичких аспекта истраживања били смо у могућности анализирати и унеколико поетички идентификовати ове двије збирке поезије. Свакако су занимљива и актуелна била питања генетске сродности и веза српске књижевности са књижевним корисном чији је Мах Диздар изразити представник, односно питања о „оправданости“ компарације двају збирки с обзиром на чињеницу да су објављене на тада јединственом књижевном тлу, те написане истим језиком, у то вријеме именованом појмом српскохрватски. При проучавању интертекстуалности ових двају збирки поезије највише пажње посвећено је питањима архетекта, тј. питањима како су настала збирке поезије *Тражим ђомиловање* и *Камени сијавач*, те проучавању експлицитног дијалошког односа који се успоставља између текста збирке пјесама и текста предлошка.

за отпор у тешким и опасним временима, Десанка Максимовић је приказала биографију једног нараштаја који се, надахнут идејама из марксистичке литературе спремао да ступи у борбу за ослобођење земље од окупатора и за промену социјалног поретка. Тенденција аутора, који је нескривено на страни позитивних ликова Ћака, надвладала је све остale конструктивне садржаје и поступке у роману. Приповедање је тромо, развучено, композиција фрагментарна без сложенијих фабулативних преплитаја. Етички и психолошки схематизам црно-белог карактера са класном основом, учињио је слику друштвене стварности тога времена изразито поједностављеном. Порука романа, без обзира на хуманистичку и етичку мотивацију писца, суштински је угрожена поистовећењем са идеолошким партијским захтевима тога доба. И овај роман је 1960. године несумњиво био анахрон. Ако се то битно вредносно одређење пренебрегне, мора се признати да овај роман и данас зрачи свежином романтичарског заноса – свевременским својством младости, као и сугестивношћу у афирмисању етичких вредности хуманистичког и универзалног карактера. Тај етички аспект сврстава овај роман у жанр дечје или, прецизније одређено, жанр омладинске књижевности, у коме би требало да нађе своје место,

Текст збирке пјесама *Тражим ћомиловање* (1964) настаје као плод дијалога који Десанка Максимовић води са српским средњовјековним правним актом, а по некима и књижевним дјелом, Закоником цара Душана. Текст збирке пјесама Камени спавач (1966) настаје, пак, из дијалога Мака Диздарса са средњовјековним босанским надгробним споменицима – стећцима и њиховом умјетношћу. У овом раду позабавићемо се и јеванђеоским подтекстом који и једно и другој збирци даје изразито хришћански карактер, те мотивом праведника као средишњим архетипом до кога оба пјесника долазе угледајући се и цитирајући Христове ријечи.

² Томас Стерн Елиот, „Традиција и индивидуални таленат“, у: Т. С. Елиот. *Изабрани џексшови*, уредник Зоран Гавриловић, превела Милица Михаиловић, Просвета, Београд, 1963, стр. 34. С тим у вези констатујемо да су збирке *Тражим ћомиловање* и *Камени спавач* настале у доба пуне стваралачке зрелости њихових аутора: Десанка Максимовић је у седмој, а Мак Диздар у петој деценији живота.

³ *Исјо*, стр. 35.

без обзира на чињеницу да такво уже жанровско усмерење није било пишчева намера.

У свом последњем роману *Не заборавиши*, објављеном 1969. године, Десанка Максимовић је четврт века касније у романеском облику реинтерпретирала мотив поеме „Крвава бајка“. Главни јунаци и у овом роману су ћаци, трагичне жртве немачког стрељања цивилног становништва у Крагујевцу 1944. Радња романа је драмски кохерентнија него у претходним, композиција осмишљенија са радњом сабијеном у три дана – дан пре стравичног немачког злочина, сам дан стрељања ћака и грађана Крагујевца и дан после. Роман нема главног јунака и таквим поступком аутор је обликовао збивања у догађај колективне историјске, а не само појединачне људске судбине. Велики број ликова издиференцираних по узрасту, занимању и именима, творе хорску оркестрацију судбине српског народа у Другом светском рату. Због тога је роман *Не заборавиши*, као и поема „Крвава Бајка“, споменик и поменик страдања српског народа у Другом светском рату. Судбински смишао теме овог романа и његову актуелност потврдио је и научни скуп посвећен прози Десанке Максимовић одржан маја 1999. године за време НАТО бомбардовања Србије. Роман је из заборава отргла сама историја и потврдила оправданост читалачког повратка њему. У моћи оживљавања актуелности овог романа симболичног наслова – поруке, доживљава се и његов посебан квалитет. Приказ историјске драме једног града у коме убијају његову децу и пркоса који се наспрот општој и огромној несрећи буди у преживелима – родитељима, браћи, сестрама и компанијама стрељаних ћака, поруке су које опомињу да се овај роман сврста у лектиру ученика основних школа и отргне од заборава. Чињеница да се овој те-

⁴ Станиша Тутњевић, *Национална свијесћ и књижевносћ Муслимана*, Народна књига и Институт за књижевност и уметност, Београд, 2004, стр. 138.

⁵ *Исјло*, стр. 138–139.

⁶ Јован Деретић, *Историја српске књижевносћи*, Просвета, Београд, 2004, стр. 1087.

⁷ Тиодор Росић, *Тражим помиловање* Десанке Максимовић, БИГЗ, Београд, 2005, стр. 5.

ми Десанка вратила после четврт века, данас поставља питање њеног мотива и намеће закључак да је овај роман симболичког наслова био важна опомена – порука песнициње, њено осећање за историју и предвиђање чији смисао доживљавамо данас и у песми „Грачаница“ коју је написала давне 1972. године.

У романима Десанке Максимовић изразила су се сва својства њене приповедачке прозе у целини: композицијска, фабулативна, стилска и језичка једноставност, доминантност гласа приповедача, свезнажућег и у функцији вербализације доживљаја јунака као носилаца ауторове тенденције. Такви романи које одликује једноставност и фактографски реалистички романескни поступак нису пратили општи развојни ток романа у српској књижевности 20. века. У то време није то био ни традиционални реализам који је наставио своје трајање уз примену искуства модерног романа и обдацивање теза педагошког и идеолошког карактера као конструктивног елемента у романеској конструкцији. Десанка Максимовић није била амбициозни романописац. Једноставност и транспарентност порука показују да је она у свом приповедачком делу била пре свега писац који верује у значај друштвене и пре свега педагошке функције књижевности. Ту тенденцију није пратила комплекснија форма и њени романси, као и друга приповедачка дела, нису на уметничкој висини њене лирике, нити у развојним тенденцијама српске прозе 20. века, посебно у његовој другој половини. Међутим у савременом читању романа *Бунтovan разред* и *Не заборавиши* могу се уочити нека њихова својства и квалитети који их актуелизују, али у оквиру жанра књижевности за децу. У таквом жанровском оквиру коме су иманентни квалитети другачији и од намере аутора, етичке, социјалне и општеху-

⁸ Бранислав Милакара је сестрић Десанке Максимовић с којим је пјесникиња гајила близке рођачке односе.

⁹ Иван Настовић, *Архејитски свет Десанке Максимовић*. Дубинско исхолошки есеји, Прометеј, Нови Сад, 2003, стр. 34.

¹⁰ Мидхат Бегић, „Диздарев *Камени ставач*“, предговор у: Мак Диздар: *Камени ставач*, пето издање, Веселин Маслеша, Сарајево, 1984, стр. 6–7.

манистичке поруке постају вредност која не губи значај ни у савременој стварности. Штавише ти садржаји намећу јеретичко питање: да ли проучаваоци књижевности, имају право да тврде да је једино естетско квалитет којим књижевност опстаје и траје и изван савремених поетичких тенденција?

Ana Čosić-Vukić

THE PROSE OF DESANKA MAKSIMOVIĆ AND LITERARY TENDENCY IN HER TIME

Summary

Desanka Maksimović conquered her place in the Serbian literature as a poet before all, and she became the biggest poetess of the Serbian literature. She also wrote prose, she published three collections of Short stories: *The madness of the heart* (1931), *How they live* (1935), *Horrible game* (1954) and three novels: *The open window* (1954), *The rebellious class* (1960) and *Not forgetting* (1969). The fact that Desanka Maksimović did not declaratively belong to any of the numerous groups and movements during thirty tempestuous years of Serbian literature between the two Wars does not exclude the influence of contemporary poetics' aspirations in her creative work. The crucial and distincively visible change in Desanka Maksimović's creative works of lyrics, and also in the prose occurred in the thirties of the Last century in the time of the social literature's appearance. She expressed her social literary orientation in the prose, before all, – in the collection: *The madness of the heart in 1931*. In the decade after the War Desanka Maksimović was among the writers of the Serbian literature who openly supported the new realism in afterwar Serbian literature and the young writers who started their literary life after the War and the revolution. Her contributions to literature in the early years after the War were completely matched to the general ruling ideological climate of that period.

¹¹ Миљко Шиндић, *Поетика Мака Дизара*, Свјетлост, Сарајево, 1971, стр. 33.

¹² Касим Прохић, *Айокрифносӣ ѹоетискоӣ ҳовора. Поезија Мака Дизара*, Веселин Маслеша, Сарајево, стр. 19.

¹³ Ишто, стр. 51.

¹⁴ Српским језиком именован појам *предложак* постоји уз неколико сродних компаратистичких појмова (*praetext*, *subtext*, *hypotext*).

¹⁵ Ријеч је о српском средњовјековном правном акту донесеном на два законодавна сабора: 1349. у Скопљу и 1354. године у Серезу за вријеме владавине цара Стефана Душана (1308–1355), „самодришца“ Срба и Грка („basileus kai autokrator Servias kai Rhomanias“). Овим актом у Србији је успостављена правна монархија. У периоду у коме је царевао Стефан Душан кулминира владавина династије Немањића, коју је окарактерисао настанак бројних умјетничких дјела на тлу Србије, створених по угледу на византijску сакралну умјетност (у књижевности, сликарству, архитектури). Србија је по војној и политичкој моћи, али и културом, међу водећим земљама Европе у то вријеме. Цар Стефан Душан настоји да законски организује државно уређење и успостави функционисање правне државе.

Овај *Законик* чини 201 параграф са аутобиографским текстом самог цара Душана, који долази на крају. Садржи одредбе уставног карактера, казнено-правне и процесно-правне одредбе и одредбе из породичног и наслједног права. Овај први српски законодавни акт није сачуван у оригиналу, али постоји двадесет каснијих преписа од 14. до 18. вијека што говори о његовом значају у том периоду. Од Стојана Новаковића (крајем деветнаестог вијека) па до данас предмет је проучавања наше и стране науке. Ове основне напомене оскудијевају, наравно, у оном сегменту који говори у ком контексту је *Законик* настао и колико је коприсуство других правних аката у њему (што је такође својеврсна цитатност). Према овом законику право на слободу и достојанство имали су и они најсиромашнији слојеви становништва. *Законик* има и своје за наше данашње поимање сурово „наличје“, нарочито на оним мјестима на којима се изриче низ одредаба које прописују казнене мјере као што су спаљивање, вјешање, одсецање поједињих дјелова тијела (носа, ушију, језика), као и друга сакаћења.

Саша Шмуља

ДИЈАЛОГ СА ТРАДИЦИЈОМ У ЗБИРКАМА ПОЕЗИЈЕ ТРАЖИМ ПОМИЛОВАЊЕ ДЕСАНКЕ МАКСИМОВИЋ И КАМЕНИ СПАВАЧ МАКА ДИЗДАРА¹

Кључне ријечи: Тражим поミловање, Камени спавач, Библија, традиција, интертекстуалност, архетип.

Апстракт: У овом раду тумачимо дијалог који Десанка Максимовић и Мак Диздар воде са традицијом, бирајући одређене културне феномене као предлошке, те при томе и начин на који се тај и такав дијалог реализује у тексту књижевних дјела наведених у наслову. У посебном дијелу рада анализирамо и међусобни, аналошки дијалог давају остварења, идентификујући прије свега архетипску суштину пјесничких субјеката, те осврћући се и на неке тематско-мотивске подударности ових збирки поезије.

1.

Један од најзначајнијих афирматора традиције, Томас Стерн Елиот, каже да приступ без предрасуда књижевном дјелу једног писца доводи до сазнања да „не само најбољи већ и најиндивидуалнији делови његовог дела могу бити они у којима су мртви песници (...) најснажније потврдили своју бесмртност“. Када је у питању период живота у коме неки писац ствара своја најбоља дјела, Елиот каже да то није „период младости који је подложен утицајима, већ (...) период пуне зрелости“.² Елиот говори о пјесничкој традицији која се не наслjeђује него стиче: уколико је довољно пјеснички зрео и уколико је пи-

¹⁶ Димитрије Богдановић, „Књижевни значај Душановог законика“, у: *Душанов законик*, приредила Биљана Марковић, Просвета и Српска књижевна задруга, Београд, 1986, стр. 53.

¹⁷ Дубравка Ораић-Толић, „Цитатност – експлицитна интертекстуалност“, у: *Интертекстуалност и интермедијалност*, зборник радова, Завод за знаност о књижевности, Загреб, 1988, стр. 130.

сану традицију на најбољи начин усвојио, аутор нам открива креативност и „индивидуални таленат“ у односу према традицији. Суштину тог односа чини „сми-сао за ванвременско као и за временско, или за ванвременско и временско узето заједно“.³

Десанка Максимовић (1898–1993) и Мак Диздар (1917–1971) писали су наведена дјела шездесетих година 20. вијека, готово синхроно, у вријеме када је општеевропски и свјетски дух карактерисала афирмација традиционалних садржаја и колективног памћења из свих области људског знања, стварања и вјеровања. Код нас писци такође пишу надахнути традиционалним вриједностима и своја дјела граде маниром уткивања стarih текстова у нови. На то је скретала пажњу и књижевна наука. У књизи Послератна српска књижевност Предраг Палавестра је као једну од основних тенденција у књижевном раздобљу између 1945. и 1970. године навео обнову традиције. Станиша Тутњевић је овај дијалог пјесника са традицијом окарактерисао као људску и интелектуалну преокупацију прошлошћу сопственог народа „у којој су се тражили одговори на питања савремености“.⁴ За ове двије збирке он каже да су блиске у тематском погледу, прије свега по предмету „пјесничког интересовања, оживљавања и преобликовања“ канонизованог текста из далеког средњег вијека: „у случају Десанке Максимовић то је чувени Душпанов законик, а у случају Мака Диздара то су типизирани натписи на средњовјековним босанским надгробним споменицима – стећцима.“⁵ Јован Деретић говори о Десанки Максимовић као о писцу „претежно традицио-

¹⁸ Исто.

¹⁹ Зоран Константиновић, „Интердисциплинарност и интерлитерарност“, у: *Иншерисцијилнарност ћеорије књижевности*, зборник радова, уредник др Милослав Шутић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2001, стр. 24.

²⁰ Ријеч „стећак“ етимолошки указује на усправан положај овог надгробног споменика, а сматра се да је примарно носио назив „стајећак“. Ови споменици су се градили у умјетничким облицима саркофага–слјemeњака, сандука, високих сандука, крстова и плоча. Украшавани су декорацијама, симболима и фигуранлим представама. Као значајне посебно издвајамо и епитафе – натписе који су неријетко били у првом лицу и изражени у поетском маниру. У поређењу са бројем украса на стећцима, број натписа није велики. Постоји преко шездесет шест хиљада камених споме-

налне оријентације“, који спада у круг бројних српских писаца „привржених традицији“. Према његовим ријечима „књига (*Тражим йомиловање*) је у целини израз исконске народне правде и дубоке верности животу који се отима и траје упркос сваком притиску, свакој догми, суворости закона и друштвеној неправди“.⁶ Говорећи о овој збирци Десанке Максимовић као о „јединственој књизи српске поезије“, Тиодор Росић истиче да се у њој тематско-мотивски „не величају национална прошлост, нација или класа, што је често присутно код тзв. националних песника, већ се кроз лирску расправу с Душановим зајоником молитвено, молбено, хришћански верујуће, кроз милосрђе и праштање разматрају начела власти, правде и неправде, силе, моћи и немоћи, хуманизма и окрутности.“⁷ Десанку Максимовић као пјесника карактерише религиозност и човјекољубље, а та њена особина је нарочито дошла до изражaja у овој збирци поезије. Иван Наставоviћ у књизи Архетипски свет Десанке Максимовић говори о изузетном

ника различитих облика. Некрополе су се у усменом предању називале и „мраморовима“, „сватовским гробљима“, „грчким гробљима“, па чак и „дивовским гробљима“ у зависности од тога која легенда је објашњавала њихово поријекло. Временски период настајања ових споменика научници смјештају између 13. и 16. вијека. Истовремено, то је и период у коме је Босна, као и Србија, доживјела и свој највећи успон, али и губитак независности. У Босни тог времена била је развијена калиграфија и укraшавањe књига. Извјесни Хвал Крстјанин јеванђеља је укraшавао првокласним минијатурама. Босна нема хагиографску и биографску литературу, која је у то вријеме изразито развијена у Србији.

О „припадности“ као и о значењу симбола и натписа са стећака у научци се најчешће воде полемике. Поједини научници тврде да су стећци дјело bogумila, te да су некрополе настајале у исто вријеме када је постојала и „Црква босанска“, наводно duалистичка вјерска организација. Тако су их видјeli и „читали“ у првом реду Александар Соловјев, Жан Шале, Мирослав Крлежа, али и сам Мак Диздар. (Соловјеву Диздар чак посвећује једну пјесму у збирци *Камени ставач*.) Сви они су као истраживачи били склони мистичном тумачењу симболику стећака, а натписе и ликовне симbole доводили у везу са учњем bogumilskih dualistika. Po другима су и епитафи и ликовни мотиви са стећака одраз средњовјековне културе, али и начина живота у Босни и Хуму, а у првом реду говоре о упокојеним властелинima и свештеницима. Brojne ликовне мотиве и фигуралне представе као што су сцене лова, витешког турнира и сл., они тумаче као одраз друштвеног живота средњovјековнoga босанског племства. У ову групу научника спадају Aloјз Бенац, Marko Vego, Šefik Bešlagić i други.

поштовању које је наша пјесниња гајила према традицији. У разговорима које је водио са Браниславом Милакаром⁸ Настовић сазнаје да је пјесниња редовно празновала славу, Божић и Ускрс, но није и одлазила у цркву, премда ју је поштовала као дио традиције. „Десанка Максимовић је одрасла у свештеничком миљеу, јер је њен деда по мајци био свештеник у Бранковини, где је и њен отац радио као учитељ. И више од тога: четири су генерације по мајчиној страни биле свештеници...“⁹ Њен афирмативан однос према традицији, ипак, подразумијевао је пјесницима урођену потребу да „дискутују“ са словом закона, институција и догми, али првенствено у пјесничком маниру, па и у племенитом трагању за Богом у човјеку и Богом у себи.

Да поменемо нека слична мишљења и о Маку Диздару: Мидхат Бегић у вези са збирком Камени спавач каже да је настала „у времену кад се дио поезије и код нас и у свијету окретао прошлости и својој националној апологији.“ Међутим, ова збирка је, по њему, „изван духовног круга апологије прошлости, националних митологија у којима је увијек више политике него поезије. Диздарев глас је изван могућности нагласака икаква националног престижа и националистичких валоризација. Он је обнова гласовних утихнућа на каменим гробовима и говорна евокација исцртаних симбola преминулог живота, синтеза народног пјевања са модерним пјесничким и филозофским спознајама: он се сам ограђује од славе и свезнања, он је мисао храбрости духа пред силама људског обезвређења, он своју снагу црпи из свог херетичког ништавила. Пјесник је управо с том безименом херезом свој глас изједначио у највећем дижелу пјесама ове збирке.“¹⁰ Миљко Шиндић говори о пјесничкој „постојбини“ Мака Диздара у богумилској и народној књижевности, затим *Библији*, као и у модерној поезији прије и послије Другог свјетског рата. Према Шиндићу, у поезији Мака Диздара могу се наћи аналогије у односу према поезији неких југословенских пјесника, али и оних пјесника из ев-

²¹ Радојица Таутовић, „Пробуђени камен“, *Израз*, Сарајево, 1966, број 5, књига XIX, година X, стр. 524.

ропских токова на чије је стварање утицало Елиотово поимање поезије и традиције. Међутим, са становишта поезије, тј. када се Диздарева поезија упореди са поезијом пјесника са сличним стремљењима ка традицији, „такве аналогије само утврђују уверење да је Диздар самосвојни стваралац. Тада највише успева да покаже своје особености, да се уздигне изнад извора и узора, ствара песму о песмама. Успоставља дијалоге дистинкција, богати преузето поретком нових односа и функција значењем аутентичне поезије.“¹¹ Касим Прохић Диздара види као читаоца „књиге“ криптограма „материјалног и духовног предања средњовјековне Босне“, књиге „символа и записа са стећака (која) и није написана да би била коначна и непорецива“, него је „пјесник покушава учинити безвременом и свеважећом.“¹² Диздар, dakле, даје „поетски коментар једног већ давно фиксираног коментара“.¹³

2.

Као што смо већ нагласили, једна од најзначајнијих карактеристика двају збирки поезије је њихова интертекстуалност, тј. цитатна повезаност са текстом који су аутори користили као предлогак¹⁴. Покушаћемо, dakле, да са становишта интертекстуалне компаратистике илуструјемо на који начин и којим поступком аутори преузимају одређени „знак“ и на који начин га транспонују у књижевни текст. У збирци поезије *Тражим љомиловање* Десанка Максимовић већ у поднаслову истиче интертекстуалну повезаност свог дјела са Душановим закоником („Лирске дискусије са Душановим закоником“). У тексту ове збирке она је цитирала неколицину параграфа, поетизујући и повезујући те цитате у новом, књижевноумјетничком контексту. Исто тако, у збирци *Камени ставач* Мак Диздар преводи у пјесничку умјетност поједине епитафе и ликовне знаке са стећака. Надаље, Душанов законик припада истом, језичком

²² Милка Димитријевић, „Лирске дискусије Десанке Максимовић“, *Политика*, Београд, 12. 12. 1964, додатак, стр. 1.

²³ Цитирано према: Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, Просвета, Београд, 2004, стр. 1087.

²⁴ Цитирано према: Иван Наставоић: наведено дјело, стр. 109.

медију, као и збирка поезије *Тражим йомиловање*. По некима, Законик није само правни акт, него и драгуљ српске средњовјековне књижевности. Епитафи на стећцима изражени су исто тако кроз медиј језика као и збирка *Камени ставач* у којој су цитирани, док транспозиција ликовног знака на стећку подразумијева интермедијалност поступка.

Када је у питању Душанов законик, треба истаћи да је у науци овај средњовјековни текст присутан и као правни споменик, али и као књижевно дјело.¹⁵ О томе говори рад Димитрија Богдановића, који се експлицитно бави управо књижевним значајем Душановог законика. Говорећи о Законику цара Стефана Душана као о споменику који заузима важно мјесто и у историји српске књижевности, Богдановић каже да разлика између књижевног и некњижевног у средњем вијеку и ако је постојала „свакако није била повучена тамо где би се то данас чинило“. Он додаје да су „многа историографска, природно-научна и правна дела“ писана са „истим односом према свечаном чину Речи какав се имао и приликом састављања химни, житија или духовних поука“, те да су „обележена типичном средњовековном лите-рарношћу“.¹⁶ Било да на Душанов законик гледамо као на правни акт, било да га посматрамо као књижевно дјело, чињеница је да се ради о тексту који је у пјесничком бићу Десанке Максимовић иницирао архетекст и прешао пут до прототекста збирке *Тражим йомиловање*. У сваком случају ради се о тексту који је, будући да садржи архетипски дуализам гријеха и праведности, злочина и казне, правде и неправде, пјесникиња управо са тих основа превела у биће књижевне умјетности дајући тиме тексту збирке *Тражим йомиловање* ново значење. Уткивајући експлицитне цитате које, као што смо рекли, можемо довести у непосредну везу са појединим параграфима, али и цитате из Библије и других текстова који чине дио књижевне и културне, па и религијске традиције, Десанка Максимовић заправо врши њихову поетску транспозицију и трансформацију. *Душанов законик*, уколико је схваћен као литерарни текст,

преведен је у текст збирке *Тражим љомиловање* тзв. интрасемиотичком транспозицијом. О интрасемиотичким цитатима говоримо уколико предложак „припада истој умјетности као и текст, па се цитатни суоднос успоставља на релацији књижевност–књижевност, сликарство–сликарство итд“.¹⁷ Уколико Законик третирамо искључиво као правни акт, то ниуколико неће умањити могућност да се, као такав, тумачи као „преводив“ у умјетнички медиј и то транссеимиотичким грађењем цитата. Транссеимиотичка цитатност посериједи је уколико предложак „уопће не припада умјетности, па се цитатни суоднос успоставља између умјетности и неумјетности у најширем смислу ријечи“.¹⁸ У вези са овим говори се о транссеимиотичким вербалним цитатима и о транссеимиотичким цитатима „знакова културе“. Према овој подјели цитирање Душановог законика, схваћеног као неумјетнички текст, било би утврђивање транссеимиотичких вербалних цитата, док би се у случају *Каменог сјавача* Мака Диздара радило о утврђивању у текст *Каменог сјавача* транссеимиотичког цитата једног од „знакова културе“, стећка и његове ликовне симболије и пластике.

У епохама структурализма и постструктурализма у науци се цивилизационе вриједности посматрају као јединствен текст, што је, према ријечима Зорана Константиновића, „утицало на развој науке о култури, на културологију, која је и сву културу човечанства видела као целовитост у непрекидном развоју, као повезаност у којој не може бити неке посве одвојене културе, па је и човек у оваквом гледању заправо пре свега биће које стално поставља све нове знаке културе“.¹⁹ Један такав „знак културе“ су и Душанов законик као споменик средњовјековног

²⁶ Цитирано према: Енес Дураковић: *Говор и шућња шајанс-сјава. Пјесничко дјело Мака Диздара*, Свјетлост, Сарајево, 1979, стр. 106.

²⁷ Драгослав Адамовић: *65 јесника одговара: коју своју јесму највише волим и зашто*, *Антилологија савремене југословенске поезије*, Народна просвјета, Сарајево, 1958, стр. 42. У истој *Антилологији* (стр. 108), Десанка Максимовић је дала сличан одговор: „Као Вековић, јунак у роману Оскара Давича 'Песма', и ја бих рекла да ми је најдража песма она што се у мени тек рађа. То би била једина, права истина.“

права и књижевности, и стећак као фасцинантно и вишеструко медијално умјетничко дјело сепулкralног карактера.²⁰ Овај јединствени монумент творе његова пластика, ликовна симбологија и вербална текстуалност епитафа. Као умјетничко дјело, сачињен је и од језичких и од нејезичких знакова. Језичком умјетничком медију припадају епитафи, који су и у извornом облику у коме су присутни на стећцима – аутентична поезија. Неки од епитафа и ликовних симбола су и дословно и поступком који тумачимо у складу са теоријом интертекстуалности цитирани у збирци *Камени ставач*. Коприсуство епитафа откривамо на интрасемиотичком и интрапарном плану, јер и епитаф и збирка *Камени ставач* припадају истом, књижевном умјетничком медију. Но, Диздар води дијалог и са оним сегментом умјетности стећака који је изражен и кроз невербални медиј. Прихватићемо појмове које, за овакве случајеве дијалога писца са авербалним системима и њихово транспоновање у медиј књижевности, нуди Зоран Константиновић. Говорећи о односу књижевне умјетности и сликарства он оперише појмовима као што су „дијалог“ и „интермедијална транспозиција знакова“. Интермедијалном цитатношћу, у нашем случају, називамо коприсуство ликовних мотива са стећака у поезији *Каменог ставача* Мака Диздара. Интермедијалном транспозицијом знакова назвали бисмо, пак, поступак поетске трансформације којим је значења ликовних симбола (уочена и прочитана на стећцима), Диздар подигао на универзални, архетипски ниво. Уколико се позовемо на схватање самог аутора ове симболе такође можемо третирати као аутентичну умјетност. Њихов езотерични карактер Диздар је препознао и транспозицијом из ликовног умјетничког медија реанимирао у књижевноме медију. Епитафи и ликовни симболи „проговорили“ су пред пјесником о витештву, љубави, Богу и доброти, свјетлу и тами. У једном од првих приказа *Каменог ставача* Радојица Таутовић је, на примјер, говорио о

²⁰ Велимир Милошевић, „Како је настајао *Камени ставач*“, интервјуји са Маком Диздаром, *Слово горчина*, број 9, година IX, Столац, 1981, стр. 71.

²⁹ Драгослав Адамовић, наведено дјело, стр. 42–43.

Диздару као о пјеснику који „није прост преводилац“ са језика једне на језик друге умјетности. По њему, „Диздарев ‘превод’ је стваралачка трансмутација религије у поезију, веровања у сазнање, магије у акцију.“²¹ У овом и сличним радовима у књижевној критици, одмах је била препозната интермедијалност *Каменог ставача* и пронађено срећно терминолошко одређење за стваралачки поступак Мака Диздара.

3.

Десанка Максимовић и Мак Диздар доживјели су са збиркама поезије *Тражим йомиловање*, односно *Камени ставач* врхунац стваралачког живота и рада. Њихова пјесничка самосвијест, огледа се, међутим, и у чињеници да су се на сам процес настајања својих најбољих дјела неријетко враћали, анализирали своје стваралачке дијалоге и њихову реализацију. На тај начин су и свим будућим проучаваоцима трајно скренули пажњу на процес настајања, процес архетекста, процес уобличавања текста у коме традиционалне вриједности проговарају свевременим језиком умјетности.

Говорећи о своме првом сусрету са Душановим закоником, Десанка Максимовић га описује као „удар муње“: „Избило је еруптивно из мене све моје схватање о кривди и правди, о казнама и опроштајима, о грешним и праведним ... оно што сам дugo носила у себи.“²² Пјесникиња нам даје податке и о томе којом брзином је настајала збирка *Тражим йомиловање*: „Кад су се стварале ове песме, извирали су стихови као вода: као да сам неку чесму отворила. И сама сам се чудила како су текли глатко, непрестано. За два месеца збирка је била готова (...) Догодило се оно најпожељније, облик и садржај су сливени, једно друго истичу и допуњују. Ја на то нисам обратила пажњу, пишући, наметнуло се то само од себе. Кад сам при-

³⁰ Берислав Никпаль: „Слово о човјеку у пјеснику. Маку Диздару у походе“, интервју, *Књижевне новине*, број 389, година XXIII, Београд, 24. април 1971, стр. 4.

³¹ У години у којој је објавила прво издање збирке поезије *Тражим йомиловање* Десанка Максимовић је награђена *Седмогулском наградом* за животно дјело, а годину касније изабрана за

метила куд ме вуче инспирација, и свесно сам понеговала ово при дорађивању.²³ У једном писму Драгану Недељковићу пјеснициња каже: „*Тражим йомиловање* нисам измишљала. Никла је ова књига из мене, наједном, као бујица, једва сам стизала стихове записивати, што је знак да је у мени било већ све готово, и у додиру с неким новим болом или негодовањем букнуло је као запаљива материја. Иако већ зрео песник, чудила сам се како стихови и целе строфе готове, кристалисане излазе. Прво су никле песме где песник тражи помиловање, па онда оне где цар говори. Цар ми је дошао у помоћ да бих објаснила и своје прикривене осуде, оптужбе, негодовања, подсмех, и своју потребу да се смиљујем и ономе кога оптужујем... Ја потпуно јасно видим људе какви су, али знам да нису криви што су такви. Углавном нису криви, а када јесу, њихово сопствено зло их кажњава.“²⁴

О настајању збирке *Тражим йомиловање* пјеснициња каже још и ово: „Формални подстицај за ову збирку био је срећан час када сам први пут после младости, студија, поново отворила Душанов законик и у магновењу појмила да оно што ме мучи могу најбоље изразити узимајући њега и његово далеко

редовног члана САНУ, док је Мак Диздар за прво издање збирке *Камени сијавач добио Змајеву најраду* Матице српске, 1967. године.

³² „Нову, проширену односно интегралну верзију збирка је први пут добила у *Сабраним делима* 1969. године. У њој се налази осам нових пјесама којих није било у извornом, основном облику збирке. Иста ситуација је и у *Сабраним џесмама*, публикованим у шест издања од 1980. до 1990. године (којима се придружује и, потпуно истовјетно, седмо издање, објављено у издавачкој кући *Драганић* из Земуна 1997. године.“; „Напомена приређивача“, Десанка Максимовић: *Тражим йомиловање. Лирске дискусије с Душановим закоником*, интегрално критичко издање, приредио Станислава Тутњевић, Задужбина Десанке Максимовић, Народна библиотека Србије и Читоја штампа, Београд, 2005, стр. 128.

³³ *Истло*, стр. 125.

³⁴ Објављена у *Полишици*, 31. децембра 1968, односно 1. и 2. јануара 1969, стр. 4.

³⁵ Објављене у *Књижевности*, књига 36, свеска 4, година XVIII, Београд, 1963, страна 303.

³⁶ Објављене у *Славарану*, број 4, година XIX, Титоград, 1964, стр. 421–423.

време за саговорника и браниоца од мене саме, да не останем сама у свом времену, свом народу, својој патњи. Чак није тачно рећи појмила. Пре него што ми је до свести дошло, стихови су потекли...”²⁵

Према овим метатекстовним изјавама Десанке Максимовић видимо како се архетекст одиграва у једном микротренутку, који је она упоредила са пјесничким магновењем или бљеском муње. Процес који слиједи може, пак, бити дуг или, као процес настајања *Тражим ђомиловање*, веома кратак. Па ипак, најзначајнији моменат у архетексту свакако је пјесничко препознавање једне индивидуалне или колективне особине „у себи“ и њено уткивање у текст који ће даље настајати управо кроз дијалог са предметом тога препознавања. Код Десанке Максимовић је та архетипска особина заправо способност разликовања неких суштинских супротности свијета у коме живимо, као и вјештина њиховог превазилажења: пјеснициња се у збирци *Тражим ђомиловање* не сретава ни за једну од двају супротности. Ако се може говорити о књижевним архетиповима и при томе конструктивно оперисати овим појмом својственим дубинској психологии, у том случају се, када је ри-

²⁵ У односу на прво, друго издање је донијело читав низ измена. У њему су се појавиле нове пјесме – „Сунце“, „Љељени“, „Мјесец“, „Руке“, „Ббб“ у циклусу *Слово о небу*, „Запис о једном запису“, „С подигнутом руком“, „Слово о сину“, „Јабуков цвијет“, „Запис о откивању“ у циклусу *Слово о земљи*, „Прослов“, „Разбојиште“, „Слојевито“, „Двадесет“, „Славословље“, „Двадесет и друго“ и „Модра ријека“ у циклусу *Слово о слову*, а читаву збирку уоквирује уводна пјесма „Путови“ и завршна „Порука“, чиме је збирка још више добила и на композиционој и на семантичко-идејној цјеловитости. Енес Дураковић, наведено дјело, стр. 95.

²⁶ „Треће, библиофилско издање, које је такођер приредио сам пјесник, али, нажалост, није дочекао да се појави из штампе, знатно је скраћено. Овај пут изостављен је читав циклус *Слово о слову*, потом пјесме Лабуд дјевојка, Запис о ријеци, Онемуштио и Успаванка, као и дио Рјечника који се односи на изостављене пјесме.“; Енес Дураковић, наведено дјело, стр. 95–96.

²⁷ Десанка Максимовић: *Тражим ђомиловање. Лирске дискусије с Душановим закоником*, интегрално критичко издање, приредио Станиша Тутњевић, Задужбина Десанке Максимовић, Народна библиотека Србије и Чигоја штампа, Београд, 2005.

²⁸ Мак Диздар, *Камени ставач*, Прва књижевна комуна, Mostar, 1973, библиофилско издање. У фусноти 46. ово издање на водимо скраћено: КС.

јеч о збирци *Тражим ђомиловање*, може говорити о својеврсној успјелој пјесничкој индивидуацији. Овим дјелом Десанка Максимовић освјетљава и уцјеловљује сопствену личност, поетски превазилазећи како унутрашње људске супротности, тако и оне уочене у свијету у коме човјек живи.

По истим законитостима архетекста настаје и збирка *Камени сјавач* Мака Диздарца. Као ни Десанка Максимовић са текстом Душановог Законника, ни Мак Диздар се није први пут срео са „текстом“ стећка у тренутку када се зачео *Камени сјавач*. Будући и рођен у Стоцу (Херцеговина), у непосредној близини некропола, Диздар се још од раног дјетињства често сусретао са овим надгробницима, али и са причама које су пратиле и настојале објаснити мистериозност стећака. За настанак *Каменој сјавача* значајан је сваки тај сусрет младог човјека, а касније и пасионираног проучаваоца босанске старине, са овим фасцинантним надгробницима. У свом дневнику Диздар је говорио о томе како је настајала која његова пјесма. Пјесме „Горчин“, „Сватовска“ и „Онемуштио“ зачеле су се при „ненаданом сусрету“ пјеснику са сеоским сватовима, њиховом радошћу и пјесмом. У процесу настајања ових пјесама, али и *Каменој сјавача* у цјелисти, Диздар је у своју поезију уткивао и мотиве усмене традиције, али и научна сазнања о старини уопште. Но, пресудан је, свакако, онај тренутак који је, како пјесник каже, негде дубоко у њему „отпредао (...) испод пепела стотинских дана, неко тајно, одбацивано и заборављено, а увијек присутно и драго благо, свјесно скривено“.²⁶ У одговору на питање Драгослава Адамовића (коју своју пјесму највише воли и запшто) Диздар ће навести да воли

⁴¹ Ни пјесникиња не осуђује јерес, али када од Душана моли благоразумијевање „за јерес што се шири“, „за свачије мишљење детињасто / и јеретично“, јасно је да се са јеретичким мишљењем не идентификује, него га напротив види као „кратковидо“ и „ускогрудо“. Однос М. Диздара према јеретизму је, међутим, крајње супротан: он се пјеснички идентификује са богумилским и докетистичким мишљењем, афирмишући га управо у збирци *Камени сјавач*.

⁴² Дијалошки поетски образац остварен је у збирци *Тражим ђомиловање* у виду дискусије пјесника и цара Душана, док се у *Каменом сјавачу* дијалог реализује у поетском дуализму начела добра и зла, при чему добростивом „спавачу“ пријети апострофи-

„оно што долази, оно што је још непознато као сутрашње јутро“. Ово је речено осам година прије првог издања *Каменог ставача*. На истом мјесту Диздар каже како су „разнолики симболи сунца, испреплетеног биља и људских рук“²⁷ улазили у њега. Према томе, ентитет описан као „оно што долази“, несумњиво се тиче настанка збирке *Камени ставач*. Онај тренутак у који је стећак пресудно еманирао поетским зрачењем и иницирао пјесника у процес архетекста, Мак Диздар није описао као пјесничко магновење. У интервјуу који је са Диздаром водио Велимир Милошевић, пјесник каже како се увијек чудио онима „који у једном надахнућу, у једном замаху пишу једну књигу поезије“, те да је његово искуство да се поезија „пише као што се живи – дugo и мучно“. У истом интервјуу, на питање какву је улогу у настајању књиге *Камени ставач* имала пјесма-претеча те збирке, „Горчин“, Диздар одговара:

Ја не знам како сам и зашто написао ту пјесму. И то баш ту а не неку другу. Али знам да сам је морао написати. А написана је давно, веома давно. Она има већ свој живот и своју историју. И своју судбину. Чудно је то да сам је у својим рукописима дugo држao као неку посебну пјесничку творевину која је била изван серије. Случај је хтио да сам на Плитвичком фестивалу, 1958. године морао направити избор за свој наступ. На путу од хотела до позорнице, на неким травнатим почивалима, у узајамној консултацији са пјесницињом Весном Крмпотић она ми рече: 'Мораš читати ову чудновату пјесму'. Послушао сам млађег (и љепшег!), јер млађег увијек мораš слушати. И читao сам, први пут 'Горчина'. Послиje читања хајдучки су ме заскочили Бранко В. Радичевић, Васко Попа и Радоња Вешковић тражећи

рани уништитељ. Док се у збирци *Тражим ћомиловање* дијалог одвија у наизмјеничном ритму, у гласном „агону“ пјесника и цара, у *Каменом ставачу* тај дијалог је заправо нијема метафизичка „борба“ супротстављених начела.

²⁷ Зоран Константиновић, *Интаршексуална комараташистика*, Народна књига – Алфа, Београд, 2002, стр. 145.

²⁸ Велибор Глигорић, „Поезија Десанке Максимовић. Поводом збирке *Тражим ћомиловање*“, НИН, број 737, година XV, Београд, 21. фебруар 1965, стр. 8.

ту пјесму да би је објавили. Они су ту пјесму заиста објавили, инсистирајући, поручујући ми, да направим читаву такву књигу. Наравно, све би било узалуд да таква књига већ није била у мени. Требало је да она у мени доживи своју ферментацију. Да сама себе доживи. Дух је био ту. Само се чекало њено отјеловљење. Мислио сам дugo и много како да већ у мени створену, готову књигу реализујем. Тако је настао *Камени спавач*, чекан и писан више од десет година²⁸ (подвукao С. Ш.)

Чак и онда када говори о езотеричном искуству „каменог спавача“, који га „походи“ након дана проведеног у тумачењу симболике стећака и староставних књига, Диздар се открива не као пјесник у коме се зачиње текст, него као човјек који већ дugo, предано и емпатично ради на једном пјесничком и животном пројекту. Тај пројекат је био, како је рекао, Спавач под каменом, касније *Камени спавач*: „Ноћу сам опкољен записима са маргина стarih књига чији редови вриште упитницима апокалипсе. У походе ми тада долази спавач испод камена. Његове блиједе усне од миљевине отварају се да његов немушти језик постане звучан. У њему препознајем себе, али још нисам сигуран да сам на путу скидања плашта са ове тајне.“²⁹

Слично као и Д. Максимовић и Мак Диздар доживљава архетипско препознавање, које ће бити основа могућности пјесничког превазилажења дуализма и контрапункта устројства свијета. „Сјесно скривено“ или несјесно присутно „благо“ из Диздареве исповијести освијетљено је као благо пјесничке индивидуације. Поезија је, према овом пјеснику, „она најдубља бит, коријен човјека, оно праповијесно“. Он вели да „поезију не прима никад маса, него појединци, и онда се то њихово примање (јер је

²⁸ У дијалогу са Старим завјетом и његовом свевишњом и творачком силом, Јеховом, Десанка Максимовић пјева: „Шта су раздаљине / између људи и Јехове, / који је бежао од људских патњи / без предаха / према раздаљини / која одваја земаљске богове / од робова и меропаха“ („За богове“), док Диздар износи препознатљиво радикално гностичко-богумилско стајалиште, карактеристично и по бескомпромисно лирској еквиваленцији: „Тамо где су псалми / ту су и проклетства“ („Запис о откивању“).

снажно) шири, утјече на друге (...) то су немјерљиви преображаји који се могу пратити и баш зато суштаственост сама“. Подвукли бисмо пјесникове ријечи које говоре о постојању „тамних, дубоких слојева“. Стећци су за Диздара били аутентична поезија. У интервјуу који је са њим водио Берислав Никпаљ, пјесник их именује као оне „медије“ који преносе суштаствену пјесничку поруку. Они нису усамљени, јер на свијету постоје и бројни други „медији“ који су близки пјесницима: „ти стећци, повеље, крстови, само су медији да се искажемо – букнуло би на други начин да није овако, неслушајно. Идеја није – ипак – у језику, у објави, већ у човјеку као исказана немушта могућност. Повод је увијек дубље, касније се то организира, рационализира до језгре, себебити, па се небројеним спонама и стегама увеже, бог би га знао где је више извор а где увири. Да није било овог прастарог медија босанског издјеланог камена, 'спавач' би се пробудио са истим сновима и осликао их, рецимо, аптечким писменима, свеједно.“³⁰

4.

Изузетна самосвијест наших пјесника огледала се и у настојањима да реализују визију коначне верзије својих збирки. Иако су добили значајна признања већ за прва издања³¹, пјесници су чини се већ били наставили, тј. продужили пут ка ауторској верзији својих дјела. Од првог издања из 1964. године до друге верзије збирке *Тражим йомиловање* која се појавила у Сабраним делима из 1969, Десанка Максимовић је публиковала неколико пјесама по разним часописима. Неке од њих пјесникиња је уврстила у нову верзију збирке.³² Прво издање проширено је пјесмама „О хијерархији“, „О пореклу“, „За човека који је погубио пергаменте“, „За слугу Јернеја“, „За бранковинске сељаке“, „За чобанку која се по оцу не зове“, „За завиднике“, „За песме“ и „За врлине у мане прометнуте“. У Сабраним делима из 1969. пјесма „О хијерархији“ се налазила у додатку Нове песме. Треба напоменути да је постојало и „друго (1965) и треће издање (1966), оба потпуно истоветна са првим,

укупљујући и ликовна, односно графичка рјешења (...) наредно, четврто издање појавило се 1988. године.³³ Према томе, издање збирке *Тражим Ђомиловање* у Сабраним делима из 1969, требало би третирати као другу верзију овог дјела. Постоје, међутим, и оне пјесме које не налазимо ни у једној верзији збирке: „За битке малим словима записане“³⁴, затим „За црва који се у срцу роди“, „За охоле“ и „За јеретике“³⁵, те „Пелену“ и „За Дон Кихоте“³⁶. Интегрално критичко издање садржи исте пјесме као и издање у коме је први пут у текст збирке уврштена и пјесма „О хијерархији“ (1980. године у Сабраним песмама).

Збирка *Камени ставач* објављена је у три верзије (1966, 1970. и 1973. године). Из те чињенице и на основу свега претходно наведеног видимо да је ово остварење било заиста животни пројекат Мака Диздара. Наime, Диздар је наставио да усавршава ово ствоје остварење, те је већ друго издање (1970) знатно проширено.³⁷ Иако се у односу према првом издању показало доста богатијим, друго издање, са многим изузетним пјесмама које су му приододате, није се чинило „савршеним“ у очима самог аутора. Диздар је начинио и треће ауторско издање, које је 1973. године објављено као „библиофилско издање“ *Каменог ставача*, иако није дочекао да се оно и појави у штампи (умро је 1971. године).³⁸

У својим проучавањима користили смо у првом реду оне верзије, које су и сами пјесници сматрали коначним, ауторизованим верзијама. Сходно томе, користили смо се корпусом пјесама из интегралнога критичког издања збирке *Тражим Ђомиловање*³⁹ и корпусом пјесама из библиофилског издања збирке *Камени ставач*.⁴⁰

5.

У оквиру дијалога са традиционалним вриједностима у збиркама *Тражим Ђомиловање* и *Камени ставач* уочавамо и библијски предложак који је прије свега у функцији пјесничке дискусије са законицима. Библијским, односно прије свега новозавјетним, јеванђеоским предлошком, бавићемо се у дијелу текста који слиједи. Прије свега, треба скренути пажњу на чињеницу да Десанка Максимовић у овој

„лирској дискусији“ метафоризује и цитира Душанов законик транспонујући свјетовни појам правде у духовни: праведност, те свјетовни појам помиловања у духовни: милост. У вези с тим, и глас спавача испод камена у збирци Мака Диздара се супротставља духовним законима и „законицима“. Диздар је на неки начин такође изразито религиозан пјесник, мада његов став није афирмативан према духовним институцијама. Пјеснички субјект спавача-будника код Диздара, односно тражитеља помиловања код Десанке Максимовић представља биће чиста срца које се на један специфичан начин супротставља институцији и закону. Д. Максимовић, међутим, тражи помиловање одабраним пјесничким манирима и урођеном јој пјесничком емпатијом, док Диздар нескривено пружа духовни „азил“ добрим људима, чак и када су ови осуђивани и убијани као јеретици.⁴¹ Но, без обзира на неке суштинске разлике, када упоредимо двије збирке, уочавамо готово еквивалентан архетипски лирски субјект: и у једној и у другој збирци глас пјесника је у исто вријеме глас беневолентног праведника који води лирски дијалог са другим пјесничким гласом.⁴²

Говорећи о религиозности и о религиозном дијалогу неколицине пјесника српске књижевности, за поезију Десанке Максимовић Зоран Константиновић каже да је настала на размеђу народног вјеровања и „највишег филозофског размишљања о Богу“. Као што знамо, у њеној поезији је присутан дијалог са хришћанским предлошком, а опјеван је и цио старословенски Пантеон. При том, највећи број критичара који говоре о њеној пјесничкој религиозности сагласни су да је поезија Десанке Максимовић доминантно пантеистичка. Говорећи о хришћанској димензији њене поезије Зоран Константиновић каже сљедеће: „Она призива Бога љубави у чијем се сазнавању учествује једино посредовањем појединачне љубави. Ко не воли ближњег тај ни Бога не може волети. Реч

⁴⁶ Видјети: „Хижка у Милама“, КС, 108–112.

⁴⁷ Видјети рад: „Библијски цитати у збирци поезије Тражим ћомиловање Десанке Максимовић“; у: Збирка *Тражим ћомиловање* Десанке Максимовић, Зборник радова, Задужбина „Десанка Максимовић“, Београд, 2007, стр. 211–224.

љубав је као откривање најдубљег бића и истине. (...) Само онај који поседује искуство постојане љубави, доспева и до искуства Бога. Поготову се песникиња са поруком поеме *Тражим помиловање* у овом смислу највише приближава хришћанској метафизици.⁴³

Један од критичара који су први проговорили о збирци *Тражим помиловање* био је Велибор Глигорић: „Десанка Максимовић посветила је своју лирику спасу човековом. Богумилски. Овом збирком подигла је задужбину својој поезији. Задужбину љубави и душе.“⁴⁴ Овим ријечима Глигорић истиче карактер пјесничког субјекта из збирке, који безусловно тражи помиловање за све ближње, за све људе, са осјећањем бескрајног човјекољубља. Да је Десанка Максимовић у ранијој фази пјесничког развоја водила дијалог и са богумилским хришћанским учењем говоре нам у првом реду њене пјесме „Богумилова молитва“ и „Богумилска песма“ у циклусу Молитва богумилова збирке *Зелени вишез* (1930). У њима пјесникиња обрађује мотив мира и праведности као богумилских начела, односно мотив „два вечна духа“: добра и зла. Десанка Максимовић је и као пјесник и као човјек гајила развијено интересовање за различите религиозне обрасце, маниром истинског боготражитеља. Исто тако, и у поезији Мака Диздара налазимо поруке о човјекољубљу и доброти као својини различитих религија свијета. Наравно, пјесничка збирка Мака Диздара заснована је на експлицитном поетском дуализму, који подразумијева „дијалог“ конструктивне и деструктивне снаге. Док се као пјесник Диздар у потпуности идентификује, Десанкин дијалог са богумилством карактерише у првом реду пјесничка емпатија, никако поистовjeћење са овим учењем или његова афирмација у поетском тексту.

Значајна аналогија коју уочавамо takoђе текстуалним сучељавањем двају збирки јесте – мотив праведника – зачет у дијалогу пјесника са религијском традицијом, а реализован као универзална порука о љубави према ближњем и љубави према Богу. У збирци *Тражим помиловање* човјек води дијалог са

⁴³ Иван Настовић, наведено дјело, стр. 54.

Свешишњим, али и, метафорички, са „земаљским божовима“.⁴⁵ У збирци *Камени ставач* немамо експлицитан дијалог човјека и бога: дијалогизам ове збирке реализује се на релацији добро-зло. Лиризацијом религијског текста као предлошка, прије свега Новог завјета, Д. Максимовић и М. Диздар граде двије на-дасве хришћанске збирке поезије. Христос је у тим збиркама средишњи архетип: оба пјесника су, негде идентификацијом а негде имитацијом, управо настојали Њему присподобити свога лирског праведника.

У збирци *Тражим помиловање* тај праведник је безлобиво биће оличено и цитатним метафорама „птице небеске“, „слуга Јернеј“, „Пепељуга“, „зовина свирала“ итд. и окарактерисано самом архетипском суштином својих књижевних предложака. Први од тих предложака је Јеванђеље по Матеју (6, 25–26), на које нас упућује индикат који налазимо у трећем стиху пјесме „О птицама небеским“. Ову пјесму Д. Максимовић темељи и на интертекстуално вези са текстом параграфа 28 Душановог законика (О храни убозизма), градећи средишњу метонимијску метафору која функционише и као именилац низа категорија за које пјесникиња тражи помиловање. Складно теологији ове цитатности, „птице небеске“ су бића хришћанске суштине о чијој невољи говори поменуто јеванђеље. То су себи и меропаси, отроци, сироте кудељнице, дјеца без очиње заштите. То су и они са судбином Јернеја, животом Пепељуге или карактером зовине свирале из бајке. У *Каменом ставачу* Мака Диздара праведника, пак, налазимо у истоименој пјесми, док у пјесми Дажд праведност силази с неба; праведник је Горчин, праведник је Неспина, праведник је Радојица Бијелић, праведник отвара врата Хиже у Милама. Једном ријечју, Праведник је Диздарев „спавач испод камена“. Диздар такође пише о бићима племените суштине, која пролазе „кроз житије сије“ сусрећући се са злом, невољама, болешћу и смрћу, али која „на путу кроз тмину“ нису „буварила“ него се напротив вавијек радовала, гледајући ка небеском плаветнилу

и надајући се „сунчаним почивалиштима“. Тако је Мак Диздар опјевао своје „птице небеске“, обичне људе средњовјековне Босне, која је у његовој интерпретацији представљала својеврсну оазу религијског мишљења коме је, рекли смо, као пјесник и сам био нарочито склон: оазу богумилства. Стoga је у збирци *Камени ставач* пјесник обузет и религијско-филозофским питањима, а једно од њих је свевремено питање борбе добра и зла. Образац по коме дуалисти тумаче ову борбу међу вјечним начелима – архетипски је образац на коме је Диздар и утемељио ово своје остварење. При свему томе, он афирмише само начело добра и праведништва као општечовјечанско и архетипско начело које препознаје у свим обичним и добрим људима. Такви добри људи су, по легенди, почивали испод стећака. Христос у камену, као пјесничка интерпретација ликовних и вербалних порука средњовјековних босанских надгробних споменика, за Мака Диздара је био више од једне пјесничке теме. Дуги животни процес, какав је у ствари било „клесање“ *Каменог ставача*, може се тумачити и као пјесникова алхемија ријечи, којом је успио оно што није пошло за руком ни многима који су се пером прикоснули чувених каменова, чак ни хришћанима по рођењу: да начини један – по свему грандиозан – хришћански лирски монумент. Горчин, Неспина, Радојица Бијелић, Врсан Косарић, само су нека од имена, препуна поетичних значења, која Диздар проналази на стећцима и транспонује их у текст, говорећи о животу и о искуствима ових праведника. О њиховој духовности, будности, горчинама и радостима. О њиховој беневолентној меланхолији и осјећању непреболи.

6.

Диздарева „Хижа у Милама“ можда и понајвише разоткрива аналошки однос и дијалог самих збирки *Камени ставач* и *Тажим йомиловање*. Мак Диздар даје објашњење ријечи (дједовска) хижа, на водећи да је то заправо нека врста богумилског ма-настира у мјесту Миле у коме је столовао вјерски вођа тзв. Цркве босанске, који је имао титулу „дје-

да“. У истом објашњењу Диздар истиче како је та „хијза“ вриједила као сигурно уточиште за оне који су, прогоњени, у њој тражили заштиту, за оне што су утекли „из огњеног круга запаљених ломача“:

[...]

*За све оне који се ојекоше
Јер к сунцу далеком
И великом
Теже*

*За све оне што је праву ријеч
У јрави час
Рекоше*

*И на стази крвавог исхода
Што руку им
Оштрејкоше*

*За ријеч да хљеб је хљеб
Да вино је вино
А вода да је
Вода*

*За оне којима су месо смудили
И огњеним јечаштом
Чист образ
Жидосали
Они који се вазда јозивају
Не само на законе законика
Недо и на законе
Милости
Божије
[...]
и широм
Отворена Нека је ова гједовска кућа
Вазда
[...]*

(КС, 109–110)

Уточиште, односно *ius asili*, јесте појам који се у овој пјесми из сфере свјетовног и правног транспонује у сферу поетског, религиозног и сакралног, баш као појам помиловања у збирци *Тражим љоми-*

ловање. Као што Десанка Максимовић наводи низ категорија за које „тражи помиловање“, тако и Диздар наводи низ категорија за које отвара даноноћно уточиште: у својој души („А ако ли кто та врата крепости / У себельубљу свом / Ненадно / Затвори // Нека се хижа дједовска до темеља / Сори и сруши / У мојој / Души“)⁴⁶. Структура и молитвени образац у коме су изречене прозбе Диздареве јеретичке „литургије“ очигледно и неодољиво подсећају на модел по коме Д. Максимовић твори лирску интертекстуалну везу са Литургијом светог оца нашега Јована Златоуста⁴⁷. Уочавање ове интеракције збирке *Камени ставач* са збирком *Тражим помиловање* никако не значи да настојимо поистовијетити функцију и одредити заједнички именилац овој аналогији. Исто тако, не поистовијећујемо ни циљеве којима су пјесници тежили, лиризујући своја човјеколубива хтијења. Понајмање доводимо у везу системе религијског мишљења којима је одговарало пјевање и мишљење ових аутора. Међутим, оно што јесте био наш задатак у сваком случају је откривање чињенице да су ови пјесници, свјесно или не, у сугубом ритму и у дијалогу аналогија, испјевали бројне лирске молитве за оне које су овај свијет и ова цивилизација одавно обременили теретом тешке невоље и гријеха. Оно што је много значајније са становишта тумачења поезије Мака Диздара јесте метафоричност Дједовске хиже као људске, праведничке душе, непрестано духовно будне и отворене за сваког човјека, поготово за оне који су пострадали као праведници. Ова пјесма и подсећа и позива на молитву за оне који су одавно проклети и побијени широм „Прованс и Ломбардије / Заре и Расије / И Аркадије“.

Из свега можемо да закључимо да је „пјесничку религију“ оба наша ствараоца карактерисало изразито и непатвorenо, непомућено осјећање љубави и

¹ *Љеїшойис ѹоја Дукљанина*, Предговор, пропратни текстови и превод Сл. Мијушковић, Стара српска књижевност у 24 књиге, књ. 1, Београд, 1988.

² Mircea Eliade, *Mit i zbilja*, s francuskog prevela Mirna Cvitan i Ljerka Mifka, Matica Hrvatska, Zagreb, 1970, 21.

човјекољубља. Десанка Максимовић је, као што смо видјели, имала својствен однос према Богу и према молитви: „Она је свог Бога носила у себи, у свом Сопству, у свом стваралаштву, у свом односу према природи, као и према људима, а што је нашло (...) свој пуни и прави израз у њеној поеми *Тражим йомиловање* у којој тражи помиловање за све, 'за сваког човека'“.⁴⁸ Аналитирајући визију свјетлости и гласа божјег из дјетињства Десанке Максимовић, коју је пјесникиња повјерила сестрићу Браниславу Милакари, Иван Настовић је утврдио да се у психолошком смислу та визија може пратумачити као симбол Сопствства, односно психичке цјеловитости, што је, по њему, од изузетног значаја и за разумијевање њене стваралачке психологије. „Сопство је, с обзиром на нуминозну целовитост овог архетипа, повезано са сликом Бога и 'унутрашњим Христом', тако да слику Бога можемо пратумачити као *imago Dei* у човеку (...)"⁴⁹ Тиме можемо пратумачити и глас Праведника из обе збирке, кога смо претходно назвали (књижевним) архетипским субјектом.

Код Мака Диздара његов „сунчани“ Христос био је нека врста „унутрашњег Христа“, за вратима ка Њему трага се изнутра, хижа (кућа) врлина која је непрестано отворена и будна – то је душа човјека који гаји Бога изнутра, у себи. И поезију Десанке

³ „Najnesigurniji posao jeste govoriti o natprirodnim bićima u narodnoj književnosti, o tragovima stare mitologije u našoj narodnoj književnosti. Naše poznavanje tih pojava još je nesigurno, osnovano na samim pretpostavkama. Narodna književnost i ne daje potpunu sliku toga zamišljenog svijeta, nego njegove fragmente za koje ne možemo ni znati koliko su vjeran odraz slavenske mitologije, a koliko pretstavljuju poremećenu sliku starih vjerovanja (od kojih su mnoga još i danas živa u narodu) u narodnoj književnosti ima vrlo malo, najčešće fragmentarno, i to tako da je danas najčešće ostalo nerazumljivo i nejasno što je nekada moralno biti jasno. Jer je izvjesno da su narodna predanja bila prvo bitno na svoj način pametna, logična, a što danas mogu da nam budu nejasna, uzrok je u tome što se cjelokupni sistem naše mitologije (ako je uopće postojao) rasparčao, ostao bez centralne ličnosti, te je kao cjelina zaboravljen, a ostao je u predanju samo u fragmentima, koji su se mogli slobodno mijenjati. Pored toga, svak koje prenosi narodno predanje u vidu priče ili pjesme, mogao je takva mjesta iskrivljivati ne znajući o čemu se radi, ili prenosi mitološke elemente u situacije u kojima im nije bilo mjesto“ – P. Baković, *Pojav čuda i zakon reda u narodnoj književnosti*, Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena, JAZU, 1937, knj. XXXI, svezak 1, 11.

Максимовић у збирци *Тражим љомиловање* и поезију Мака Диздара у збирци Камени спавач карактерише својеврстан пјеснички *imitatio Christi*. Збирка *Камени спавач* је цијела у знаку Праведника као књижевног архетипа, „спавача“ кога је Диздар доживио као аутентично, непосредовано, унутрашње, пјесничко емпатско искуство. А искуство гласа и свјетlostи самог Бога за Десанку Максимовић и искуство визије и немуштога гласа спавача Праведника за Мака Диздара, представљају сусрет пјесников са нуминозним и говоре нам о спознању надсуштвеног, „иносушног“, о чињеници колико снажно истинска поезија и происходи из непосредности оваквог аутентичног доживљаја.

⁴ И. Руварац, *Две сушденске расправе*, 1884, 24–25.

⁵ В. Чајкановић, *Миш и религија у Срба*, прир. В. Ђурић, СКЗ, Београд, 1973, 444.

⁶ „Верију наиме (Анти и Словени – Б. С), да је један од богова, творац *мунье*, једини господар света, и жртвују му говеда и све остале жртвене животиње. Судбину нити познају нити иначе признају да међу људима врши неки одлучнији утицај него, чим им се смрт сасвим приближи, или их болест савлада, или се нађу у рату, одмах се заветују да ће, ако то избегну, истог тренутка прити богу жртву за свој живот, и, ако су добро прошли, приносе жртву коју су обећали и верују да су том жртвом искупили свој спас. Сем тога, обожавају и *реке* и *нимфе* (виле) и друга нека нижа божанства (*demonia*) и свима њима приносе жртве и по тим жртвама врачају“ – Др. Јоко Слијепчевић, *Историја српске православне цркве*, I, Београд, 1991, 23.

⁷ „У индијском пантеизму има особених створења и природних предмета, који му се чине да изврсније и савршеније јављају божанство него остали. И у народној славенској поезији неке твари и предмети милији су од других, и често се у њој спомињу, заиста зато, будући да имају нешто на себи, што душу славенску мами, што јој годи и са славенским се карактером у обште најбоље слаже. Такови су љубимци Славена на небу: сунце, месец, звезде, даница и облаци, наиме месец и даница у особитоме горе споменутом одношењу; на земљи: широко поље, гора, гај (луг) ради своје самоће и тихости, река, особито Дунав, који се код Славена у обште, што је и у историјском обзиру знаменито, спомиње и спевава са својега угледног тека и дубине; могила која се подиже висом по златранским равницама, и која се са сетним меланхоличним карактером Славена добро слаже, ветар достизнији и који нагло проходи даљне крајеве; међу биљем и цвећем поглавито им је драго ово: ружа, љубичица, љиљан (богородично

Saša Šmulja

DIALOGUE AVEC LA TRADICION DANS LE RECUEIL DE
POÉSIE TRAŽIM POMILOVANJE DE DESANKA
MAKSIMOVIĆ ET KAMENI SPAVAČ DE MAK DIZDAR

Dans la présente thise, nous commentons le dialogue queminent Desanka Maksimović et Mak Dizdar avec la tradicion. Nous y choisissons certains phénomènes culturels en tant que proposition de telle manière que ce dialogue se réalise dans les textes de l'œuvre littéraire. Dans une partie de notre travail, nous analysons l'inter-dialogue de ces deux œuvres en identifiant avant tout les sens archétypal des sujets lyriques et en même temps, nous mettons notre attention sur certaines coïncidences des thèmes émotifs entre ces recueils de poésie. Dans le premier segment de notre travail, nous avons – entre autre – souligné l'importance de la période durant laquelle les œuvres ont été réalisées alors que l'esprit européen était marqué par la tradition et la mémoire collective dans tous les domaines du savoir humain. Nous avons analysé également la manière dont le Code de Duqan est cité dans le recueil de poésie Tražim pomilovanje, c'est-à-dire, de quelle manière dans le

цвеће), Русинима особено зимзелен, у њих знак надања и љубави, Русинима и Русима васиљак (различак), Србима смиље и босиље, лозица, Словацима и Русинима рута; међу дрвећем: липа, јавор, калина, дуб, Русинима још к томе лозина, нека врста врбе, и оскоруша (јарабина), Русима и Словацима бреза, Чесима смрека (јаловец); међу птицама: соко, голуб, лабуд, славуј, кукавица, о којој се међу Русинима и Србима приповеда, да је то ради својега вељег и непрестаног јадиковања за братом, у птици претворена сестра, даље патка (утва), а Србима још к отоме паун, Русинима и Русима орао; између осталих животиња јелен, а ратницима сврх свега милиј коњ. – *Людевитша Штурпа књига о народним јесмама и њијове властима славенскимъ.* Съ чешкого превео Јовань Бошковић, у Новомъ Саду, 1857, стр. 56–57.

⁸ Пр. Петровић, „Крај митског и почетак историјског времена у *Летојису Перунових ђошомака* Десанке Максимовић“, *Хришћанско и ћајанско у јоеззији Десанке Максимовић*, Зборник радова, прир. Ана Ђосић-Вукић, Београд, 2005, 105–106.

⁹ „Лирски спев *Летојис Перунових ђошомака* је тематско-мотивски заснован на одређеним историјским изворима о рату српског жупана Захарија и бугарског цара Симеона, као и старим митолошким представама, али у његовом поетичком језгру је однос, заправо сукоб два виђења света и времена, два начина бивствовања у свету, две егзистенцијалне и онтологашке позиције. Оне се могу одредити као митска и историјска позиција, али делом и као сукоб оних двеју димензија које Мирча Елијаде у својој знамитој студији *Светио и профано* одређује као свето и профано, сукоб

texte de Kameni sravač, l'auteur tisse des messages artistiques lus sur les stiles. Dans un autre segment de notre travail, nous souhaitons attirer l'attention surtout sur le fait qu'on analyse l'asrect srirituel des deux recueils en interrrétant leur fondement sur les textes évangéliques qui dans les deux cas donne ce caractre chrétien. On remarque que l'archétyre central ast le motif du juste or les sens archétyraux de l'ktre poétique dans les deux cas sont en vérité fondés sur l'identification et l'imitation du Christ est la cause première de comportement et de fondement de notre civilisation.

homo religiosus-a и homo historicus-a. Док је прва, митска, у ширем смислу и религиозна димензија, у спеву представљена паганским божанствима и њиховим хришћанским наследницима, који имају своје вернике и присталице на различитим зарађеним странама, носилац идеје памћења, континуитета и јединства, дотле је она друга, историјска димензија, оличена првенствено у цару и његовој свити, носилац начела десакрализације, заборава и хаоса. Та два принципа и њихова супротстављеност најочигледнији су у песмама 'Страх од боја' и 'Војсковођа', које се у књизи налазе једна до друге" – *Истпо*, 107.

¹⁰ „Rusi polažu zakletvu na prvom ugovoru preko svojih mačeva u ime Peruna, svoga boga, i Volosa, boga stada. Drugi je ugovor još izrazitiji: 'Ako neki vladalac (knez) ili neko od naroda ruskog povredi ovo što je ovde napisano, da pogine od svoga oružja, da bude proklet od Boga i od Peruna kao verolomnik'. Hroničar uz to dodaje: 'Sutradan ujutru Igor saziva poslanike (grike) i ode na brdo na kome bejaše Perun i tu položi zakletvu sa svim svojim glavarima, koji behu nekršteni: 'A Rusi hrišćani položiše zakletvu u crkvi (kapela) sv. Ilike.'“ – Luj Leže, *Slovenska mitologija*, Preveo Rad. Agatonović, Nova Pazova, 2003, 58).

¹¹ „Mi i, s druge strane, znamo iz ruskog, poljskog i slovačkog da *perun*, *piorun*, *paron* znači grom. Drugi slovenski jezici upotrebljavaju za označenje te reči isključivo koren *grem* ili *grom*. Šta znači koren *per*? On pokazuje jednu napornu misao, jedan silan udarac. Perú, na staroslovenskom jeziku znači *udaram*. Perun je, dakle, onaj koji udara, tude. To je epitet koji zaista i dolikuje bogu groma. (...) Onu ulogu koju neznabobožačkih Slovena, igra i prorok Ilija u folkloristici hrišćanskih

Бошко Сувајић

ТРОГУВА КОНЦЕПЦИЈА БОЖАНСКОГ: МИТ, ИСТОРИЈА И ЧОВЕК У ЛЕТОПИСУ *ПЕРУНОВИХ ПОТОМАКА*

Кључне речи: Десанка Максимовић, *Лешојис Перунових йошомака*, човек, историја, мит .

Апстракт: Д. Максимовић у својим најбољим збиркама не само да лишава човека мита у име историје већ наговештава и тенденцију укидања саме историје, што је белодани историјски процес с краја двадесетог века. Попсебно је та есхатолошка линија присутна у збиркама *Тражим љомиловање*, *Лешојис Перунових йошомака* и *Ничија земља*. У збирци *Лешојис Перунових йошомака* словенски пантеон нестаје на уштрб хришћанске митологије. Човек је ипак у средишту поезије Десанке Максимовић, од његове пантеистичке спојености са природом, преко родне баштине мита, до слепе равнодушности историје.

Десанка Максимовић је модеран песник најмање са два разлога. Први је тај што је она у својим збиркама проблематизовала човеков однос према божанском, и што је наговестила процес, који је усуд модерног историјског човека: својеврсно раздуховљење савременог човека, његову ужурбану сувопарност, свесно лишавање времена зарад брзине, мита зарад историје, а историје зарад привида историје илиproto историје. И друго, и поред тога што се она сматра песником по нерву, по интуицији, по тренутном надахнућу, у својим најбољим збиркама Десанка Максимовић је песник снажне интелектуалне оријентације, строге композиционе стратегије и смишљене архитектонике стиха.

Већ наслови песничких збирки Десанке Максимовић указују да је она у фокус песничког истраживања поставила проблеме простора (*Ничија земља*) и времена (*Немам више времена*, *Лешојис Перунових йошомака*), што је белодано модеран поступак. Тако-

ће се модерним показује и песникињин однос према историји, у светлу бележења времена које неповратно нестаје, које више нема свежине нити снаге да се митски у себи циклично обнавља (*Лешојис Перунових йошомака*). Пролог у *Лешојису Перунових йошомака* представља правуprotoисторијску студију. Говорећи о историјским догађајима који су потресли словенски свет у 10. веку, Десанка Максимовић је, могућно, консултовала знатно већи број извора од оних које је навела у предговору. У том смислу, занимљиво би могло бити поређење са, нешто познијим (прото) историјским извормом, *Лешојисом йоша Дукљанина*.¹

Десанка Максимовић је дубоко религиозан песник. Митској компоненти у поезији Десанке Максимовић не може се одузети једна саздавалачка, творачка димензија, архаичност звучаша и дубоко проживљено религиозно искуство: „Проживљавати митове“ укључује дакле једно уистину „религиозно“ искуство, јер се оно разликује од уобичајеног, свакодневног искуства. „Религиозност“ тог искуства узрокује чињеница да се оживљавају далеки, заносни, догађаји, поново се присуствује стваралачким дјелима Наднаравних Бића; престаје постојање у овом свијету свакидашњице и човјек продире у преображен и првотни свијет пројект присутношћу Наднаравних Бића. Не ради се о присјећању на митске догађаје, већ о њихову обнављању.“²

Када је реч о митским бићима и њиховим функцијама у поезији Десанке Максимовић, несумњиво је реч о веома клизавом терену, на коме је истраживач стално у опасности да у песмама открива значења која не постоје, да открива немуштост и заумност тамо где станују миметичност и колоквијалност, да се бави демонима који или то нису никада ни били или су то престали да буду. Антропоцентричност поезије Д. Максимовић, међутим, не искључује уплив демонских бића и присуство митског хронотопа. Ова компонента је у највећој мери ослоњена на усмени културни образац, на митску матрицу и ритуале који представљају „структуре песничке фантастике“ у њеним најбољим збиркама.³

Није драматично у поезији Д. Максимовић христијанизовање паганских богова словенске народне религије. Драматично је потпуно лишавање човека божанске промисли, очовечење бога и обезбожење човека, ништење и паганских и хришћанских принципа. Реч је о процесу антропоморфизовања једног света у име човека, а без човека. Надомештења нема. Нема искупљења. Нема ни новог човека. Свет без вере, без религије, свет без бога, празна је љуштура, механичка форма, слепо и равнодушно лице зла. Човек тако остаје без Бога, али и Бог бива лишен човека.

Десанка Максимовић наслућује природу и последице процеса у коме ће модеран човек 20. века остати и без Бога и без историје. А без Бога и без историје модеран човек је тек слабашни наговештај човека. Митско архаично наслеђе и историјске сијале песникиња функционално користи да би показала распчовечење човека. Да би демонстрирала како се уклањањем етичког елемента из мита и историје и религија и историја измештају из својих корена. Као се отклањањем људскости из Бога врши разбацивање бога у човеку.

Процес антропоморфизовања богова у усменој култури предмет је истраживања заговорника митолошке школе у 19. веку, али и неомитолога нашега доба. У том смислу, поезија Д. Максимовић кореспондира са схватањима Илариона Руварца о дестилаторском процесу претакања „боговске скаске“ у „јуначку“ у српској народној поезији.⁴ В. Чајкановић наводи Дабога као епиклезу врховног бога старе српске религије. Дабог је „стајао на челу наше⁵ йантеона, и био све до краја паганизма наш највећи бог, summus deus“⁵. Процес даље води антропоморфизовању „старинских богова“ и њиховом представљању у људском облику. О старој вери балканских Словена веома драгоцен извор је грчки историчар Про-

Slovena, a osobito onih koji su ostali najверниji prvobitnim tradicijama: kod Rusa, Srba i Bugara“ – Луј Леже, *Slovenska mitologija*, 66.

¹² (*Свети Ђорђе и кћи цара Тројана*), Летопис Матице српске, 1840, бр. 52, стр. 70–74. Вид. М. Матицки, *Епске народне јесме у Лепотицу Матице српске*, Матица српска, Нови Сад, 1983, бр. 4, стр. 22–26.

копије у 6. в. пре нове ере⁶. Људевит Штур налази словенским песмама врло широку основу у индијској митологији⁷.

Истраживачи неомитолошке школе 20. века врше својеврсну ресемантизацију мита и рекреацију паганског наслеђа. У одличној студији о односу митског и историјског времена у *Летојису Перунових љошомака* Предраг Петровић умесно овај лирски спев доводи у везу са магистралном линијом српског песништва и културе: „Од Растворе распуштености божова у *Бурлесци ծосիօնինա Перуна բօղ դրումա*, Настанијевићевог тамног вилајета и материје мелодије, хромог вука и *Og златիա յабуке* Васка Попе, *Սաւե զլատօկրիլե* Бранка Мильковића, културно-историјске свести Миодрага Павловића и Борислава Радовића, митомахије Борислава Пекића, до постмодерних поигравања на ивици фактографије и фикције у прози Милорада Павића – може се пратити сложени процес митологизације у новојој српској књижевности.“⁸ На трагу М. Елијаде, Петровић с правом истиче конфлкт између *светоց* (митског) и *профаноց* (историјског) времена у лирском спеву Д. Максимовић.⁹

У *Летојису Перунових љошомака* у равни номенклатуре извршено је функционално учитавање имена и атрибуције паганских богова из ризнице словенске народне културе. На врху лествице паганских богова стоји силни Перун, бог громовник. О Перуну има очуваних писаних трагова у древним временима, у руској Несторовој хроници, у уговору који су Руси склопили са Византijом 907. и 945. године и сл.¹⁰ Перун је у истоименој песми пред-

¹³ „У овом кругу, према Новаковићевим сазнањима, најраније је штампана песма у ЛМС, 1840, III, 70. стр. и даље која пева о *намету аждаде* ‘на годину по лепу девојку’. Аждада је пребивала у језеру под Тројановим градом у Босни. Ред дође и на кћер краља тројанског који је опрема уз светац да се моли ‘богу сребрноме’. Она, међутим, послуша мајку те се помоли ‘богу истиноме’ и светитељу Ђурђу који се слави у ‘прво пролеће’. Умољен, Ђурђе долази на коњу. Он прилегне спустивши главу на крило девојци са молбом да га пробуди када се неман појави. Ђурђе алу прибије копљем на земљу а потом везану уводи у град. Сви у граду Тројану прихватају хришћанство, јер да је другачије било светитељ је био

стављен у ковитлацу од ватре и дима, у страховитој срђи и галами, у божанској огњевитости¹¹. Попут Бога из Старога завета, он гласом и изгледом улива страх:

*Дрхше земља и камен шврди
и шраве се ћрејлашено ѹо ѹлу сћеру,
долази бођ ћромова Перун,
а сице му од оѓња и шуча
дими се и срги
и кључа,
и ћадају оѓњене брадве
на шуме, шорове, угљарске чадре...*
(„Перун“)

Перун ће се у спеву објављивати превасходно као Глас, што је у складу са природом бога громовника у индоевропском пантеону. Не треба заборавити да се Бог у *Старом завешту* појављује најчешће у облаку (Књига Изласка, 13, 21; 34, 5; Књига Бројева, 9, 15; 11, 25; 12, 5; 17, 7; Поновљени закон, 31, 15; Прва књига о краљевима, 8, 10 и др.), у огњу (Књига Изласка, 13, 21; 19, 16 и др), и као *глас* из облака (Књига бројева, 7, 89; Прва књига о краљевима, 19, 13). У канонским текстовима *Новој завешти* Бог ће се такође појавити као *глас* с неба (Јеванђеље по Матеју, 3, 17; Јеванђеље по Марку, 1, 11; Јеванђеље по Јовану, 12, 28; Друга Саборна посланица светог апостола Петра, 1, 17-18; Откривање светог апостола Јована Богослова, 11, 12; 14, 2; 14, 13; 19, 1; 21, 3), односно као *глас* из облака (Јеванђеље по Матеју, 17, 5; Јеванђеље по Марку, 9, 7 и др.).

У лирском спеву Десанке Максимовић, „глас непознати“ пустињаковог пророчанства шири се као пожар, казујући војсци Царевој детаље о предсказанију грозној погибији:

У ще дане оїшћећа сїтраховања

намерио да пусти ајдају!“ – М. Миловић, *Стојан Новаковић и народна књижевност*, Шабац, 1998, 101.

¹⁴ Вл. Недић, *Народне ћесме у Лейбонису Машице српске, Научни састанак* слависта у Вукове дане, Београд, 1976, књ. 5, 233.

¹⁵ „У уговору који smo napred spomenuli, nalazi se pored Peru- na još i Volos, bog stada, kao jemac od strane Rusa. Ne vidi se jasno,

*Причини се момку из Цареве свитке,
војевања сишом,
како вештар на језику људском
разноси Јустињаково пророчанство,
како земљу позива да не рашује
и посебијом претки Цару при штом.*

(„Царев стражар“)

Цару се глас предачки објављује у самоћи, будећи му затрављена сећања:

*Цар се по дану држи рашнички,
а ноћу кад би се двор уђушо,
kad остане насамо са књигама,
злас непознати неки да ћања,
или му се можда буде сећања
на сине које је читаш у младости.*

(„Глас претков цару“)

Цар, међутим, отреса божанске речи предска-
зања као штетну гамад. Његов однос према божан-
ском уопште лишен је било какве религиозности и
духовности. Логика којом се Цар руководи логика је
освајача откако је света и века:

*Не шичу ме се никаква пророчанства
ни делфијска ни с горе Балкана.
Мени више земље треба
неко што је може оласати
ојућа срезана од волујске коже,
више неко што је Световни види с неба.
Непријатељу је Ахилова јешића
зде ће мој јасин и Јанцир заблесића.
Дедовски савети и закони Христова
мене се не шичу.
Када победим и зла ће ми се дела
прогласиши за добочинства.*

зашто је pored jednoga boga gromovnika prizvan i ovaj bog stada. Mogli bismo se zapitati da li ove reči 'zbog stada' nisu pod perom hrišćanskog hroničara jedan prezivni atribut, nešto što bi moglo značiti boga prostača, glupaka (ruska reč скотъ, – stoka ima u ruskom ovaj dvojaki smisao). (...) U ruskoj folkloristici i do danas se održalo име Veles – Волос, i, izgleda, izjednačilo se sa imenom Sv. Vlasija, zaštitnika stada, isto onako kako se Perun pomešao sa sv. Ilijom. Ovde je ovo izjednačavanje još zanimljivije, jer su se izjednačili i име i svи atributi mit-

*Мене сѣтраха не ѿраће злодуси,
ништи су у мојој свиши
милосрђа анђели руси.*

(„Освајач“)

Још експлицитније је то исказано у Царевом обраћању војницима пред бој:

*Гониши ѿрогке и ѿустинјаке,
ића били Жујанови или наши,
излијши им уље из свеће чаше
и ћловак који у њему ћлови.
За једно око кочајши чештири
за сломљено кочље ломиште кичму.
Сад не будиште ни хришћани ни љађани,
заборавиште и Стари и Нови Завет,
заборавиште ћлућу ѿрогокову ћричу.*

(„Војсковођа“)

У том врхунском аморализму, у религиозном агностицизму, Цару је техником контрапункта су-протстављен Жупан, који покушава да уједини и паганске богове и хришћанске светитеље, у безуспешном покушају да се, уз удеоничарство натприродног, одупре немерљивој земаљској сили. И један и други владар, међутим, својим поступцима на одређени начин релативизују човекову духовну заокупљеност божанским принципом, сводећи је на краткорочну потребу и посве прагматичну људску меру:

*А Жујан захумски у малом ѿроку ју
између Ибра и Неретве,
насиљцима свег свешта на јућу,
нема никог на кога би се ослонио,
нема ојреме, нема војске веље.
А да јозове редом и свећиштеље,
заштитнике оѓњишта у Захумљу,
ни ѿридесећак их не би било скућа –
а мало би и ћомогли, мисли Жујан.
Лука слика и јеванђеља ђише,*

skog lica. Naravno, isto onako kako su neki hteli iz sv. Vida izvući Svetovida, tako i hiperkritična škola poriče, da je bilo Volosa – Velesa kao neznabogačkoga boga, па га сасвим прсто заменjuje sa sv. Vlajsim.“ – L. Leže, *Nav. delo*, 97–98.

16 *Isto*, 80–81.

*он није вичан боју ни оружју.
Павле шаље беседе и љосланице,
Жујану захумском он и не зна лица.
Пешар се трпийуш у срлашноме часу
одреко и Христа.
Тома је колебљив и сумњалица,
а са Југом се ни на свадбу не иде.
Сви они мало о војевању знају,
једино койље има свеши Ђурђе,
њиме је срлашну убио аждају.
Можда би он само моћао љомоћи
ако Цар у Рашку уђе.
Тако Жујан набрајајући редом
до сврђнушћа дође Перуна
йолуџукундега словенског и љолубоћа –
Можда би се с њим Цару одујрећи моћо.*

(„Страх од боја“)

У Летопису Перунових љотомака учитана је, да-
како, из баштине усмене културе и прича о змаје-
убици, која је хришћанску интерпретацију доживе-
ла у легенди о св. Ђорђу. Када је реч о усменој пое-
зији, Ст. Новаковић песму о св. Ђорђу и кћери цара
Тројана из Летописа¹² издваја као најранију штам-
пану варијанту стиховане легенде.¹³ И. Руварац из-
носи сумњу у њено књижевно порекло. Новаковић
истиче варијанте ове легенде као залогу аутентично-
сти. Вл. Недић пак формулу о мольењу „богу сребрно-
ме“ у овим песмама посматра као „пагански елеме-
нат“ од велике старине.¹⁴

„Глас предака“ који проповеда о првобитном
синкретизму словенских племена и учи о заједни-
штву њихових богова јавиће се и хрватскоме Краљу,
устостручавајући се у глухим ноћним одјецима:

*Дај Рашанима љточишћа!
Заједно су љвоји и њихови љреци
љушали низ обронке Карлашта,
јраћени окриљем љчела,
заједно су љили медовину,
ловили и сијушали се рекама у делће;
имали су исће жрвње,
на воденично исто ишли коло,
заједно су чинили овча руна*

*њихово и ћије јлеме
и бог Волос.*

(„Глас предака“)

Ауторитетом мудрих стараца за право да говоре о нужности милосрђа коју заговарају и пагански богови и хришћански светитељи изборили су се и стогодишњаци који се оглашавају на исти начин:

*Где нема дома да у њега свраће,
нека свештеници отворе двери храма,
нека прими гладне и босе,
и они знају за божије слово,
и они носе крст о врату
и помињу име Исусово
или Перуново.*

(„Стогодишњаци“)

У духу усмене културе, вест о рату се као вихор шири од уста до уста:

*И тоје глас од усна до усна,
од тошлеуша до тошлеуша,
од камених шујљих громила
до горских била,
од жала до ѳлине најукле од суше,
од одраде и обора
до чардака и Краљева двора:
Беже људи из Рашке, из Захумља,
у ужасу.*

(„Вест о рату“)

У дотицају са Перуном, и још више, у отклону од њега, у земаљске послове и дане уплићу се и други словенски богови: Волос, Морана и Световид:

*Радују се и углашени
чобани, орачи, уљари, просјаци:
Ипак има неко
ко и Цару сипрах у срце саћна,*

17 *Isto*, 87.

18 V. Jagić, *Grara za historiju slovinske narodne poezije, I. Historijska svjedočanstva o pjevanju i pjesničtvu slovinskih naroda*, Preštampano iz XXXVII knj. Rada Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, Zagreb, 1876, 23.

Ђреј ким бежи
 и Царева и Волосова јађњаг,
 Ђреј ким се и Световид
 у Месечеве заоблачне куле склања,
 и бежи Морана у звезда гробишћа.
 („Перун“)

И Волос, и Световид, и Морана, имена су добро позната у народним летописима словенског паганизма. Волос је бог стада¹⁵. Док је Перун „велики бог кијевске и новгородске Русије“, Световид исто то оличава на острву Рујну. О њему говоре Хелмолд и Сакс Граматик: „Хелмолд и Сакс слажу се у означавању Световида као великог бога на острву Рујну. Обојица се исто тако слажу и у објашњењу тога имена именом хришћанског свеца св. Вид (Sanctus Vitus) или св. Гија. (...) По Хелмолду би, дакле, име Световид било просто промена имена Sanctus Vitus: незнабожачки бог заменио би, дакле, хришћанског свештеника.“¹⁶ Луј Леже с правом сумња у могућност овакве замене. Леже претхришћанске корене овог паганског бога тражи у језику: „Опет понављам, од свих ових тумачења највероватније ми се чини, у лингвистичком погледу, оно што вит тумачи прорицањем, саветом. Уосталом, као што се по наводима Хелмолдовим и Сакса Граматика може судити, својства која се Световиду приписиваху, беху најразноврснија. Он се не задовољаваше само да чини прорицања; богатство жетве, успех ратних или трговачких предузећа, зависили су такође од њега. У исто време, он држаше један лук, као симбол рата, и рог за пиће.“¹⁷

¹⁹ M. Eliade, *Okultizam, magija i pomodne kulture*, 58.

²⁰ Вук Ст. Карапић, *Етнографски сциси*, Сабрана дела Вука Карапића, Издање о стогодишњици смрти Вука Стефановића Карапића 1864–1964, прир. Мил. С. Филиповић, 309.

²¹ Ст. Тутњевић, „Глас Ђрејдака“ као археолшки образац (у збирци Летопис Перуних потомака), 85.

²² „У поезији Десанке Максимовић уочавамо пагански, ста-розаветни и новозаветни слој. Песникиња користи симbole из паганске и хришћанске религије, облике колективно несвесног који су фигурирали у духовној матрици српског народа. Њена окрепнутост природи, готово позитивно-паганска сраслост са њом, по-

Словенски пантеон представљен је као скуп богова који су посвећени миру, благостању и напретку човековом. Посебно се у том контексту истичу Весна и Жива:

*Ма где сад живели,
молили се боду ма коме,
ви сије слика бодова старих.
У вас је душа жалосне Моране
и Перунова ћуг Јлаховишта.
Сунцу се радујеше као Весна,
неуништиви сије као богиња Жива.
И кад војујеше, сањаше о миру
као Волос доброћудни,
бог Јаспира“*

(„Глас претков Цару“)

себно долази до изражaja када је у интензивном доживљају љубави. Код ње је присутан готово пасторални облик радости. Наиме, у природи, ту где је по народном веровању простор обитавања позитивних и негативних демона, појављују се бића која су манифестација архетипских слојева човекове психе.“ – В. Питулић, *Архетипи сијасиоца у поезији Десанке Максимовић*, у: *Хришћанско и паѓанско у поезији Десанке Максимовић*, 95.

²³ „Сада је време да се појму хероја да сво његово значење: у суштини оно је имплицирано у самом постојању митске ситуације. Херој је по дефиницији онај који налази решење за ове ситуације, налази излаз, срећан или несрћан. То је стога што појединачи пре свега пати што никада не излази из конфликта чија је жртва. Свако решење, чак и насиљно, чак и опасно, изгледа му по жељно: али друштвене забране њему га чине немогућим и то више психолошки него материјално. Он дакле уместо себе деле-гира свог хероја: онда је овај, по природи ствари, човек који крши забране. Јудски, он би био кривац а и митски, он не престаје да буде то: он остаје упрљан због свог чина, а прочишћење, ако је потребно, никада није потпуно. Али, у специјалној свејлости миша, величини, он се појављује безусловно оправдан.“ – Р. Кајоа, *Миш и човек*, с француског превео Вилотије Ристић, ред. превода Ристо Лайнинић, ур. Бојан Јовановић, Ниш, 2002, 24.

²⁴ „У Летопису Перунових поштомака песникиња нас одводи у 'закарпатска времена' где су се 'мешали богови и људи'. У том простору она идентификује паганска бића у чијој се власти налазе младићи којима гатара са Велебита ретроспективно казује узорке њихове судбине. Овде као да је присутан печат Усуда, који неприкосновено одређује човекову судбину. Архетипска представа мушкарца у поезији Десанке Максимовић детерминисана је паганским доживљајем света у коме је све унапред, вољом богова, предодређено. Паганска бића, у овом слоју, као да имају неприко-

Ова слика мирног ратарског и пастирског живота Словена кореспондира са податком византијског историчара Теофилакта Симокате из 7. века о сусрету са неким словенским уходама. Симоката, наиме, приповеда како су византијске уходе у Пропондитском приморју ухватили „три човјека словинскога порекла, који не бијаху одјевени у гвожђе ни у каково ратно оружје, једини њихов товар бијаху цитаре и ништа друго не имаху са собом“. Заробљени Словени су изјавили да се радије баве певањем него ратовањем, јер њихова постојбина „не познаје гвожђа те им зато бива живот миран и спокојан“¹⁸.

Смрт се у збирци *Лейпциг Перунових поштомака* поима дуалистички, као увир у нови свет. Спона између овостраног и загробног је човеково сећање, које не умире ни у самртном ропцу: „Ипак, сигурни смо да се посвуда у традиционалном свијету смрт сматра или се сматrala другим рођењем, почетком новог, духовног постојања. Но то друго рођење није природно као прво, биолошко рођење; другим ријечима није 'дато' него се мора обредом створити. У том је смислу смрт *иницијација*, увођење у нов начин бића. А као што је добро познато, свака се иницијација састоји прије свега од симболичке смрти коју слиједи поновно рођење или ускрснуће“.¹⁹ Путовође у онај свет су једнако пагански богови колико и хришћански светитељи:

*И нemoјte сe бојaти смрти,
jер и Морана
и Архангел који душу примиа
долазе само судњега дана
да вам следе куцавице крпе.*
(„У Краљевој земљи“)

Када говоримо о реминисценцијама које упућују на корпус усмене традиције, у песми „Пустињаково виђење“ представља се митска пећина попут оне у којој столују Марко Краљевић, или Новак Дебелић усменог епског предања, и где се зрцали биљур кристалних дубина у бунару са чијих каменитих усана се вековима ишчитава порекло првих и потоњих времена. Митска сцена хидромантије која се васпоставља у овој песми

транспонована је из архаичног зденца народне религије. Било да је запретано у затајним дубинама митског поимања човека, или пак епски стилизовано у Вишњићевим песмама о Марковој смрти и у драматичним виђењима забринутих дахија на Стамбол-капији у песми „Почетак буне против дахија“, веровање у пророчку моћ сеновитих вода учитано је у поезију Десанке Максимовић из најдубљих слојева традиције.

Попут типских ликова усмене епске традиције (ђаче самоуче, пропороп Недељко), и Пустињак је божji човек који поседује знање. То знање га у очима народа чини равноправним Цару:

*Као шti из књига йустињак чиšta
са звезда, са извора, са мириса биља.
Мага сахрањен у камену шиљу,
виши око себе
као да је на врху крша.
Зна шtajnu шtо на већру лејрша,
зна шtа је маѓла у негру ћронела,
шtа је ћавран ћаврану реко,
шtа јелени ричу, шtа урличу вуци,
Послушај, Царе, йустињака,
не крећи на Рашане
с оружјем у руци.*

(„Глас о пророчанству“)

Пандан Пустињаковом пророчанству је Испосникова молитва која се са Велебита спушта над Краљеву војску и заогрђе је у хришћанску духовну ауру. Ипак, и у овој молитви се једнако исказује брига за словенским богомољама и гробовима предака колико и за хришћанским црквама:

*... молим тtе, Иусе, за ратнике Краља,
који морају на војну да одбране
богомоље на земљи словинској
и куће брвнаре и куће каменице,
да заштитише ћредака гробове,
и колевке...*

(„Испосникова молитва“)

У лирском спеву *Лейтойис Перунових йоштомака* посебно је функционално из ризнице усмене културе баштињено етиолошко предање о Кумовој слами, ко-

је се уноси у готово неизмењеном облику. Онако како га је забележио Вук Карапић у *Живошу и обичајима народа српскога* под одредницом *Кумовска слама*: „Оно што Нијемци на небу зову Milchstrasse (млијечни пут) Срби приповиједају да је постало овако: кум у кума украо бреме сламе, па како га је носио слама испадала и просипала се путем, онако Бог оставио на небу за вјечни спомен.“²⁰ У спеву се овај мотив понавља у неколико наврата. Тако се проносе гласи:

*Да се расирела на небу дуга
и не може више да се сиреде,
да се распало Влашића Седам,
И Кумова Слама да се развејала,
да је Царица родила делфина,
и Црно Море осванило сухо...*
(„Царев стражар“)

Станиша Тутњевић истиче још и метафору „књига староставних „као изузетно функционалан архетипски образац у збирци *Лешојис Перунових йошомака*: „Али управо ту наилазимо на кључни разлог зашто је поменуто поређење са листом старе књиге неупоредиво најбоље. Јер, и најсавршенија метафора коју би пјесникиња успјела да нађе изван тога поређења, ипак би асоцирала на биолошку старост. На другој страни, старост која се исказује метафором у којој је основа поређења лист старе-староставне књиге, о којој је овдје ријеч, јесте старост духовне природе. Због чега? Па управо због тога што је таква књига већ и сама по себи симбол древне учености и мудrosti, којом се овдје кроз процес сложене и сложевите метафоризације посредством старачких руку у виду нових духовних зрачења допуњава и потпуно заокружава мудрост стогодишњег старца.“²¹

Овде нећемо говорити о зооморфном коду збирке, који је сачињен махом од нечистог звериња и птица, какви су сврака, ћук, змија, јејина, вук, гавран и сл. јер би то отворило посебан круг тема. Ипак, ваља указати да су симболи из предметне области флоре и

сновену моћ и власт над човековим животом. На лицу мушкарца рефлектују се управо оне особине које су одредила паганска бића

фауне искоришћени превасходно у функцији предсказања и чарања у духу народних веровања која су транспонована из ризнице усмене културе српског народа у лирски спев Десанке Максимовић.

Десанка Максимовић у својим најбољим збиркама не само да лишава човека мита у име историје већ наговештава и тенденцију укидања саме историје, што је белодани историјски процес краја двадесетог века. Посебно је та есхатолошка линија присутна у трима њеним збиркама: *Тражим йомиловање, Лейбийс Перунових йошомака и Ничија земља*. У сукобу са историјом мит се повлачи. Словенски пантеон нестаје на уштрб хришћанске митологије. Али се и историја повлачи пред есхатолошким нишавилом. Тако ће се тачка гледишта, одprotoисторијског становишта у *Лейбийсу Перунових йошомака*, преко митског аспекта *Ничије земље*, померити ка ониричком искуству у *Озону завичаја*.

Када је реч о митском супстрату у поезији Д. Максимовић, он је настао у сложеном процесу вековног наслојавања митолошког и обредно-обичајног.²² Сама концепција божанског остварује се унутар свега тројства ове поезије: мит – историја – човек. Човек је ипак у средишту поезије Десанке Максимовић, од његове пантеистичке спојености са природом, преко родне баштине мита, до слепе равнодушности историје. Он је у нуклеусу сакраменталног поимања света и историјског трајања времена. Тада човек нипошто није херој. Разликујући „митологију ситуације“ и „митологију хероја“, Роже Кajoа (Roger Caillois) хероја дефинише као носиоца активног, дејствујућег принципа.²³ Јунак поезије Д. Максимовић није херој, али јесте мартир. Жртва по избору, по фатуму, по удесу. И у том песникињином милосрдном поимању жртве човек постаје херојем вишег реда.²⁴

Boško Suvajdžić

A TRIPLE CONCEPT OF THE DIVINE: MUTH, HISTORY AND A MAN IN *CRONICLE OF PERUN'S DESCENDANTS*

Summary

Desanka Maksimović does not only deprive a man of a myth in the name of history in her best collections, but also she indicates the tendency of rescinding the history itself, which is a very plain historical proces at the end of the twentieth century. This eschatological line is especially present in the collections *I'm asking for amnesty*, *The Cronicle of Perun's descendants* and *No man's land*. In *The Cronicle of Perun's descendants* collection the Sloven pantheon disarrears to the detriment of Christian mythology. Nevertheless, a man is in the center of the poetry of Desanka Maksimović, starting from his pantheistic union to the nature, passing the native inheritance of the myth, to the blind indifference of history.

Славко Пејшаковић

АНТРОПОЦЕНТРИЗАМ У ПОЕЗИЈИ ДЕСАНКЕ МАКСИМОВИЋ

Кључне речи: антропоцентризам, човек, љубав, песништво.

Апстракт: У раду се, на примерима песама из више збирки, указује на особени, лирски антропоцентризам песништва Десанке Максимовић. Антропоцентризам Десанкине поезије подразумева не филозофско, већ песничко и интуитивно промишљање човекове судбине и смисла његовог постојања, засновано на искреној и дубокој вери у исконску добруту људског бића.

У поезији Десанке Максимовић међе немају ни време ни простор у којима се исповеда лирска повест о судбини људске душе. Њено стваралаштво је интимни дневник сачињен од поезије која се разлива у небројене лирске рукавце што се преплићу, стичу и изнова настављају свој пут, спонтано и непредвидљиво, како се и нит живота размотава. Дуг и плодотворан пут њеног стваралаштва водио је од првих песама и исповести девојачке интиме, преко поезије за децу и родољубивих стихова, до каснијих и зрелијих збирки у којима се слојевити и сложени односи мита, религије и историје преиспитују у Десанкином песничком обликовању света. Оно што сабира и чврсто повезује оделите стиховане кутке Десанкине поезије и према чему се на идејној равни песничког искуства твори особена лирска визија света јесте дубока и искрена љубав према човеку. То осећање је особени вид антропоцентризма који није ни мисаони, ни филозофски, но емотивни и лирски, никако из пуне вере у човека и његову исконску предодређеност за добро.

Десанкин антропоцентризам досеже најдубљу тачку етике и морала, раскриљујући се у осећање

милосрђа према човеку и сапатништва са њим. Живот човеков је многолик и неспознатљив у свом тоталитету, растрзан између многих крајности, али темељно условљен несавршеношћу људског бића. Несавршеност рађа у њему егзистенцијални немир и неспокој који га на животној ветрометини сувово распињу између добра и зла, између пуноће бивства-вања духовног бића и безнадне празнине обесмишљеног постојања.

Сликајући лирски аутопортрет у песми „Таква сам ја“ песникиња каже да и у тренуцима када јој је све свеједно и „равно до мора“, срце је „вечно жедно свега онога чега је сито“¹. Неутољива „жеђ“ потиче из спознаје о сопственој коначности: „јер боли мене ипак чудесно / што ће ме једном нестати“ и несигурности јединке што је „танка биљка на ветровитом тлу“, путник беспомоћан и самотан на раскршћу јер не зна „којим путем Господ зове, којим брани“ („Заточење“). Трагика људске егзистенције појачана је вечитом располовиошћу његовог бића између материјалног и духовног, јер – како песникиња пева – срце „час близко земљи бива“, час би да „небесно буде светилиште“. Тежина човековог положаја у тренуцима духовног клонућа условљена је и немогућношћу да се одлучује о зачињању своје егзистенције на овоземаљској утрини, чиме се, можда, и релативизује његова одговорност за евентуално почињени грех, јер пева песникиња: „...нисам крива ја: ја нисам хтела / да будем створена из душе и ткива / пролазног...“ („Богумилска песма“).

Између рођења и смрти трајање је несигурно, обремењено човековим страхом пред спознањем о сопственој пролазности и коначности; страхом који је умножен због самоће у којој је човек заробљен, као стражар у Десанкиној песми („Царев стражар“): „А сам је на стражи. И доба је глухо.“, док тескобно слути надолазећу коб кад „ни у себе ни ван себе“ неће имати куд да крене („Судбина“).

И у Десанкиним песмама где се укрштају разни временски и културолошки планови, као на пример у збирци *Лејшоис Перунових йошомака*, у симболичкој равни далеко се надилази концепт лирске интерпретације мотива из словенске историје и мито-

логије. У неким од песама ове збирке бива поетизована архетипска прича о сукобу браће. Драматичан монолог краља пред коначни бој са суседима исте вере мукло одзывања ванвременском стрепњом човека што зарад физичког опстанка мора уништити туђи живот убијајући истовремено део човечности у себи („Краљ уочи боја“):

*Спремаца имам, моћао бих лако
победиши у три рата,
и морнарице, моћао бих њоме
уништиши Млешке,
блага имам доспа,
да из свакога искућим се ројствава, –
али суштрашиће боја спрех ме,
суштра морам пропив браћа са Истока.*

Суровост и спремност за беспоштедну борбу саставни су део човековог нагона за опстањем, али крваво поприште убијања у име вере и освајачких апетита бива из космичке перспективе приказано тако да јасно разоткрије суштински бесмисао бестијалног и деструктивног међу људима:

*Слушају стари божови словенски
и свеци хришћански*

*И ниједан од божова, у првоме шрену,
не можаде да разазна
ко је најадач, а ко најаднушки,
и на кођа шреба да се обори
Перунова или Исусова казна.*

Када се хијерархијска вертикалa – на чијем врху је бог, а на дну човек – преокрене, горчина људског поимања живота у критичном тренутку бива огњена у „мрмљању“ – како песникиња каже – кљастог просјака док пљачка мртве и несахрањене ратнике („Просјак у разбојишту“):

*До Суштравног Суга још је далеко,
а и онако,
за њега ми је сасвим свеједно,
и за јаклене муке ми је лако.
Просјаку једном*

*главно је да се на земљи не буде
голо и босо, гладно и жедно.*

Слика бојишта прераста у апокалиптичну визију рата као неумитног дела човековог опстајања и несташања у историји. Парадоксално, непомирљиво сукобљени и немилосрдни у међусобној бици за превласт у овоземаљском животу, бивају уједињени и изједначени тек у смрти („Растанак“):

*Тукли су се међу собом
и сад имају исће хумке,
крстове исће,
сви су на ћрсими склопили руке.*

Ако страх због пролазности сопственог живота, или и спремност да се туђи одузме, као и неспособност да се у метежном свету без стабилног ослонца зло и добро јасно разлуче, чине суштину човекове заблуделости, како онда Десанка Максимовић тумачи и објашњава душевни колоплет из кога извире тај егзистенцијални немир? Одговор је једноставан – она то и не чини јер интуитивно, песничким дамаром, без разрађене филозофске потке, сведочи у својим стиховима ону кантовску тезу да се сваки покушај објективног, искусственог спознања човекове душе завршава у безизлазном паралогизму, јер човекова је душа безобална и ван домашаја наше спознајне моћи.

Она се такнути може само саосећањем. Због овога песникиња није тумач човековог бића, већ посредник, емотивни и лирски медијум што тражи разумевање за друге и себе, свесна да је само једна у поворци што под капом небеском ходи.

Благородно стабло Десанкиног стваралаштва можда највише уметничке висине досеже и најплеменитији плод даје у поетском делу *Тражим љомиловање*. У „лирским дискусијама“ са Душановим зајоником, Десанка је далеко размакла завичајне видике националне свести, који су имплицирани у унутрашњем склопу ове књиге, подижући глас у име

која су у древним временима била у додиру са њиховим прецима. (...) У стваралаштву Десанке Максимовић уочава се трансфор-

човекове егзистенције и индивидуалне слободе да се чини добро, да се греши, да се блуди странпутицама између разума и срца.

Зло у човеку и васколико странствовање у свету и времену Десанка види као слабост крхке јединке што се на све начине довија не би ли своје трајање протегла што дуже пре коначног утрнућа. Тражи помиловање за пометено биће коме је сопствена слабост и ломност душе највећа казна, за себра и себрову жену, за свргнуте и оне који су храбри само кад гину, за смртомрсце, за важне, за калуђере и богове, за завиднике, за несхваћене, за исмеваче, за алкохоле и оне који јасно виде; за слугу Јернеја и Марије Магдалене, за наивне, за сваког человека, „за оне који нису слични мени / и за оне са мном истоветне“ („За оне који се спотичу преко прага“), јер човек је, боји се Десанка, увек на губитку, било да му се небеским или земаљским аршинима греси и врлине броје.

Несавршеност је егзистенцијална нужност човековог бивствовања, због чега су му „мисли мутне и срце пометено“ („Мој свет“), и из чега проистичу зло и слабост. То ограничење суштински одређује јединку и њено постојање, и релативизује њену способност поимања зла и добра, јер како каже песникиња „ја не знам када жељу добру имам, када злу“ („Заточење“). Укидање ограничења поистоветило би человека са Богом, међутим Десанка не оставља ни трачак варљиве наде за овакву могућност. Само Бог може прозритељно и милостиво сагледати вировите дубине човекове душе, спознајући тајне запретане у њима:

*Али биће Богу, кад ћрисћемо у његово крило,
мушно срце наше све ћровидно,
виђеће једини он што је икада било
у нама и свејиштељско и смишено.
(„Вера“)*

Одгонетајући песничком сугестијом суштину човековог бића, Десанка Максимовић се интуитивно нашла на трагу Лајбницове филозофије, тј. поимања зла као егзистенцијалне константе у човеку произтекле из његове несавршености. Међутим, она није покушала да проникне у смисао те појаве. Може се само наслутити из Десанкиних стихова да се њена

мисао у разумевању овог феномена кретала ка спознаји да несавршеност човека представља и услов за остваривање добра, јер без тог „недостатка“ не би било тежње ка савршености, не би било промене ни слободе у људској јединки. Управо на овом идејном ослонцу Десанка Максимовић васпоставља дубоки смисао књиге песама *Тражим ђомиловање*. Слобода човекова треба да буде остварена у сврху добра и према моралном императиву „да крв ближњег је света као капља вина / из Христовог чистог путира“ („Богумилова молитва“), али та слобода због „недовршености“ људског бића представља и његово *право да ћреши* у испуњавању свог живота, јер вечно блудећи првидно овоземаљским светом он заправо истински странствује кроз „стотину васиона... и стотину кругова чистилишних“ („Мој свет“) у својој души.

Спонтаношћу свог лирског антропоцентризма Десанка Максимовић избегла је патетичну апсолутизацију и хладноћу логичког суда раскидајући уједно религијско, национално, темпорално и било које друго уобручавање човека. За Десанку је човек „њива што под снегом снива... у земљи скривено зрно жита“ („Глас монахиње“) и у овим стиховима је можда најконцептисаније исказана песникињина лирска визија човека. Људска душа не да се разумети, она је за Десанку Максимовић само племенито и благодарно зрно које, ако је с љубављу неговано, у раскошни цвет може да бокора, а ако се ипак у какву отров-бильку изметне, треба је с милошћу прихватити јер и она, таква, само је један лик онога што се животом зове.

Slavko Petaković

ANTHROPOCENTRISM OF DESANKA MAKSIMOVIĆ'S POETRY

Summary

Based on poems in many collections, in this essay it is being pointed to the very own, lyrical anthropocentrism of the poetry of Desanka Maksimović. The anthropocentrism of Desanka Maksimović's poetry means not philosophical, but poetic and intuitive meditation upon man's destiny and the meaning of his

existance, based upon a true and profound belief in the primordial goodnes of the human being.

Радован Вучковић

ИСТОРИЈА И ПОЕЗИЈА У КЊИЗИ ТРАЖИМ ПОМИЛОВАЊЕ

Кључне речи: Историја, поезија, поетика, Душанов законик, циклуси, самарићанско осећање, молитва, старо, ново, историзација.

Апстракт: У овом чланку аутор прво говори о интересовању за историјске теме у свим жанровима у временском периоду од средине педесетих до средине седамдесетих година. Потом пореди три збирке стихова (*Тражим по миловање* Десанке Максимовић, *Камени ставач* М. Диздарца и *Књажеска канцеларија* Р. Зоговића), у којима је на сличан начин изражен интерес за прошлост, за актере историје и за драматично сучељавање власти са својим поданицима који покушавају да јој се одупру или је изиграју. Највише је, међутим, реч у овом тексту о односу песникиње Десанке Максимовић према Душановом законику и о начину на који она трансформише историјску грађу у песме књиге *Тражим по миловање*. Аутор сагледава различите облике те трансформације и изводи закључак како је Максимовићева препевала подстицаје из Душановог законника, али није озбиљније студирала историјску грађу која би била у вези с њим.

I

У југословенским књижевностима дошло је почетком шездесетих година до наглог интересовања за прошлост и историјске теме и то је трајало и до средине наредне деценије. Почетак су обележила два велика дела двојице истакнутих писаца: друга књига *Сеоба* Милоша Ћрњанског и *Заславе* Мирослава Крлеже. Заокружење таквог тренда обраде историјских тема остварио је и Добрица Ђосић у тетраложији *Време смрти*. Разуме се, и пре тога настајала су дела историјске садржине, као што су Андрићеви романы *На Дрини ђурија* и *Травничка хроника* или делом *Корени* Добрице Ђосића. Међутим, у време об-

јављивања тих дела није то било опште настојање у том смеру, већ појединачни покушаји историзације књижевне грађе и жеље да се представи атмосфера и живот у прошлости и укаже на преовлађујуће дилеме и сукобе у њој и одатле извiku поуке или уобличе мисли о смислу и бесмислу људског трајања у неповољним условима балканског живљења.

Претежан део остварења историјске садржине стваран је с том намером, али нека од дела, настала тада или појединачно и пре тога, писана су и са претензијама њихових аутора да прошлост и евоцирана стања и расположења представе као оличење садашњости. Историја и историјска грађа служе само као оквир, у коме се разрешавају дилеме савремености на изразито драмски начин или описном нарацијом и литерарном рефлексијом. Њихова дела су донекле алегоријске конструкције и слојевите су структуре и значења. Морају се читати и као књижевне репродукције прошлог времена, али и као репертоар алузија на савремена стања која су у домену ауторовог искуства. Она буде представе о неизбежним сударима у друштву, али су и приче о вечним човековим дилемама пред светом и животом, па тиме и филозофска уопштавања у наративној форми.

Прво значајније дело ове врсте била је Андрићева *Проклејта авлија*. Није без значаја напоменути да је Андрић првобитно био написао историјски роман о Цем-султану од неколико стотина страна а да је доцније причу о том јунаку скратио на свега неколико података које је уклопио сложену наративну конструкцију у којој је то само један фрагмент у неколико посебних и међусобно повезаних прича уоквирених призорима, где се појављује и наратор. Тим компликованим поступцима и уланчавањима више прича у једну, Андрић је успео да прикаже одређену историјску епоху, али и да омогући читаоцу да испричане појединости може схватити као алузије на сукобе власти и духовних и интелектуалних снага пишчевог времена, па и оног педесетих година про-

мација архетипа спасиоца, од паганског ка хришћанском. Наиме, на попришту, над рањеницима налази се и Морана, богиња смрти,

шлог века.¹ Још је уочљивије да је таква конструкција у функцији исказа о животу и то исказа у многоме блиског преовлађујућој тада филозофији – егзистенцијализму. У том погледу *Проклешио авлији* најсроднији је роман *Дервиш и смрт* Меше Селимовића. И то је прича историјске садржине, преузете из *Љетојиса* Мула Мустафе Башескије, која ипак укључује пишчева искуства и доживљаје из најновијег времена и сличне сукобе интелектуалних елита и догматски настројених власти, али је и сажетак на тој основи ауторових мисли о животу, тј. његова филозофска рефлексија коју је могуће повезати и са куранском медитацијом, но и са општим максимама егзистенцијализма .

Али, ове врсте историзација нису карактеристичне само за прозу већ и за поезију истог времена. То доказују три у многоме сродна дела, објављена у размаку од једне деценије: *Тражим ђомиловање* Десанке Максимовић, *Камени ставач* Мака Диздара и *Књажеска канцеларија* Радована Зоговића. Прво је међу њима штампано *Тражим ђомиловање* (1964) Десанке Максимовић, а тек две године после тога *Камени ставач* Мака Диздара. Иако је реч о различитим ауторима и њиховим инспирацијама, другачијим акцентовањима тема и мотива, па и филозофије, уочљиво је да оба песника креирају песничке визије у истом временском тренутку и у истом хоризонту очекивања. Уз то, није искључено да је знатно млађи Мак Диздар био делом инспирисан песничком збирком Десанке Максимовић, на шта упућују композициона решења: дискусиони облик отвара се и затвара песмама са значењем пролога и епилога („Проглас“ и „Праштање“ у *Тражим ђомиловање* и „Путеви“ и „Порука“ у *Каменом ставачу*) којима се сажето излаже један од доминантних ставова учесника у „дискусији“. Идеји човека као сложеног бића, угроженог друштвеним силама и распетог између неба и земље, дат је широки простор и у једној и у другој књизи. У *Тражим ђомиловање* Десанке Максимовић знатно већи, са песнички разрађеном пред-

али и архангел Михаило, који умрле душе одводе на небо...“ – В. Питулић, *Нав. стручја*, 96–98.

ставом из њене раније поезије о човеку као раскрсном бићу, у коме се сударају различите силе, а добро и зло су измешани, па према томе аподиктичка догма суворог закона није у стању да разреши његова противречја и несагласности.

Најуочљивија је разлика између књига двоје песника, објављених у истом тренутку, што Мак Диздар у другом циклусу „Слово о небу“ снажно наглашава метафизичку димензију човековог трајања, његову окренутост према небу и нечemu што је изван и изнад његове земаљске егзистенције, а Десанка Максимовић то не чини, макар не у овој збирци, већ је метафизичко значење неодвојиво од етичког става. Зато се подударности између дела два песника могу уочити у деловима који говоре о земаљским путевима човека угроженог колико и заштићеног законима властодржаца или других облика моћи у неправедном друштвеном систему.

У тим песмама највише је алузија на постојеће друштвено-политичке прилике и на прогоне оних који другачије мисле и делују. У трећем циклусу *Каменог спавача*, „Слово о земљи“ реч је управо о тим прогоњеним и њиховим прогонитељима, од којих је прогоњени био и „Камени спавач“, праведник и занесењац, у чије име изговара песник сва слова у збирци. Њега не прогоне више окултне силе већ формације власти (оружници и судије). То чине и са осталим актерима земаљског вилајета који су незаштићени и изложени потерама. Некада су такве критички заоштрене песме на граници сатире. У песми „Неспине“ чувари земље, бадци, марионетске фигуре власти, „за један поглед mrки... у тумачу воде“. Сатиричке алузије Десанке Максимовић на савременост нису толико изоштрене, али су ипак присутне и усклађене су са њеним милосрђем и самарићанством, и препознатљиве су у песмама у којима се говори о негативним појавама друштва .

Мак Диздар је поделио *Каменог спавача* у четири циклуса. Десанка Максимовић то није учинила, нити је то могла, с обзиром да поднаслов њене

¹ Стихове наводимо према: *Сабране јесме Десанке Максимовић*, I – VI, Нолит, Београд, 1985.

збирке гласи „лирске дискусије са Душановим закоником“. Дискусије захтевају контрастирање два става и два погледа на свет. Лирски субјект из другог времена није угрожен и он води разговор са једним законским актом, чији је носилац чувени средњо-вековни владалац и самодржац. Њихова позиција је равноправна, па је могуће једино суочавање два гледишта и међусобно контрастирање. Цела је збирка изграђена на принципу контраста: прво се јавља глас владаоца који излаже у лирским формулацијама песника законски акт преступа и казне, а затим следи глас песника који оспорава суворост закона и заступа становиште либералистичког човекољубља наспрот владаочевом неприкосновеном законодавном догматизму.

Но, ако су две збирке тако различите у погледу структурне организације, сродне су у залагању за старински и стари говор и реч. У последњем циклусу „Слово о слову“ Диздар претпоставља старо слово новоме, па каже: „Има слово старо што ће сјутра доћи / Има слово ново ал нестаће с ноћи“. Десанка Максимовић, као што ће се видети, предана је старинској песми и њеном многогласју, па би се и у њеној књизи могао издвојити засебан циклус у коме излаже основна начела своје поетике и уводи себе као песнички лик у песму.

Десанка Максимовић је била у пријатељском односу са Радованом Зоговићем и није било изненада да се дванаест година после *Тражим йомиловање* појавила збирка *Књажеска канцеларија*, у којој се критички оштро представљају поступци другог српског владара, чија се владавина карактерише као деспотски суррова и самовольна. За Зоговића не постоји други Милош Обреновић изузев онај како га он види и песнички слика као негативан лик. Зато се Зоговићева представа о утемељивачу српске државе разликује од представе Десанке Максимовић о цару Душану по томе што је Милош приказан једнострano и као човек који не поштује закон него кажњава људе према личној вољи. Неспојиво је поступање самодршкаца са песниковим моралним чистунством и поема је писана не из потребе да се дискутује о не-

чему, већ да се покаже како се рђаво и незаконито суди и осуђује.

Некадашњи припадник књижевне левице није ни могао поступити другачије: у његовој слици о Милошевој самовољи не може бити колебања и међутонова. Али зато у структури збирке их има: у начину како је грађена на принципу контраста као и *Тражим Јомиловање*. Натуралистички суровим приказањима Милошевих поступака мучења противника или некад потпуно невиних људи, Зоговић је супротстављао песме које је означавао као „ванканцеларијске“, односно лирске слике природе и призора што се одигравају ван уског простора државничке канцеларије и делују као умирујуће и људски топле кантилене. Контрасти су стога у Зоговићевој књизи неупоредиво бруталнији и наглашавају неспојивост два стања и понашања. То се најбоље види ако се пореде уводна песма „Чаролија снијега“ и завршна „Епитаф, Николици, књаза Милоша берберчету“. У „Чаролији снијега“ читалац суочен са сликом снежног града, у коме пахуље покривају и уклањају све његове неравнине и неподопштине, па и оне Милошевих злочинства. У „Епитафу“ је сажета прича о Милошевом берберчету Николици које га је, посипајући га водом по задњици, опарило, а Милош због тога наредио да га туку док није издахнуло.

Збирка *Тражим Јомиловање* разликује се од књига двојице песника по својој лирској чистоти, распеваности и слободи у употреби документарне грађе. Десанка Максимовић, наиме, није, сем у ређим случајевима, употребљавала архаичне речи, нити језик који би било чим подражавао изворни говор Душановог законика. Она је, има се утисак, читала једино превод тога списка на савремени језик, а не његову првобитну језичку верзију. Сходно томе, она се није много мучила са литературом као Диздар и Зоговић: препевала је једноставно неколико утисака из Душановог законика, а остало је плод лирске имагинације којој је довољно да има пред собом закон одређеног доба као симбол и утеловљење једног

¹ О томе је писао Марко С. Марковић у књизи *Хильагу и једна ноћ Андрићева* објављена у Минхену на немачком 1962. године.

става и понашања и једног мерила правде, па да око тога изгради своју представу и личну визију истине и праведности. Насупрот њој Мак Диздар је објавио књигу о средњовековним босанским текстовима и написима, а Радован Зоговић је навео обимну литературу на основу које је писао *Књажеску канцеларију* и у које спада огромна тротомна књига *Милош Обреновић* Михаила Гавриловића и књижца Милоша Џрњанског *Свети Сава*. На крају је приложио речник мање познатих и архаичних речи из Милошевих списка и њихове употребе у том времену.

II

Десанка Максимовић напомиње на једном месту шта је за њу значио подстицај Душановог законика за настанак збирке: *Тражим йомиловање*, „Почела сам да га прелиставам и одједанпут као да ме је муња ошинула: избило је еруптивно из мене све моје схватање о кривди и правди, о казнама и опроштајима, о грешнима и праведним... оно што сам дugo носила у себи“.² Из овог изказа може се закључити како је мало документарно-историјског ушло у књигу песама Десанке Максимовић. Историзација приче производ је овде личне имагинације и спонтане инспирације, па је песницињи требало кратко време да напише *Тражим йомиловање*: „Када су се стварале те песме, извирали су стихови као вода ... За два месеца збирка је била готова“.³

То потврђује и летимично поређење збирке са Душановим закоником. Наиме, од шездесет осам песама књиге *Тражим йомиловање* свега се двадесет четири ослањају на слова Законика – остале су плод песницињих лирских варијација на задату тему. Десанка Максимовић је ипак преузела модел наслова из појединих чланова Законика: или потпуно у истој форми или са извесним модификацијама што се односи на песме које су стављене цару у уста. Тако све те песме, попут знатног дела наслова чланова Законика, почињу словом О („О меропаху“, „О покли-

² Цитирано према Љ. Ђорђевић: *Песничко дело Десанке*

сару“, „О прељуби“ и слично), а песме што их изговара песникињино стваралачко Ја почињу предлогом За („За алкохоле“, „За апокрифе“, „За Пепељугу“). Изузетак су једино две: царев „Проглас“ и песма „Иду царским друмом“ која је специфичне структуре, интонације и функције – не говори је цар, нити субјективизирани лирски субјект, већ представља неутрални лирски опис оних који се вуку царским друмовима у поворкама (јеретици, себри, бабуни, меропаси, унакажени).

Чак и од тог скромног збира песама наслоњених на слово Душановог законника у неколико њих тешко је успоставити директну везу са формулацијама у његовим члановима. А и кад наводи незнатно стилизоване речи закона, посебно на почетку песме, Десанка Максимовић их допевава властитим лирским измишљањима на задату тему. У сто тридесет трећем члану Законика, насловљеном са „О поклисару“, као и истоимена песма Десанке Максимовић, стоји записано: „Поклисар, који иде из туђе земље цару, или од господина цара своме господару, где дође у чије било село, да му се спреми част, да му је свега довољно, но да обедује или вечера, и да иде даље, у друга села“.⁴ Песма Десанке Максимовић „О поклисару“ овако лирски варира горњи законски исказ:

*Поклисар који хића цару
из земље шуђе,
или од цара своме господару,
да је неприкосновен
чим у области
царства ми уђе
иа био Византинец, Латин или Словен.*

*Где у село дође
да му се поклони вера,
да му се као гостују указују часни,
да му се с тића скони шрн и камен
да се прега ње не да
разбојнику ни гуји;
иа поштo руча или повечера,
другоме селу да се поклисар прега
и уз тић заклања
као пламен на олуји.⁵*

У овој песми Десанка Максимовић препевава законске одредбе Душановог законика.

Поступак препевавања и слободног варирања тема у слободној имагинативној обради на основу подстицаја из историјског документа, посебно је уочљив у песмама у којима песникиња иступа у одбрану нечијих права и природне правде или критички опсервира деформације негативних људских типова и поступака, односно залаже се за оне што их екскумирају законске одредбе. Због тога је песама овог типа двоструко више од оних које лирски излажу слова закона (четрдесет четири према дадесет четири).

Песничкој имагинацији Десанке Максимовић, која је „прокључала“ после додира са Закоником, више је одговарало да се самокреира него да истражава у верности законским формулацијама. Зато је за њу било довољно, поготово у песмама у којима иступа за нечије право, да, држећи се једног законског реченичког исказа, варира тему која је некад супротна од онога што је у њему садржано и да при томе не осети потребу да препева ту формулатију. Пример за то је песма „За жир“. У стодеведесетом члану Душановог законика пише под насловом „О жиру“: „И ако у жупи роди жир, тога жира цару половина а половина ономе властелину чија је држава“.⁶ У једанаест првих стихова песме „За жир“ песникиња лирски описује нешто друго (не жир), већ какве све цар има привилегије: бродари му „граде беле лађе“, „соколари одгајају соколе“, пчеле „са сунца доносе саће“, рибари злато „лове у песку“, „себар са поља плодове збира“, „ловци сакупљају рогове јеленске“, преписују „дијаџи јеванђеља“, „сликари дарују иконе и фреске“, „ковачи кују двери манастира“, „у кадионице тамњан точи смрека“, а „златна кандила... искивају тује“. Неочекивано долази у песми обрт после пртице и у четири стиха:

за жир ћи се једино молим,
жира у шуми йоց ћранама нека
да му се, кад га йоց зиму нађе,
изгладнели ошрок обрадује.⁷

Песма је из два разлога интересантна. Прво, молбу за помоћ изгладнелом отроку песникиња упућује на крају песме, како то чини у мањем броју песама, а у већини је рефрен *тражим йомиловање* на самом почетку: у првом или другом стиху. Десанки Максимовић су варијације ове врста биле неопходне како би ублажила монотонију која је карактеристична за песме ове збирке. Та монотонија је видљива у типизираним насловима сврстаним у две групе, а исто тако у двоструком склопу: песме су већим делом строфичне структуре, а мањим су астрофичне. Занимљиво је да су астрофичне, односно цела песма једна једина реченица, оне песме у којима се јавља песник као носилац говорне тираде, док су искази цара Душана у законским параграфима у строфичној форми, са бројем строфа у зависности од тема које су обухваћене параграфом. Астрофичних је укупно двадесет четири песме, а осталих четрдесет четири. Толики број песама састављених из плиме стихова у једном реченичном низу сведочи такође о неаналитичком поступку, о одсуству потребе за ширим историјским анализама које надокнађује песникиња изворна лирска реторичност и субјективизирани приступ историјској грађи.

Друго, једино у песми „За жир“ Десанка Максимовић наводи назив отрока, иначе најчешће именује себра и меропаха у песми „О меропаху“. Отрока ретко помиње и Душанов законик – зато што је био нека врста роба средњовековног властелина и није му за блажа дела судио царски закон већ господар чија је својина био. Јавља се као субјект права само када је реч о најтежим деликтима, као што су убиство, кражба и разбојништво и у тим случајевима се сурово казњава. Самилосничка душа песникиње узима отрока у заштиту пред царевим законом и тражи да му се остави макар жир како би се прехранио.

Песникиња је на тај начин већ у овој песми поларизовала цара и отрока, од којих први има све а други ништа – ни слободе ни хране. Тако је још више потенцирала класни карактер Душановог законика, уводећи и слике и категорије којих у Законику нема. Види се то и у песми „О меропаху“.

За ту врсту људи у средњовековној Србији каже се у речничким тумачењима да су то слободни сељаци на феудалчевом поседу који су били дужни да раде на властелинској замљи два дана у недељи. Десанка Максимовић у песми „О меропаху“ песнички преувеличава меропахове невоље тако што додаје да још мора један дан „да камење на друм носи цару“, један да „на жрвњу меље манистиру“, „један да поправља властелину слеме“, „један да му спрема за сетву семе“, „а што остане у недељи дана да ради за себе“. Кад се све сабере, у раду за другога меропах је потрошио све своје време и за себе му није остало ништа. И у другим песмама Десанке Максимовић поетски пренаглашава потпуну неравноправност властелина и себра пред законом.

Неравноправност је истакнута и у одредбама Душановог законика, али не у тој мери. У педесет трећем члану Законика, под насловом „О насиљу над властелинком“, каже се: „И који властелин узме властелинку силом, да му се обе руке одсеку и нос сареже, а ако себар узме властелинку силом да се обеси, а ако своју другу узме силом, да му се обе руке одсеку и нос сареже“.⁸ Казна је иста и за властелина и за себра ако је извршено дело прељубе у оквиру истога сталежа, али је сировија ако је себар прекорачио границе свог сталежа и у том случају следи му смрт вешањем. Иста је казна за починитеље оба сталежа у особито тешким повредама правног поретка ако је починилац истог друштвеног ранга са жртвом: за празноверје, за прељубу и предумишљајно убиство, за убиство родитеља, за паљевину, за двобој, за рушење цркава.⁹ У песми „О прељуби“ песникиња песнички тумачи Душанов законик: да себарка која је згрешила са властелином треба да се зазида, а властелин поспе пепелом, док се себар за исто дело кажњава смрћу, а властелинка само тиме да посматра вешање. Десанка Максимовић потенцира у *Тражим йомиловање* случајеве неравноправности два сталежа пред законом, а готово и не помиње обрнуте појаве. Она је тим одступањима од Законика, чини се, хтела да остане верна својим међуратним песмама са социјалним темама, па се ова њена збирка може

узети као наставак певања у некадашњем духу и као континуитет тадашњих идеја.

И самарићанско осећање, као и иступање у име слабих и немоћних, одбрана категорије људи који мисле срцем и не сналазе се у грубој стварности, истог је порекла и продужетак је осећајности њене међуратне социјалне лирике. Хуманистички патос основно је расположење у тим песмама, а ритмизирана реторичност упадљив стилски манир. Најбоље песме из збирке *Тражим Јомиловање* управо су те врсте и оне би могле, ако би књига била циклички сређена, да сачине један циклус песама. Карактеристична је у том смислу краћа песма „За паству срца“:

*Царе Душане,
тражим Јомиловање
за трагикомичне ђујурце
и водиче
кроз лабиринште срца бескрајне,
за Јонирање у себе жедне,
за недоследне
због доследносћи неке шајне,
за вероломне
због верносћи неке унушарње,
за скромне
због некаквог у себи бogaћstва,
за оне који су само срију
верна шасћва.¹⁰*

Сличне су песме: „За војничка гробља“, „За несхваћене“, „За наивне“, „За оне који се спотичу преко прага“, „За Марије Магдалене“ и друге.

У други циклус могле би се издвојити песме у којима се, под маском одбране и заступања пред царем, у ствари критички сагледавају мане неких категорија људи и праве алузије на прилике у земљи кад је збирка писана. Поступак одбране негативних људских типова пред царским законом само је начин да се замаскира стварна намера и да се, под маском историзације, изрекне њихова осуда, односно у смислу дискусије са савременицима, о чему песникиња говори у експлицитним изјавама, да им се саопшти оно шта се о њима стварно мисли, као и о политичким и другим приликама које су их учиниле таквим.

Затражиће, на пример, помиловање за свргнуте у истоименој песми (а свргнутих је било много у послератним условима живота и међусобних сукобљавања): за њихов дом „око кога освану санте, што их нико не отопи, не премости, за оне којима су само ласте под стрехом гости“. Слична је и актуелистичка и песма „За сужње помиловане“, у којој се иступа у одбрану појединаца, после помиловања, „који гледају преда се ма куд да пођу и кораче“.

Чешће су ипак критичке примедбе под маском одбране надмених и уображеног појединаца, какве је песникиња сигурно сретала у својој близини, и који су загледани у себе и своју величину, па не примећују ништа око себе. То су важни у песми „За важне“, то су непелегрини у песми „За непелегрине“, то су смртомрсци у песми „За смртомрсце“. Важни су они који све унапред знају и свугде им је место обезбеђено; које свугде „нумерисано место чека, за оне који још за века гробницу где ће лећи знају; људе које на свакој води чекају броди“. А смртомрсци су појединци који ниподаштавају смрт и који „брзо забораве мртве и прекину са њима везе олако као паучину“. Људи су то ослобођени емоција и никад нису били пелегрини и ниједног дана „нису живели од звезданих само висина, нити се иједном огрејали усхитима песника и пелегрина“.

Антрополошке представе Десанке Максимовић одговарале би савременим идејама о сложености човека и противуречностима у његовом бићу: да је истовремено и добар и зао, па се доброта лако преобразуја у зло. О томе поетски размишља у песми „За врлине у мане прометнуте“ и тражи помиловање за људе најпре „топле и кротке“ који потом „злом превазиђу и себичњаке“, да би се на крају прометнули „у вукодлаке незасићености“. Те квалификације односе се и на оне „који су храбри само онда кад гину“, у истоименој песми, а после тога у миру „постану робови ствари којима су у борби противник били, или их испоснички пренебрегли“. У песникињиној стварности таква је била цела једна фаланга ратника које је она добро познавала и с њима се сусретала свакодневно. Десанка Максимовић на сличан начин

свакодневно је сусретала „сужње помиловане“, „с којима нико неће да стане, и да их невиним опет огласе и кад плате цару хараче“, а с њима „слободно разговара само ухода“. Најгоре је прошла у песничкој интерпретацији песникиње категорија исмевача, у којој није тешко препознати неуспеле критичаре свега и свачега, чији су негативни судови израз фрустрација и мржњи свега што је невино и чисто они презиру: „Доброту њиве, радозналост вода, душу затворену, душу што се лако ода“. Исти су и завидници (песма „За завиднике“) „који писну као змија у процепу рекну ли људи коју реч лепу за нечије дело“.

Десанка Максимовић брани природност и чистоту коју испољавају посебно сиромашни чији се живот одвија у природи, а природни амбијент је простор за молитву и за земаљске ритуале. То су они који обављају „свадбе без венчања“ и који су „сунце узели за сведока а за измирну прогласили мириш биља“. Сличне су им и себарске жене (песма „За себарске жене“) чије су „маште сунцем опаљене, и тајне мириром сена запахнуте“.

Реч је о русовској филозофији једноставног живота, у коме се човек спаја с природом као божанством и захваљујући томе постаје добар и чист, па тиме није изложен деформацијама као и људи урбаних подручја: исмевачи, завидници, смртомрци, важни. Оваква филозофија у складу је са песникињиним опредељивањем за сиромашне и угрожене, тј. са њеним историзацијама Душановог законика који преноси норме средњовековног друштва што те разлике потенцира, а песникиња их још преаглашава да би своју антропологију учинила презентном.

Могао би се, најзад, у оквиру збирке *Тражим помиловање* издвојити још један циклус песама поетичких тема, где се поставља питање песника као припадника категорији осетљивих појединача и рњивих од стране околине у којој живе, али преданих унутарњим лепотама преобличеним у речи и песме. Ране им наносе исмевачи и завидници, портретисани

у поменутим песмама, које је због тога могуће сврстati и у овај круг песама. Карактеристика овог типа песама Десанке Максимовић свакако је и у томе што се у њима експонира лирски субјект, у коме није тешко препознати лик саме песникиње. Она иступа са својим наглашеним првим лицем и смешта себе у поворку угрожених, унесрећених за чије се извансеријско постојање моли цару за милост. Песника је сврстала међу оне „који се спотичу преко прага“ (у песми „За оне који се спотичу преко прага“) и упутила је „молитву“ „за тихе, за сетне, за оне сасвим друкчије од мене и за оне са мном истоветне“.

Била би таква субјективизација лирског израза и изједначавање песничког писања са исповедањем немогућа у збиркама Мака Диздара *Камени ставач* и Радована Зоговића *Књажеска канцеларија*. Али Десанка Максимовић није хтела да пренебрегне свој лирски субјективизам ни у књизи историјских објективизација у лирској форми, па се пред читаоцем у причи о Душановом законику неочекивано јавља песничко биће Десанке Максимовић. Наизглед узгредно и на периферији песме, али ипак снажно извучено и са наглашеним поетичким начелима за која се песникиња целог живота залагала. У поменутој песми „За наивне“ песникиња уводи саму себе у ткиво песме. Набрајајући све за које тражи милост од цара (а то су угрожени: онај који се са робије врати, безруки, миропомазани, онај што чека пред вратима), она неочекивано помиње и себе, па тражи милост „за њих, за себе, за сваког човека“. Ипак, могу се навести четири песме у којима је истакнута персоналност песникиње и субјективизам њеног песничког става: „За нероткиње“, „За песникињу, земљу старинску“, „За песме“ и донекле „За оне који не умиру на време“.

Међу њима је најпознатија, песнички најефектнија и драмски интонирана „За нероткиње“. Сугестивност у изразу ове песме произилази из постепености при развијању теме о нероткињи, што песникињи омогућава да и свој лик уметне међу оне „чија

⁴ Душанов законик, превео, предговор и увод написао Н. Радојчић, Нови Сад, 1950, стр. 57.

су наручја пуна само облака које као птице над земљом праве гнезда и водено цвеће лепоте роде“, а у животу излазе „из реда свакодневна, навикнута, који опчињен лута ван друма древна“. Извесно је да је тај опис намењен профилу песникиње, како га види Десанка Максимовић, и очекивано је да у следећој строфи открије да се односи на оне „које су од младости ране приволеле се царству поезије, које трепере ваздан као брезе, и месечином се заносе као барка“. Природно је, исто тако, да после тога наведе имена древних песникиња и сањарки Јефимије, свете Терезе, Сафо и Јованке од Арка, и да заједно са њима, које су „све занете и недовршене“, упути молбу за помиловање и саме себе („и за мене“).

Таква су песникињина опредељена је за старо, као што Десанке Максимовић и јесу била (која „воли стваринске љубавне песме“) и чији је „завичај на обалама прошлости осто“ („За оне који не умиру на

⁵ Д. Максимовић, *Тражим иомиловање*, Београд, 2005, стр. 10.

⁶ Душанов законик, стр. 67.

⁷ *Op. cit.*, стр. 34.

⁸ Душанов законик, стр. 46.

⁹ Ф. Чулиновић, *Душанов законик*, Београд, 1931, стр. 45.

¹⁰ *Op. cit.*, стр. 45.

¹ Десанка Максимовић: *Сијоменица о 100. годишњици рођења*, приредио Велибор Берко Савић, Ваљево, 1998, стр. 460–463.

² *Нав. дело*, стр. 463.

³ *Исјо.*

⁴ Узгредна запажања о структури могу се спорадично пронаћи у приказима поезије Максимовићеве, нарочито када је реч о потоњим збиркама. У правом раздобљу издава се кратак текст Ксеније Атанасијевић „Поезија у прози Десанке Максимовић“ (*Мисао*, јул-август 1932, књ. 39, св. 5/8/301–304), стр. 453–455 у коме ауторка даје преглед и тумачење циклус књиге *Гозба на ливади*, као и конкретно поређење облика и садржине ове збирке и *Вршара Рабиндранта* Тагоре. Двадесетак година касније, у приказу изабраних песама *Мирис земље* (1955), уз сажето разматрање основних садржинских и формалних особина песништва Максимовићеве, и опис етапа у њеном развоју, Мирко Бањевић износи своја запажања о структури наведеног избора: „Ова збирка, подијељена на пет поглавља, као пет драмских чинова, има у себи нешто заиста драматично и не случајно проткано кроз њу, која има и свој почетак и своју загонетност и свој расплет и свој епилог.“ (*Летопис Мајище српске*, CXXXII 1956, књ 378, св. 1/2, стр. 120–123. наведено према *Сијоменица о 100-годишњици рођења*, стр. 220).

време“). У песми „За песникињу, земљу старинску“ означиће основне црте те старинске поезије коју заступа и брани пред царем; чак ће навести и њена главна својства, па ће поменути и шаблоне, али и руралност која је саставни део поетске филозофије песникиње: „небеса која нежношћу кипте“, „ливаде никад идиле сите“, „лирику мириса и месечине“, „презреле априлске плавети“ и „сликовитост њину прастару“, „бајку што је пише иње“. Била је то визија поезије коју је владајућа критика интернационалних мерила и презрења за сентименталне везе песника са прошлопшћу и природом оштро жигосала педесетих година, а међу онима који су тиме били највише погођени на првом месту налазила се Десанка Максимовић. Зато су њене поетичке песме, и полемичке истовремено и одбрана тог презреног тада типа поезије.

У тим песмама Десанка Максимовић је полемисала, заштићена велом историзације, са типским

⁵ Оспоравање квалитета песништва Максимовићеве понекад је добијало и сасвим отворен облик, као што је то случај у тексту Звонимира Голоба „Беле руже, њежне руже“ у недељнику *Телеграм* (1965). Голоб сматра да и након нове збирке Максимовићева остаје минорнан песник, да су њена осећања патвorenа и кафанска, и налазећи разлог за песникињину популарност у изванкњижевној сфере. Овај текст изазвао је подемички одговор Драгана Орловића у *Политици ексцрес* (15. мај 1965). О томе више види у: *Сијоменица...*, стр. 242.

⁶ Максимовићевој је по правилу пребацивano да њен лиризам није доволно дубок, нити мисаоно нити по осећањима; када су се, међутим, песникињина интересовања у другој половини 20. века по-мерила ка „објективним“, митолошко-религијско-историјским темама, замерано јој је управо на недостатку лиризма и на сувоћи и реторичности поједињих стихова. Тако Вук Крњевић, поводом збирке *Тражим љомиловање*, сматра да у песмама „друге врсте (...) љепоту пјесничкога језика потпuno наткриљује реторика, која од емоција успијева да створи декларативне исказе, али не и стварни пјеснички говор.“ Крњевић такође износи и занимљиво запажање о структури књиге, сматрајући да она „није цјеловита пјесничка књига“, што пак не значи да „по својој конструкцији и концепцији није врло одређена.“ Крњевић налази да у њој, међутим, има далеко више „реторике него праве пјесничке вокације.“ Вук Крњевић, „Маргиналије и поезија“, *Одјек*, XVIII, бр 4, 15, II 1965, стр. 9, у: *Сијоменица о стогодишњици рођења*, стр. 236.

⁷ Песничкој збирци као нивоу организације књижевно-уметничког дела посвећено је сразмерно мало дела. На англосаксонском подручју, примера ради, практично постоји једна реле-

негативним ознакама људи које су ново време и нова власт избацили на позорницу живота и при том је штитила старински облик поезије од напада критичара модерниста као што је чинила у песми „За песме“. Ту Максимовићева помиње критику као зло, а брани песме „што у танким лирским кошуљицама изиђу на посмртне критике цичу, кад сваки жудан каменовања каменом се на њих бацати стане, кад хајкачи на старе славе леденом подвргну бичу песничкове стихове недопеване“.

Да песме ове врсте буду и лирски ефектне могу да захвале историзацији казивања коме је песникиња прибегла у збирци *Тражим ђомиловање*. Увођење историјских чињеница и појава у књижевно дело омогућило јој је да обеснажи агресивност критичких опсервација о савремености и савременицима. Историјско је подлога за алгоријски тип говора, у коме се значења мултилицирају и остваре на три нивоа песничког приповедања: као историјска прича, као алузија на савременике и свакодневницу и као евокације универзалних стања, расположења и типских својстава. Такав поступак историзације био је успешан у књизи *Тражим ђомиловање* и омогућило је Десанки Максимовић да потисне свој лирски субјективизам, али да га не поништи у објективизираној алегорији чији оквир чине појаве и друштвена понашања из прве половине четрнаестог века. Такав

вантна збирка текстова (*Poems in Their Place: The Intertextuality and Order of Poetic Collections*, Neil Fraistat (ed.), University of North Carolina Press, Chapel Hill, NC, 1986). У руској науци о књижевности истраживањима ове врсте у последње време бави се О. В. Мирошникова (*Лирическая книга: архитектоника и поэтика (на материалах поэзии последней трети XIX века)*, Омски егзистенцијални универзитет, Омск, 2002).

⁸ Често је истицан уплив музичког, односно ликовно-визуелног начела на поетику Максимовићеве. То је, међутим, само један аспект њеног песништва – од самих песничких почетака код Десанке Максимовић могу се уочити и дискутивно-идејни чинионци, који су углавном прошли незапажено од критике.

⁹ Примера ради, иако *Тражим ђомиловање* у *Сабраним ћесмама* од 1980. године садржи 68 наслова, Јован Деретић, када 1993. године пише текст „Законик као инспирација“ (*Књижевност*, 1993, бр. 5–6, књ. 99, стр. 578–583), барата бројем песама из претходне верзије збирке (1969. година): „Од 66 песама колико их има у коначној верзији збирке 22 песме имају наслове на *O* и

поступак морао је да делује заразно, јер се показао да је примеренији од директног лирског говора у првом лицу, па су биле и очекиване две књиге писане на сличним основама историзација, као што су *Камени ставач* Мака Диздара и *Књажеска канцеларија Радована Зоговића* које су се јавиле после *Тражим љомиловање* Десанке Максимовић.

Radovan Vučković

HISTORY AND POETRY IN THE COLLECTION OF POETRY *I'M ASKING FOR AMNESTY*

Summary

In this work the author speaks about interest for historical topics in all genres, in the period of time between mid-fifties to mid-seventies of the twentieth century. Then the author compares the three collections of poems (*I'm asking for amnesty* by Desanka Maksimović, *Stony sleeper* by Marco Dizdar and *The Ducal office* by Radovan Zogović) in which is expressed, in the similar way, the same interest for the past, for the participants of the history and for dramatic confrontation of the authority with its citizens who try to resist it or to evade it. Most of all, however, the point of this work is about the relation of Desanka Maksimović towards *Duqan's Legal Code* and about the way she transforms the historical structure into the poems in the collection *I'm asking for amnesty*. The author perceives different forms of this transformation and draws a conclusion that Maksimović rendered in verse the stimulus from the *Duqan's Legal Code*, but she did not seriously work through the historical structure which would be connected to it.

Бојан Јовић

ТРАЖИМ ПОМИЛОВАЊЕ ДЕСАНКЕ МАКСИМОВИЋ У СВЕТЛУ ОПШТИХ ПРЕТПОСТАВКИ ПРОУЧАВАЊА ПЕСНИЧКЕ ЗБИРКЕ

Кључне речи: Десанка Максимовић, *Тражим ђомиловање*, песничка збирка, интертекстуалност, структурна анализа.

Апстракт: Књига *Тражим ђомиловање* Десанке Максимовић разматра се са становишта проучавања песничке збирке као текстуалне целине. Полазећи од одсуства формалне циклизације у књизи, траже се други односи који би омогућили успостављање модела макроструктуре. Пред-

¹⁰ Десанка Максимовић, *Тражим ђомиловање*. Лирске дискусије с Душаном закоником, Интегрално критичко издање, приредио Станиша Тутњевић, Задужбина „Десанка Максимовић“, Београд, 2005.

¹¹ Све до овог издања није било подробних нити систематских напомена о верзијама и питањима везаним за структуру збирке.

¹² Поред тога, постаје могуће пратити и проверавати и саме анализе поезије/збирки Десанке Максимовић, о чему ће још бити речи нешто касније.

¹³ Види опширије у: Стерјопулу Елени Апостолос, *Поети-ка лирског циклуса на мајстеријалу руске поезије с краја XIX и почетком XX века*, Народна књига / Алфа 2003.

¹⁴ О односима ове три збирке види опширије „Напомену приређивача“ најновијег издања сабране поезије Данице Марковић *Историја једног осећања*, Народна Књига, Београд, 2006, Миливоја Ненина и Зорице Хаџић.

¹⁵ Овакав настанак и промена садржаја и структуре песничких збирки Данице Марковић повлаче за собом неколика питања везана за опис процеса. Уколико, наиме, постоје три сукцесивне књиге песама сличног и/или истог наслова, од којих се први наслов садржи у другом (и трећем), а други и трећи су истоветни, и чија је садржина слична – прва збирка је пренета у другу (и трећу) а друга се и трећа, истога наслова, разликују, да ли је реч о три збирке песама као три различита ентитета, или пак о једној збирци, (макро)тексту, који је прошао кроз три фазе развитка: I на-

лаže се разматрање неколикоих начела обликовања – наслови и лирских гласова песама, строфичне организације, тематског груписања, итд. Истиче се значај композиционих особености збирке *Тражим љомиловање*, заједно са наглашеним интертекстуалношћу, за анализу поетичких претпоставки других збирки и опуса Десанке Максимовић.

У једном од ретких домаћих текстова посвећених текстолошким питањима везаним за проучавање песничких макроструктура, Душан Иванић се, поводом приређивања сабраних дела Десанке Максимовић из 1997. године, дотакао и проблема односа различитих нивоа структурне организације поезије: песме/циклуса песама/песничке збирке.¹ Иванић је при томе пре свега истакао нужност опрезног приступа проблему низа изабраних песама: чист хронолошки принцип најчешће разара циклусе као целине и нарушава ауторско хтење, које је, са своје стране, будући често успостављано у другим околностима и временима, доводило у везу дела која у процесу настајања и нису имала никаквих додира, већ су обједињена у неком тренутку извесном спољашњом околношћу (нпр. сличност мотива; тренутни утисак о јединствености, итд.). Зато је, Иванић наглашава, од изузетне важности да се редовно саопштавају подаци о свим објављивањима и, нарочито, о првом стављању песама у циклусе или збирке или књиге. Так тим унакрсним подацима заинтересован стручњак може ићи ка одговарајућој интер-

станак (*Тренуци*); II **раст и преобрајај** (*Тренуци* нарастају у *Тренушке и расположења*, и по наслову и по садржини – преузето је свих 25 песама, уз губљење датумских одредница и једине посвете, и промену структуре; 112 састава) и III **промену и стагнацију** (наслов остаје исти, као, у основи, и структура али се обим/садржина мења, пре свега истовремено, али не и једнако, смањујући се и повећавајући, како би се зауставила на броју од 89 песама).

16 Као и старије поколење песника, и најмлађи авангардисти пишу и објављују релативно мали број стихова – отприлике кад и Максимовићева објављују поетске првенце не претерано великог обима, који ће, по правилу, остати или њихове једине, или прве међу сасвим ретким збиркама песама: Андрићев *Ex Ponto* (Загреб, 1918; Београд, 1920), *Лирика Јшаке Црњанског* (1919), Петровићево *Оштровење* (1922); Манојловићеви *Ријамови* (1922), итд.

17 Према речима уредника Божидара Ковачевића Симе Пандуровић је уз рукопис избора својих песама из 1969. године

претацији и једног и другог контекста – контекста настајања дела и контекста сврставања/укључивања у нове целине.

Проблем циклизације додирује се и с проблемом књиге/збирке песама. Приређивач налази како је више пута иста песма стављена у две збирке: у први мах се може мислiti да је то нехат, случај, али и да песникиња тако поступа намерно, искоришћавајући исти текст у два оквира и дајући му тиме двострук или вишеструк смисао. Објављивање је понекад само ново прештампавање из припремљене збирке или са слога.²

Истичући важност налажења „трагова, одлука, повода, разлога одређеног груписања пјесама“, Иванић у наведеном раду указује и на проблем односа нижих структурних нивоа текста, али и пишчевих (ауто)поетичких ставова, према песничком опусу: текстолошка питања тако уводе у просторе поетике песничког опуса. Занемарено у науци о књижевности, ово питање може да укаже на једну фазу настанка песничких збирки, на однос ауторке према сопственим песничким мотивима/темама/вредностима, или према сопственим намерама. Тада се однос испољава у једном моменту (нпр. привремени циклуси, напуштени наднаслови, промењени наслови циклуса) и може да се, с извесним упрошћавањем, узме као вид промењивости или динамике ауторске воље. Као што варијанте откривају стилске, тематске или композиционе распоне унутар једног стваралачког потенцијала, тако и повезивање у циклусе открива један аспект ауторкиног тумачења или имплицирања смисла сопствене поезије, односно група песама.³

У светлу изложених ставова, када се погледа стручна литература која је на располагању, поезија Десанке Максимовић разматрана је на многе и разноврсне начине, али макроструктуре њеног песничтва, пре свега нивоа песничке збирке, појединачно или у оквирима целине песничког опуса, синхронијски или дијахронијски, нису биле чест предмет посебне нити систематске пажње.⁴ Разлог за изостанак поетичких анализа ове врсте требало би тражити пре свега у својеврсној инерцији односно линији мањег отпора у приступу песникињином делу (па и у својеврсном, намерном или нехотичном, потцењивању

песничког умећа Максимовићеве⁵⁾), при чему су се проучаваоци задовољавали општим исказима пре свега о тематским особеностима – о изразитом лиризму, осећајности, наивном и добродушном приступу стварности, или пак о најопштијем запажањима о

написао следећу (ауто)поетичку напомену-опоруку. „Песме у овој збирци изабране су и стављене у известан ред у споразуму са писцем. Он сматра ову књигу песама за дефинитиван избор оних стихова који могу представљати његов аутентични, стварни прилог српској лирици. Све друго (због разноврсних огрешења о чистоту мисли, осећања, укуса, уметничке форме, језика, стиха или слика) он одбацује, сматрајући да није ни написао. Према томе, нико не може под његовим именом објављивати или штампати и оне песме које је он, из поменутих разлога, одбацио.“ Божидар Ковачевић, „Сима Пандуровић“, у: Сима Пандуровић, *Песме*, Српска књижевност у сто књига, Матица српска, СКЗ, Нови Сад, Београд, 1969, стр. 27.

¹⁸ Максимовићева у својим раним збиркама не показује та-које ни склоност ка манифестном исказивању поетичких ставова.

¹⁹ Колико је описивање садржаја и облика циклуса/збирки сложен и осетљив посао може се видети и у најновијем, до сада најобухватнијем покушају да се представи историја и развој текста *Тражим йомиловање*, и то управо на примеру наведене песме. Наиме, у критичком издању из 2005. приређивач, описујући издања збирке након оригиналног из 1964, саопштава да је „нову, иншегралну верзију“ збирка „*Ирви штүц добила у Сабраним делима 1969. године. У њој се налази осам нових јјесама којих није било у изворном, основном облику збирке. Истта сијуација је и у Сабраним песмама, јубликованим у шестиз издања од 1980. до 1990. године. [...] с тим штo је у Сабраним песмама, у оквиру збирке објављена и јјесма О хијерархији, која се у Сабраним делима налази у додатку Нове песме. Разлог штo је та јјесма изјештена из збирке у посебан додатак, вјероватно је мишевисан шренчњаком схватањем јјесникиње да би она нарушавала структурно јединство и естетске домеши збирке. Све осимаље нове јјесме у структуре шако проширене збирке налазе се на истом мјесецу и у Сабраним делима и у Сабраним песмама [...].“ (стр. 128). Овакав опис могао би да у неку руку збуни читаоца који у рукама није имао наведена издања, будући да садржи најпре противуречност, а потом и анахронизам. Књига *Мирис земље*, трећа књига *Сабраних дела* Десанке Максимовић из 1969. године, у којој је садржана нова, проширена верзија збирке *Тражим йомиловање*, заиста садржи 8 нових песама, од којих су 7 уврштene у структуру збирке а осма, „О хијерархији“, налази се у одељку под насловом *Нове јјесме*. То приређивач у другом делу наведеног пасоса, и у другим коментарима појединачних песама, конкретно и каже, но тиме непосредно противречи сопственом опису са почетка одељка („У њој се налази осам нових јјесама којих није било у изворном, основном облику збирке“). Даље, збирка објављена 1969. године у *Сабраним делима* не може представља „иншегралну“, већ само *додуњену* верзију (садржи 66 песама и у односу на коначан облик недостају јој „О хијерархији“ и*

песникињином митопоетском, паганском, хришћанском, односно историјском итд. надахнућу.⁶

Није само усмереност ка истицању очигледног или сужени приступ разлог изостанка сличних анализа. За то постоје и објективни разлози, начелне природе, а у случају Десанке Максимовић, и разлози посебне врсте, vezani за особености њеног песничтва. Најпре, приликом разматрања песничких макроцелина уочава се недостатност самог истраживачког инструментарија: теоријско-методолошки апарат који би омогућио опис песничке структуре вишег нивоа – збирке песама као равни организације песничког текста – готово да и не постоји;⁷ када је о поезији реч, место где се по правилу зауставља размишљање о јединици проучавања песма, или, у најбољем случају, њој надређени лирски циклус. Са друге стране, песничко дело Максимовићеве, управо по утемељености на изразито лирском, субјективном, односно у великој мери не-појмовном моделу стварања,⁸ али и по обиму, разноврсности и многообразности, само по себи не представља лак предмет проучавања; у њему су, додуше спорадично, присутни и додатни елементи усложњавања и динамизовања – нпр. већ поменути случајеви објављивања песама у

,За бранковинске сељаке“). „О хијерархији“ се пре 1980. године, када је први пут (и коначно) уврштена у структуру збирке, не може сматрати њеним делом, тако да исказ да је ова „јесма измјештена из збирке у посебан додатак“ представља преокретање временског и логичког низа (не може бити измештена 1969. године јер је уврштена тек 1980). Коначно, то значи да су са становишта ауторкине воље за проучавање битна три, а не два, стања у развоју текста збирке (1964; 1969; 1980).

²⁰ Први циклус објављен је у *Књижевним новинама* 1963. године („За Марије Магдалене“; „За себра“; „За свргнута властелина“; „За исмеваче“; „За оне који не умиру на време“); следећи циклуси поред уврштених садрже и песме које су објављене у часописима у време настанка збирке или се нису нашле нити у њој нити у другим издањима – „Књижевност 1963. („За јеретике“, „За охоле“, „За прва што се у срцу роди“ / + „За Наивне“, „За ловишта“, „За песникињу“); *Стварање* 1964 („За Дон Кихоте“, „Пелену“ / + „О меропаху“, „О сиротој кудељници“, „О обороеној цркви“, „За војничка гробља“, „За по оцу не зове“, „За врлине у мане прометнуте“); *Борба* 1966. („За завиднике“); *Стварање* 1967. „За човека који је погубио пергаменте“. Види детаљније „Напомене I“ у

различитим контекстима/збиркама; када је пак реч о збирци која је ужа тема овога текста, *Тражим йомиловање*, још за песникињина живота штампају се различите њене верзије и то и једна за другом, и напоредо. Стога понекад није сасвим извесно шта би заправо требало узети за њен легитимни облик, односно за предмет проучавања.⁹

Појавом најновијег, интегралног критичког издања збирке *Тражим йомиловање* из 2005. године,¹⁰ описана ситуација унеколико се мења – читаоцима се представља књига песама последње ауторкине воље, сабраног али и први пут прочишћеног текста и са пуним критичким апаратом.¹¹ Са своје стране, такав предложак олакшава не само увид у сложену историју овога дела већ и испуњавање захтева озбиљније поетичке анализе, усмерене на разматрање одређених особености устројства песничког дела Максимовићеве. Макар када је реч само о овој књизи, постаје могуће до детаља пратити начин на који је песникиња обликовала поетске структуре већег обима.¹² Такође, поступак примењен у наведеној збирци упућује на потребу да се и у поезији Десанке Максимовић из других раздобља истражи присуство и дomet сличних појава.

* * *

Преглед теоријске литературе посвећене песничким макроструктурама показује да се интегрисана збирка песама углавном помиње у склопу анализе песничког циклуса, то јест да се на њу гледа као на један од облика циклизације песничког материјала.¹³ Књижевна историја, са своје стране, пружа доволно материјала да поткрепи такву тврђњу, као што се јасно види у случају песника српске модерне,

интегралном критичком издању *Тражим йомиловање*, 2005, стр. 128–129.

²¹ Максимовићева се по том питању и експлицитно изјашњава, истичући новину мотива и композиције збирке. По њеним речима, облик и садржина књиге су сливени, узајамно се истичу и допуњавају. Такво садејство није резултат извornог предумишљаја, већ се појавило у процесу писања; једном када је приметила на коју страну је води надахнуће, песникиња је при дoraђивању и свесно пратила тај импулс. („Ja сам вољени роб самоће”, разговор са Б. Богетићем, *Побјега*, 22, 2406 (1. 5. 1965) у: М. П. Блечић, Де-

Десанкиних савременика Милана Ракића и Данице Марковић. Ракићева поезија, пре свих, може послужити као очигледан пример процеса структурирања/сегментовања песничке грађе. За живота, Ракић је објавио две оригиналне књиге поезије: *Песме*, 1903. године, и *Нове йесме*, 1912. године. Након тога, његов се поетички напор превасходно усмерио ка проналажењу коначног облика за постојећи песнички опус, коме се приододало још неколико необјављених састава односно састава штампаних по часописима; у исто време, мањи број већ објављених наслова изостао је из доцнијих збирки/избора/књига сабраних песничких дела. Од *Песама* 1903. до *Песама* 1936. и у структури и у садржини Ракићеве књиге долази до диференцијације, од прве збирке у којој нема поделе садржине, сем графичких сигнала-прта, нити њеног прегледа (садржаја), преко *Нових йесама*, у којима се појављује „Садржај“ као посебан одељак, али се и усложњава и разврстава и сама садржина књиге, при чему наслови сложених песама (потенцијално) преузимају функцију ознаке целина/циклуса док начело и коначни изглед поделе нису до краја јасни. *Песме* 1924. доносе нову, троделну и недвосмислену организацију, у коју је укључена сва песничка грађа, да би се потом, 1936. године, троделна структура проширила у петоделну, са четири сегмента наизглед истог нивоа (при чему се један од њих ипак смишено одваја од осталих), и петим, јасно издвојеним и подигнутим на највишу структурну разину.

Код Данице Марковић запажа се сличан процес; песникиња је написала и објавила три књиге песама:

санка Максимовић живот праћен песном, Delta press, Београд, 1985, стр. 107; исти одељак наводи се и у напоменама уз интегрално критичко издање *Тражим љомиловање*, стр. 127).

²² У прва два објављивања песама заступљене су искључиво „За“ песме, док се прве „О“ песме („О меропаху“, „О сиротој кудељници“, „О обороној цркви“) појављују тек у трећем.

*23 П 1 - О 5 - З 3 - О 1 - З 7 - О 2 - З 1 - О 4 - З 8 - О 2 - З 11 - О
1 - З 3 - И 1 - О 3 - З 3 - О 3.*

*П 1 - О 5 - З 3 - О 1 - З 7 - О 3 - З 1 - О 4 - З 10 - О 2 - З 14 - О
1 - З 3 - И 1 - О 3 - З 4 - О 3*

*П 1 - О 6 - З 3 - О 1 - З 7 - О 3 - З 1 - О 4 - З 10 - О 2 - З 15 - О
1 - З 3 - И 1 - О 3 - З 4 - О 3.*

²⁴ Види опширније Павао Павличић, „Интертекстуалност и интермедијалност. Типолошки оглед“, у: *Иншертекскуалност и*

прву *Тренуци*, 1904. године; другу, *Тренуци и расйоложења*, 1928; и, 1930. године, трећу, насловљену такође *Тренуци и расйоложења*.¹⁴ Збирка *Тренуци* објављена без садржаја, обухватила је 25 песама, и практично је у целости прештампана у обе збирке али претворена у дводелну структуру и у промењеном распореду састава. *Тренутак и расйоложења* из 1930. Марковићева је у односу на књигу из 1928. године смањила за 25 песме, али је и дописала два састава.¹⁵ Притом концепција *Тренутака и расйоложења* из 1928. представља битно одступање од онога што је опртала књига из 1904. године, а суштина садржинских и композиционих захвата у *Тренуцима и расйоложењима* из 1930. године означава повратак на извorne замисли.

Десанка Максимовић, међутим, приступа песничком стварању на коренито другачији начин, и на почецима, у двадесетим годинама прошлога века, и касније. За разлику од већ афирмисаних песника модерне, али и песника са којима се практично појавила на књижевној сцени, а који чине авангардно поколење окупљено око часописа *Misao*,¹⁶ Максимовићева пише релативно много – у раздобљу од 1924. године до 1936, издаје четири оригиналне збирке песама (и једну збирку поезије за децу) које обухватају неколико стотина радова и имају јасну унутрашњу структуру. Такође, поетски и поетички темперамент Максимовићeve, ако и пригашеног интензитета, креативан је и еволутивно усмерен ка будућности – песникиња не показује тенденцију да

иншермедијалност, Ур. З. Маковић, М. Медарић, Д. Ораић, П. Павличић, Завод за знаност о књижевности, Загреб, 1988, стр. 157–158.

²⁵ На ову могућност указује Мила Стојнић: „Избор оних за које тражи помиловање Десанка је очигледно поопрпла из књиге светога Саве познате под називом *Крмчија* тј. књига водиља, као звезда водиља. Та књига је у ствари законски трактат 'о заштити обесправљених и социјално угрожених'. Управо за њих Десанка тражи помиловање руковођена мишљу из Крмчије светога Саве када каже: '... Јер, не рече Оче мој, већ Оче наш... те нико нипошто да не брине само о себи, него и о ближњима, и нико да нема ништа више од другог, ни богаташ од сиромаха, ни господар од слуге, ни кнез од онога над којим влада, ни цар од војника, ни премудри од неученог, јер свима је подарио једну благородност.' Изречено приликом отварања изложбе „Дани сећања на Десанку Максимовић“ Београд, 31. 01. 1996, у: *Десанка Максимовић: Стогодишњица о 100. годишњици рођења*.

своју већ објављену поезију реорганизује у неку врсту затворене, коначне структуре, тј. да направи дефинитивну збирку/избор/опус¹⁷ (први избори из поезије Максимовићеве појављују се тек половином педесетих година прошлога века).

Са друге стране, ако за песничко поколење које је на књижевну сцену ступило у годинама након Првог светског рата Десанку Максимовић везује потрага за песничким садржајима и облицима способним да утичу на обнову уметности и целокупне друштвене стварности, а које се у нашој и у европској култури у најширим цртама могу означити као виталистички примитивизам, њене збирке нису обележене формалним експериментима било какве врсте. Премда се може размишљати и о утицају општих уметничких стремљења на организацију одређених структурних нивоа њеног песништва (пре свега кроз присуство паралелизама и понављања), сам облик њених песничких књига није довођен у везу нити са виталистичко-примитивистичким, нити са конструкцистичким тенденцијама авангарде.¹⁸

Након другог светског рата тематика „озбиљне“ поезије Максимовићеве се мења – у њеном стваралаштву почињу да преовлађују теме из (непосредне) националне/племенске/расне прошлости, надахнуће се тражи у историјским догађајима / документима. Самим тим, и структура песничких књига добија унеколико другачији облик. То је нарочито видљиво на

²⁶ О основним правцима тумачења рукописа види Милан Бартош, „Зборник рукописа Законика Стефана Душана (1349. и 1354. године). Уводне напомене“, и Томица Никчевић, „Историографија Струшки и Атонског рукописа“, у: *Законик цара Стевана Душана. Струшки и Атонски рукопис*, САНУ, Београд, 1975, стр. 1–23 и 63–94.

²⁷ Односу збирке *Тражим юомиловање* и Душановог *Законика* опширно разматра Славко Петаковић у тексту „Дијалошка отвореност књиге песама *Тражим юомиловање* Десанке Максимовић“, зборник *Хришћанско и џајданско у поезији Десанке Максимовић*, ур. Ана Ђосић-Вукић, Задужбина Десанке Максимовић, Београд, 2005, стр. 137–146.

²⁸ Чак и у случајевима у којима је текст подељен на одељке / циклусе, проблем интерпретације остаје присутан при опису облика, као што је то случај у еволуцији структуре песничке збирке од Ракића.

примеру збирке *Тражим љомиловање*, коју од књижевних почетака Максимовићeve дели преко четири деценије.

* * *

Уколико је код М. Ракића и Д. Марковић јасно реч о накнадној сегментацији и циклизацији песничке грађе обухваћене првим збиркама, напоредо са потрагом за коначним изгледом њихових опуса, у случају *Тражим љомиловање*, иако се не може говорити о „де-циклизацији“ у правом смислу те речи, процес у начелу тече обрнутим смером. Груписање/циклизација присутно је у часописним објављивањима песама и пре и након штампања збирке, али је концепција књиге као јединствене формално нерашчлањене макроцелине присутна од самог почетка, и остаје на снази приликом свих каснијих дорада. Такође, за разлику од Ракића и Данице Марковић, који битно мењају и распоред саставака и обим збирки, истовремено додајући и одузимајући саставе, код Максимовићeve је у питању искључиво процес акумулације – *Тражим љомиловање* из 1964. године има 59 наслова; верзија збирке из 1969. године 66, а коначан број песама, укупно 68, успоставља се у верзији из 1980. године. При томе се из збирке не изоставља нити једна песма, а распоред се мења само у мери у којој се пријадају радови, док међуоднос изворних састава остаје исти. Колебање, па можда и промена мишљења о томе шта би коначно требало да се нађе у тексту, може се запазити само у крајњем оклевашњу поводом састава „За бранковинске сељаке“ (штампан у раном часописном објављивању 1964. године, са напоменом „Из збирке *Тражим љомиловање*“ а у збирку уврштен последњи, 1980), и у постепеном увођењу песме „О хијерархији“ у структуру

²⁹ Схематски, распоред је овакав: *П 1 – О 6 – З 3 – О 1 – З 7 – О 3 – З 1 – О 4 – З 10 – О 2 – З 15 – О 1 – З 3 – И 1 – О 3 – З 4 – О 3*. Одређена правилност у груписању песама и смењивању група могла би се уочити у следећем: након уводне песме (*П 1*) долазе две трочлане целине у којима се, обрнутим редом наслова, изју групе од већег ка мањем обиму: *О 6 – З 3 – О 1 / З 7 – О 3 – З 1*. Након тога следе две двочлане целине, компоноване од мање ка већој: *О 4 – З*

збирке.¹⁹ Са друге стране, будући да се на крају у *Тражим йомиловање* нису нашле све песме које су се појавиле у часописним циклусима,²⁰ односно како је коначна структура обликована следећих шеснаест година, проширивање текста није ишло насумице, већ је обављено по одређеним, ако не и непосредно уочљивим, критеријумима. ²¹

Приликом компоновања збирке *Тражим йомиловање*, код Максимовићеве је очигледно била присутна релативно стабилна концепција јединственог макротекста без формалне сегментације у виду циклуса/одељака. Ово пак не значи да је и песникиња замисао била једноставна и једнозначна, па чак ни у свим тренуцима једнака сама себи. Стога је наведеним разматрањима потребно приодати и анализу дијахронијске димензије структуре. У светлу методолошких напомена са почетка овога текста, четири момента показују се као битни за тумачење структуре збирке Десанке Максимовић *Тражим йомиловање* – један везан за часописна објављивања песама од 1963. до 1967. и три друга, везана за фазе у развију књиге – 1964, 1969. и 1980. године. Када је реч о песмама из часописа, потребно је размотрити да ли у објављеним скупинама постоји довољно јединство односно начело организације да би се оне могле назвати циклусима; потом, за тумачење (развоја) облика збирке готово су од подједнаког значаја песме које су се нашле у њој и песме које у њу нису уврштене.²² Даље, поређење три фазе у развоју текста збирке, из 1964, 1969. и 1980. године на назначеним основама може довести до јасније слике композиционих претпоставки *Тражим йомиловање*. Пријема ради, преглед груписања наслова у верзијама збирке показује да су се мање интервенције у иначе јасно профилисаној структури одиграле на њеном почетку и крају, док се најобимније проширење, једино спроведено двоетапно и на истом месту, налази на почетку последње трећине.²³

Када се пажња усмери на разматрања распореда песничке грађе у коначном, потпуном облику књиге, будући да спољашње начело поделе на одељке/циклисе није од користи, принцип организације текста мораће се потражити на неком другом месту; при

тому ће се као једнаковредни, и блиско повезани, показати и унутрашњи и спољашњи приступ. Пре свега, *Тражим йомиловање* представља редак пример (не-пародијског) песничког остварења које је обележено интертекстуалношћу на равни песничке збирке/књиге. Од три услова, наиме, који се постављају да би се нека веза међу књижевним текстовима могла назвати интертекстуалним – а то су видљивост; коришћење одређених (сличних) средстава; значењска испуњеност везе²⁴ – однос песничке збирке Десанке Максимовић *Тражим йомиловање* према Душановом *Законику* и испуњава сва три. При томе, реч је о дијахронијској врсти интертекстуалне повезаности, будући да је реч о делима не само различитих епоха и поетика већ и различитих система писане речи.

У случају *Тражим йомиловање* сигнал је јасан – предложак јесте други текст, и то не из поетске нити, уже схваћено, из књижевне области. Реч је о правном спису, који има друштвено-историјско значење, и који се може укључити у поље књижевних разматрања само широко узимајући у обзир време и околности настанка. Опет, лиризација законика кроз уосећавање песникиње у личност законодавца и дух његовог времена, и преузимање „правних“ формулатија и синтаксичке структуре, доводи до стварања песничког дела нове врсте и јединственог значења.

Са друге стране, мање очигледан и готово незапажен јесте други (потенцијални) подтекст, *Законоправило (Крмчија)* Светог Саве.²⁵ Уколико је можда прејако назвати *Крмчију* очигледним и непосредним извором мотива Максимовићеве, није искључено да се песникиња заиста надахнула духом Савиног *Законоправила* као темељним, божанским правом, које је надређено законима световних владара, тако и Душановом *Законику*. Могуће последице деловања допунскога интертекста јесу утицај на други глас, онај који захтева милост, односно на избор и редослед мотива у збирци. Песникиња, наиме, мења „тематски“ низ законика, прилагођавајући редослед чланова/песама својим сврхама. Док се *Законик* најпре бави стварима вере т.ј. свештенством и властелинima, потом грађанским и кривичним делима и суд-

ским поступком, код Максимовићeve након пролога следи група песама посвећених (нај)нижим слојевима друштва – обесправљенима, себрима, робовима, затим војницима, врстама и носиоцима забрањене љубави, лову, завидницима / исмевачима / критичарима, јеретицима, итд.

Ипак, иако у збирци несумњиво постоје одређена тематска чворишта, тешко је без остатка подвести све саставе под њих. И сам Душанов текст, међутим, далеко је од једнозначног. Пре свега, до нас је дошао велики број рукописа/редакција (њих 25) који се међусобно битно разликују. Стога је отворено питање да ли је редослед одредаба који се усталио извornо такав (пре свега због истицања значаја цркве), односно, да ли га уопште има (постоје и мишљења проучавалаца да се најразличитији чланови смењују без икакве заједничке везе или тематски блиских прелаза; у неколиким случајевима наслови не одговарају садржају чланова, итд).²⁶ Имајући то у виду, могуће је закључити да је Максимовићева, свесно или нехотично, организацијом своје збирке покушала да створи дело које је по тематско-композиционој структури хомологно интертекстуалном предлошку. На крају, као и одговарајући литерарни предлощи – *Законик Цара Душана* и *Законойправило Светог Саве* – и поетска књига Максимовићeve добрим је делом отворена и недовршена, подложна разноврсним тумачењима.²⁷

Када је пак реч о унутрашњем приступу композицији, како формално расчлањивање на целине веће од песама не постоји,²⁸ мора се обратити пажња на друге релације у оквиру материјала које омогућавају да се успостави слика нека врста динамике / уређености збирке. При томе се као прво полазиште могућег структуирања јављају наслови – у (интер-гравално) збирци је присутно 43 песама са насловом „За“, 23 са „О“, те две песме другачијег наслова: „Проглас“ и „Иду царским друмом“. Питање да ли постоји одређено начело у распореду састава по насловима отворено је, али оно што се са сигурношћу може рећи јесте да Максимовићева избегава да непосредно смењује појединачне песме различитих наслова, односно да је могуће уочити одређене правил-

ности у груписању песама.²⁹ Са тим у вези јавља се и разврставање и према начелу доминантног гласа – уколико је основно начело лирски дијалог, постоје песме у првом лицу (оне у којима је у првом плану песникињино лирско ја и оне у којима је преовлађујуће лирско ја цара Душана) потом „прелазне“ песме, без наглашеног субјекта у трећем лицу / императиву, као и једна „објективна“ песма (то је и по наслову посебна „Иду царским друмом“, при чему се поставља питање да ли је заиста безлична, да ли припада једном или другом лирском гласу, или је пак организована по неком трећем, наизменично двогласном, начелу).

Овде се јавља и проблем груписања почетних стихова песама/строфа (чести почеци стихова су: „Тражим помиловање“; „Милости“, „Царе Душане“; „За“, „Ако“, „Да“, „Кад“, „Ко“, „У“, итд) и њиховог односа према насловима песама али и према строфичкој сегментацији. Број и дужина строфа у *Тражим помиловање* варирају, а израженост строфичке сегментације у начелу је обрнуто сразмерна заступљености сегментираних песама у збирци:³⁰ највише је састава са 1 строфом (24), 2 строфе (19 песама), 3 строфе (11 песама) 4 строфе (12 песама), 5 строфа (2 песме). Када је реч о међусобном односу, Максимовићева често групише песме истог броја строфа (7 парова једнострофичких, шест двострофичких, један четворострофички; једном три једнострофичке и једном три четворострофичке песме). Уколико се ова линија анализе повеже са претходним, видеће се да песникиња избегава да једну до друге на рубове група различитих наслова постави једнострофичке песме (што није случај нпр. са песмама са две строфе); на том месту, међутим, три пута долази до додира једнострофичких и честворострофичких песама, чему се додају још три случаја у границама истих насловних група. Разматрање сличне врсте требало би спровести и у вези са распоредом песама по почетним стиховима.

На крају, уколико би се показало да на темељним нивоима организације песничког текста, метричком и прозодијском, који сеично разматрају у оквиру ана-

лиза појединачне песме, постоји одређена правилност у избору и распореду песама по версификационим особинама, тада би се и ова врста анализе показала релевантном за анализу макроструктуре збирке.

* * *

Тражим љомиловање Десанке Максимовић није збирка која би се без остатка могла подвести било под које композиционо начело. Неколико овде поменуте обликовне смернице – наслови песама и одговарајући лирски гласови, строфична организација, тематско груписање, итд, на снази су свака за себе, и њихово се дејство може уочити и пратити у еволуцији структуре збирке. Укупни и коначни песнички резултат, међутим, иако са једне стране није последица хотимичног усложњавања или пак затамњивања смисла, било на равни појединачних песама било њиховог међудноса у оквиру текста књиге као целине, у многоме је непрозиран и неухватљив. Као и у песничком делу Десанке Максимовић уопште, једноставност поетског стила у збирци *Тражим љомиловање* у дослуху је са дубљим, рационално и дискурзивно тешко доступним областима, и та особеност стваралаштва Десанке Максимовић представља сталан изазов за тумачење. Када је пак реч о области поетичких анализа, разматрање поступака примењених у овој књизи може помоћи да се сличне тенденције уоче у другим раздобљима. То најпре важи за интертекстуалну упућеност на мање познате изворе (у том смислу требало би подробно истражити запажену паралелу Максимовић / Тагоре), и потенцијални утицај веза ове врсте на структуру и композицију пре свега ранијих збирки.

Bojan Jović

I'M ASKING FOR AMNESTY OF DESANKA MASKIMOVIĆ
IN THE ASPECT OF GENERAL ASSUMPTIONS OF
STUDYING A COLLECTION OF POETRY

Summary

In this essay the starting point is emphasizing the positions on importance of studying cyclicity and history of changing the groups that form the collection in studying the particularities of the collection of poems. The attention is called to the significance of publishing the integral revised edition of *I'm asking for amnesty* of Desanka Maksimović, in the matters of interpretation of this book as well as her entire opus. The history of poetic book's development on M. Rakić and D. Marković is being given and unlike the authors mentioned above, in Maksimović's *I'm asking for amnesty* we have a certain de-cyclisation which follows the pass of the poems from journals to a book of poetry. Above all, it is being pointed out to intertextual marking of the whole, and also to the important moments in the development of the collection's structure that bind to certain aspects with macrostructural analysis – with frequency and connection of headings and vocals in the poems, strophic segmentation, thematic grouping, etc. Finally, it is being emphasized the need to re-examine the early works of Desanka Maksimović on intertextual marking and its influence to the (macro)structure of the collections of poetry.

Миљко Шиндић

ТРЕЋЕ ЧИТАЊЕ ЗБИРКЕ ТРАЖИМ ПОМИЛОВАЊЕ

Кључне речи: помиловање, лирска дискусија, циклуси.

Апстракт: Овај рад има намеру да покаже три различита приступа у тумачењу и читању збирке *Тражим йомиловање*. Прво читање је збирку *Тражим йомиловање* посматрало из угла једноставног хуманизма, а друго читање из домена сценског и драмског. У трећем читању збирке *Тражим йомиловање* није занемарено нити обезвређено прво и друго. За то су се стекла три ваљана повода, формални, садржајни и поетички. Трећи повод за треће читање је најважнији, јер је у њему довршен и затворен циклус песама објављен у бањалучком часопису *Пушеви* 1964. године под насловом *Тражим йомиловање* пре штампања збирке *Тражим йомиловање*, у којем се усаглашени садржаји исказују као форма, а форма као садржаји.

Било је неколико повода за читање збирке *Тражим йомиловање*, претходних и потоњих. По договору у пролеће 1965. повео сам матуранте Учитељске школе у Бањалуци у посету Бранку Ђорђићу, Крајишнику, пре Другог светског рата ученика наше школе. По доласку у Београд, из телефонске говорнице, обавестио сам познатог писца, земљака, да смо стигли. Бранко се, на наше изненађење, извинио и објаснио да нас не може примити јер иде у посету болесној сестри у болницу. Да нам програм екскурзије не би пропао, у именику сам потражио телефонски број Десанке Максимовић. Јавио се познати и смирујући глас. Прећутао сам невољу и објаснио да би бањалучки матуранти желели да је посете. Примиће нас идућег дана у четири сата поподне. Стигли смо у запазано време, са црвеним бегонијама у саксији. Доочекала нас је љубазна песникиња са супругом Серђом, преводиоцем њених песама, и сестром професорицом. Велики сто са колачима и соковима био је

спремљен за посетиоце. Десанка се појединачно упознала са сваким учеником. Питала их је за име, одакле су, које су националности. Посета је потрајала у угодном расположењу. Серожа, старији господин, за све време је стајао поред Десанке у врх стола. Молили смо га да седне, али је он одбио уз објашњење да по руском обичају домаћин не седа док су гости у кући. Са стране привлачио је пажњу необичан отоман. То је Десанкин радни сто. Испричала нам је како је на њему, на коленима, записала, баш тако, записала, а не написала *Кrvavu baјku*. У јесен 1941. године на пијаци је од продаваца сељака чула за погром у Крагујевцу, да су са грађанима стрељани и ћаци. Док се враћала кући с два клипа кукуруза у цегеру, чинило јој се да из даљине чује мноштво гласова, запевање стрељане Шумадије. И корак по корак, у ритму тужбалице, док је стигла до куће, „бајка“ је била готова. Села је на отоман и записала: *Било је што у некој земљи сељака на бровиштом Балкану...*

Тих дана, у време наше посете, много се говорило и писало о збирци *Тражим йомиловање* која је крајем претходне године изашла из штампе. Песникиња је рекла да се и даље „спори“ с Душановим закоником и да припрема ново издање. Пре појаве новог издања у бањалучком часопису *Путеви* објављен је мој есејистички приказ збирке *Тражим йомиловање* под насловом „Помиловање човека“¹.

I

Закон је сиромашнији од појава, релативан је и кад је шtit и кад је мач. Како дефинисати кривицу и одбранити човека? Може ли се живљење и стварање подвести под норме закона? Има ли више него једна истина? Та питања времена и егзистенције песмотвор је увек знао, а одговори су морали бити различити.

Свако је сећање болно, али ако се искуство узима за закон судови су поузданiji. У лирско-епској „расправи“ *Тражим йомиловање* Десанка Максимовић распеваним стихом „разгрђе“ наслаге прошлих постојања, под кором времена збори из даљине, по један век људски налази се у свакој песми њеног „помиловања“. Инспирише се наслеђем националне средњовековне културе и песничком традицијом,

види све шта је било и шта је могло бити, уочава појаве и последице као да са мрачних зидова векова скида једну по једну фреску. Медитира срцем и душом, брани право на живот. Основна начела људских односа постављена су отворено и јасно, сванућа што миришу на мед морају се чувати као пламен од олује:

*У обласћима земље царске
ни за једну ствар
ни једног дана
насиља да није никоме.*

(„О царском селу“)

Сви преступници биће сурово кажњени, али не суровије него што у закону стоји. Овакав проглас за себра, за ораче царских друмова, за људе чија су наручја пуна облака, у чијем крвотоку само песме шуме, за оне који не умиру на време, не искључује друге.

Десанка Максимовић, саговорник разговора о смислу човековог трајања и кодексу свести, сугестивном песничком методом презентује етичке и социјалне дилеме у дијалогу с временом. Њена беседа о Душановим законима имагинативно обнавља визију света, преводи норме живљења прошлих епоха на језик дана, прави запис, повељу о људским правима. Историјска позадина те визије не умањује њену присуност, слике се прожимају вишестрано док не пређу у истовременост. Тиме се садржaji ове књиге не осиромашују, песма у додиру са стварношћу других времена постане већа, свака песма за једно време. Субјективно и емотивно преламање садашњег времена у огледалима прошлог одолева романтичном певању историје, поистовећује атмосферу песме са истином о човеку, разумевање пораза и обмана, откуцаји људског срца, вера у постојање и обнављање, у сваком су стиху.

Слобода није само оно што се „пушком до пушке дода“. Из песме у песму Десанка Максимовић неимари параболу кривице и помиловања, ствара законик доброте и праштања. Логика дијалога је подједнако својствена и једној и другој теми, мисао у сталном процесу, без посебних облика, а у својој одређености,

увећава размере прожимањем раздвојених разматрања, све је део само једне песме, једна дуга реченица помиловања, јединство значења.

Два морала има свако лице. Све дуге седефасте, сребрњаци горских вирова, бисер што у школјки расте, све злато што се стаче са ноката себру, са мотика „да се сручи у царске делте“, сва вина из пуних бардака и мед што га пчела скупља са трепавица биља. Ако не буде тако, ако човек нешто више од „гујина млека“ пожели, казни нигде краја нема. Песничка пројекција кривице шира је од Душанових закона, захвата супротности и људску трагику разних времена, окована у чудесне речи зла и доброте, рационалистичка вокација природном једноставношћу говори, слави невино весеље „трава“: ни дрвеће не сме знати да немамо времена да будемо тужни, уз брдо је подигнуто сунце да греје што већем броју људи. Реплика са законима којима је живот сам себе заробио и осиромашио испуњена је хуманизмом, она је помиловање човека – себра што ниче и умире из заборава, чија се само зла памте – за све што је био и што није крив. И свакидашњост која је увек у немилости треба помиловати, и све невоље, унапред, сва свргнућа. Песник моли и отвореним очима гледа као никад у *Молби младосћи*, као она девојка белих трепавица из приче о смрти трава дели мирисне осмехе благоразумевања, вечно се песма догађа, радосна или тужна, пуна „лирских противуречности“ и давања. За све лепо у природи и човеку помиловање. За земљу песникињу старинску која воли да јој човек руку спусти на раме и да сeme у њу баца, да пролеће осване у цвету трешања и шљива, за априлске плавети и буктиње октобарских шума, за бајку коју пише иње, богатство срока планинских одјека и слободан стих потока, за мадригал воденог цвета и свадбену песму белог грања. Добра реч и за људе који никад нису својом руком зажегли пламен, нису градили колибе од глине, никад за сапутника нису имали мрава, којима се чини да су једнаки несуђени и они који се са робије врате, за калуђера Дечанског

манастира који под распећем у диму и мирису свећа нагнут над Библијом, жељан и пуст, прескаче Десет заповести и све, док сунце не огреје шевина гнезда, учи живот Адамов и Евин и чита причу о Рути и Магдалени.

Иако је рефлексивни елеменат доминантан, у светлости мишљења слике нису без ликовне општине и пластике облика, створене бојама свести, медитативно делују, носе патину прошлог и искушења и отуђења нашег времена, неки трагичан епски тон уграђен је у њих, ретко се када могу изједначити с песмом. Запажа се слобода у избору и стилској обради детаља, а у мисаоној и емотивној дескрипцији једне поред других су ствари које се раније никада нису нашле заједно, дивни спретови музике и светла. Смењују се радости и бол, звоне помиловања као молитве богумила. Истовременост супротних осећања наводи писца да истражује музички простор и односе гласова у полурумама и да дође на изворе оних мелодија које се не могу чути, али које ритмичким распоредом слика омогућују да се чулно доживи присуство садржаја пре него што се обликују значења речи. За такву „есејистички“ песму Десанка Максимовић налази стих слободне метричке структуре, малих и великих дужина, стих пун боја и мириза земље, пун зноја и себрове туге, звона потока и војничких труба. Букте јагорчевине и маслачци у њему, свуд је жут и модар од зрења, плане видик завичајни и старински, мелодија говора у његовим скривеним пролазима. Никад црно-бео, налази спојеве речи без спољних песничких ознака, поново открива човека:

*Тражим ђомиловање,
за себра
што ниче и умире као штрава
у заборав из заборава,
за шридесећу кућицу његовог кромпира,
за усуканог кукуруза стабаоце,
за дим наց кровом,
за оно где је следећи оце,
згрешио делом и словом.*

(„За себра“)

Поред природе и љубави, песма Десанке Максимовић је и родољубива. У овој хајдучкој и бунтовној балканској земљи, где се од давнина војевало и певало, војнику су се увек указивале почасти и хвале, он је био најлепша народна балада. Крајпуташи и напуштена војничка гробља, у којима су „споменици једнаки као шињели, стоје један другом иза потиљка“, препричавају историју која се понавља. Песник не враћа срам за срам, „нож на срцу за нож на оку“, суди по обичајном праву отаца, по срцу се управља.

Тихо осећање пораза и доброте словенске у свemu је што је песма: у поломљеним гранама и змијском мозаику камењарке, зверињем срцу животу оданом, у лепету крила која висинама броде, љубавним светковинама и урамљеном сећању породиља. Људи бране угашено сунце, пишу како се писати не сме, помилују жуте и зелене алкохоле и њихове чардаке ни на небу, ни на земљи – у којима се мање мисли, памти и пати; не могу человека истином да унесреће. Иду као из пакла утекли царским друмовима ове поезије, иду безухи, непокорни, јеретици и грешници, безрукчи, до земље повијени, не умиру на време да се „коло среће“ не би прекинуло, недужна зовина свирала говори истину у лице:

*Шта су нейравде бога Перуна,
шта су њеђове ёрмљавине
у доба јуна
које ђододе ђрво чобане,
и ђрво чобанске ђшенице сїале,
према нейравди земаљских бôгова
која из ведра неба бانе
међу незаштићене и међу мале.*

(„За болове“)

Све су пресуде, по законику благоразумевања Десанке Максимовић строге, а опсег метафоричних веза остаје у границама речи које имају своју одређену употребу и службу, своју синтаксу мишљења, не прећуте помиловањем критику, било да је она постављена посебно у безгласној горчини ироније или у оштром сечиву епиграма.

Не зна се да ли су осуђене или помиловане ноћне ватре трулих пањева и шта значи „благоразумевање“ за тамничаре сопствених душа и троваче радости, за оне који не могу са себе прошлост да сваку, чије су јаве без снова и усхићења, за људе које свуда чекају нумерисана места и позивнице, који су погубили ордење у лову на јелене. Да ли је противљење злу и величање пораза сазнање да се у пун месец као у нишан забија метак, да „седам гладних крава без млека попасу и побрсте седам најлепших првих пролећа, погасе све што букти и тиња“?

Не може да се заснује поуздан исход анализе и интерпретације песничких садржаја, увек остане нешто мимо става, оно што је поезија, а судови могу бити добри једино ако се све чињенице размотре. Десанка Максимовић негује велику и свеобухватну љубав и разумевање у домену једноставног хуманизма. Молитвом за људе не мења се свет, не искупују се зверства. Без помодног гледања у црно, узнемирена „другом“ страном живота, она хоће у свом „есеју“ дугом педесет и неколико песама да поравна и измири супротности, да мрачне пределе личности настани светлом и нагодбама, налази додирне тачке између филозофије мисли и песме, јер кад се свету дели радост у томе нема никаквог зла. Добротом се и криво дрво може исправити, сви су путеви добри ако се њима добро пође. Жељу да сунце унесе у школјку, да руком пренесе цветни прах заљубљеном биљу, једном раније је сама песникиња назвала детиње миљосрђе. Пред величанственошћу живота стоји усхићена, ствара виделицу људске мисли у трајању, подиже мост из прошлости у ново време које још није свуда заменило старе законе новим.

II

Друго читање збирке *Тражим јомиловање* уследило је неколико година касније. По својој природи и намени оно је било сценско. Поезија те врсте,

нарочито краја збирке. Ипр., ако се уважи само обим, крај доноси смењивање две целине одговарајућег бројчаног односа, које додуше нису истоветног односа врста наслова: *O 1 – З 3 / И 1 – О 3*, да би се књига окончала двочланим *З 4 – О 3*.

структуре њених мисли и емоција, монолошке и дижалошке, међусобни односи делова и целине, њихово прожимање и узајамно осмишљавање, може се разматрати и представити и са становишта лирског субјекта, песника из песама, ауторовог двојника и саговорника, у првом лицу, женског и мушкиног рода, објективизираног колико је то у баладама и повељама могуће.

Иако у књижевним лексиконима лирског субјекта као теоријског појма нема, он је ипак саставни део песничког поступка, песничке структуре, језика, семантике и херменеутике. Преко лирског субјекта кристалише се и показује пишчева свест о стварању, естетска и друштвена. Она је она лепота „што под коритом спава“, опесмотована пепељугина „ципела“ из помиловања о пепељуги у општем плану, светлост остварена мислима и емоцијама, ритмом и мелодијом, што одвојена од писца „путује“ безвремено од читаоца, метајезик знакова и значења.

Супротности су се удаљавањем приближавале, не да би се умањиле и обезвредиле, него да би обзаниле и оно неречено, између редова, драмски глас поезије што се остварује само говорном „радњом“, дикцијом и мизансценском кореографијом. Садржаји помиловања проказују садржаје прогласа, а садржаји прогласа садржаје помиловања, по принципу тезе и антitezе, преломљени једни се у другим настављају, контекстом и подтекстом, по „хоризонту очекивања“ успоставља се равнотежа између њих, развојна компонента стваралачког чина у којем је опесмотована реч „помиловање“, смислена и молитвена, одредила семантички код целе збирке и постала духовни етимон, *differentia srecifica*, кључ тумачења и разумевања.

За разлику од других песничких остварења *Тражим помиловање* мора се читати с оба краја, у три гласа и три значењска слоја. Већ у „Прогласу“, уводној и програмској песми, „по милости божјој и благослову светитеља из Раса“, огласио се „цар Срба, Грка и Арбанаса“, па песникиња из песама која тражи милост и помиловање за царске поданике што су згрешили делом и словом, или нису згрешили – за себе и своје певање и мишљење. Чује се и трећи глас,

вид коментара и уопштавања. Та три гласа ауторском субјекту у перо диктирају шта ће да запише и потпише: „Никла је ова књига из мене наједном, као бузица, једва сам стизала стихове записсивати, што је знак да је у мени било све готово, и у додиру с неким новим болом или негодовањем букнило као запаљива материја“², признаје Десанка Максимовић кад говори о комуникацији с тим унутарњим сабеседничима³. Наслови песама проказују посредне и непосредне субјекте, оне који се законом штите и који се од закона бране. Како се „лирском дискусијом“ налаже и каже, у хијерархији значења мора да се зна свачија „путања“, какво је и колико „растојање“ од једног субјекта до другог.

Први се од двојника ауторског субјекта огласио цар из „Прогласа“, пролога збирке. Он је узрочнопоследична „фуга“ „лирских дискусија“, њени развојни токови, све до песме „О праштању“, епилогу певања и мишљења. Невидљив и недодирљив, а приступан и кад га нема, у свему је што се помисли и рекне. По милости божјој својим поданицима „дао“ је законик царске правде којег праведници не треба да се боје. Она ће сиротој кудељници, робу праведном и сваком незнанцу бити штит:

*само кривцу ће се сурово судићи,
али не суровије
него што у закону стоји.*

И за небеске птице мора да буде правде. О њима ће се бринути калуђери – игуман, владика и митрополит.

Царски „лик“, један од она песничка „духа два“, творбом и претворбом и сам се делио и умножавао, од песме до песме преузимао је улоге поданика чији је био „штит“: поклисара, кудељнице, одбеглог роба, живих и мртвих војника, и оних који су у лову изгубили ордење. Цар није Бог да прашта, нити судија да суди, његово је да по наслеђеном

³⁰ Схема песама по броју строфа / броју стихова по строфама у збирци јесте следећа: 4 / 10-8-8-10; 3 / 8-8-8; 2 / 7-10; 3 / 6-8-6; 1 / 15; 1 / 13; 4 / 5-5-6-5; 2 / 9-10; 2 / 10-9; 3 / 9-7-10; 2 / 12-11; 2 / 13-13; 3 /

праву и обичајима предака влада, прогласима и порукама, чак и неким видом помиловања, јер је преступ старији од казне, казна је последица а не узрок преступа, а цар заробљеник озакоњених регула, песника творевина, друго његово ја, саставни део песничког законика.

Одмах после цара и његових прогласа о праву и правди, песникиња из песама, добар део „духа два“, други двојник ауторског субјекта, ступа на сцену. У првом лицу једнине тражи помиловање за себра, свргнутог властелина, за тиштину и старо вино, усамљене, напуштене и заборављене, за земљу куда војска прође, војничка гробља, за људе који су храбри само кад гину, за јереси и сужње помиловане, свадбе без венчања, нероткиње „у чијој крви само песме шуме“, за оне који не умиру на време, који царске друмове ору, за песме недопевање, у „танким лирским кошуљицама“. Помиловање није милост ни молитва ни поклањање, него правда, нешто што човеку припада од рођења, протест против „великог мрака“, и више од тога – доброта и лепота, поезија коју песникиња поклања човеку.

Заједно са помиловањем лирски субјект се умно жавао, поистовећивао се с „јунацима“ за које је трајио помиловање, говорио у име себра, свргнутог властелина, бескућника, усамљених и заборављених људи, завидника и исмевача, у име Сапфе, Јефимије, оних који не умиру на време, у своје име, и тако се успоставила равнотежа између „духа два“. Кроз редослед и распоред стихова и строфа, покретљивих и преломљених, доживљених и живљених, слободно теку емотивне мисли и мисаоне емоције, природне, хуманистичке и хармоничне, у слободном ритму обликују се у песме о поезији и песнику. И кад би се речи из њих као разнобојни каменчићи могле слагати, у мозаику значења, њиховој морфологији и синтакси, указао би се портрет Десанке Максимовић из којег зрачи благост и умност, уздржана туга и бол, одлучност и упорност, аутопортрет што сам себе обасјава и објашњава, који се по срцу управља, по песничком законику сублимира свеукупно песништво свог аутора, педесет књига певања и мишљења.

Објективизирана субјективност, није деперсонализовала лиричност помиловања, непосредност говора који ће се у сferи „хоризонта очекивања“ остварити и објавити у улози читаоца поезије, а у њеном сценском приказу у улози гледаоца. Тада се из прве руке, без посредника, успоставља спретнат лирски доживљај, додатна вредносна категорија, активистички чинилац стваралачког чина који траје и не престаје, нека врста дијалога са читаоцем или гледаоцем, могућност да се кроз разумевање песничких садржаја и облика, како би рекао Умберто Еко, они „допишу“ и обогате новим значењем чиме се доживљај и тумачење претвара у „разговор“ с поезијом и с писцем поезије, са самим собом. То је онај дубински глас, драмски, „о чему се само тек по слутњи зна“⁴, „стопе“ још једног двојника које ће ауторском субјекту бити драге „у животу целом“⁵, што утврђује уверење и потребу да се вишеслојне и вишепланске „расправе“ збирке *Тражим помиловање* о живљењу и стварању, ропству и слободи, природи и љубави, преступу и помиловању, хијерархији вредности, посматрају у контексту других песама и других песничких књига Десанке Максимовић. Без историјске перспективе не може се схватити и разумети дух ироније, кратковидости и ускогрудости савременог доба, „седам последњих година зиме“, „седам гладних крава без млека“⁶, „пвеће зла“ које похара све вере и заносе, снове и јаве. Народ може имати будућност ако има прошлост, наслеђено искуство о правди и правичности.

Иза „лирских“ дискусија, прогласа и помиловања, остаје сазнање, гледано из земаљске и небеске перспективе, да су људи регулама сами себе заточили. Добротом и лепотом не може се победити зло у човеку и око њега, поезијом истине и истином поезије нису се оствариле „забрањене слободе“. По *Стајром завешту* кривица је старија од закона и казне.

Трећи глас збирке *Тражим помиловање* није само разложен и преображен први и други глас поезије, него поглед из трећег угла, трећег граматичког и песничког лица. Оно просуђује шта се говори и чини, али не пресуђује – хорски и уопштавајући глас

народа. Усаглашавање мишљења и певања. То су они посредни субјекти, вини и невини, које закон штити или напада, само назначени или именовани, са атрибутима и без њих. Има их на стотине, живи и мртви, наведени не по реду како су опевани и представљени, него по неком унутарњем сродству и суседству, умном и заумном, у једнини: прељубник, најахалац, бабун, богумил, јеретик, слабић који на суду не говори истину, себар увек веран животу, песникиња, човек који узалуд чека да се пријатељи око њега скупе, војник сахрањен крај пута, игуман, младић који мисли да је лепота настала кад је он настао, Дечански краљ Стефан, светитељ, царица, Адам и Ева, Авељ и Каин, Рута и Магдалена, Содома и Гомора, заљубљени царевић, пепељуга, слуга Јернеј, хлебар, ухода, кмет, демон, Сапфа, Јефимија, нахоче, копљаник, или у множини: људи који мисле да је „слобода само оно што се пушком до пушке дода“, који су „храбри само кад гину“, стрелци „љубављу недоличном обузети“, Срби, Грци, Арбанаси, Угри, Турци, Скити, Хуни, пријатељи и непријатељи, рибари, дијаци, ковачи, удате и неудате жени, судије, бескућници, „вечно малолетни“, сужњи помиловани, целати, стражари, писари, војсковође, бранковински сељаци, нероткиње у чијем крвотоку само песме шуме, мађионичари што развеју маглу из рукава и све што вреди скрију, исмејачи, завидници, грешници свих вера, безухи, безруки, вукодлаци и још многи други лирски „јунаци“, са сцене и изван ње, који песникињи диктирају готове стихове и строфе, прво песме помиловања па онда оне „царске“. Трећи глас субјективно мишљење о хијерархији, правима војника, божјем суду, бабуну, државној имовини, јереси, прељуби, царској милости и праштању, преокрене у објективно, песничку стварност у животну, животну у песничку, појединачне вредности осмисли општим.

Од „посредних“ ликова издваја се себар. Његова се „путања“ у свему зна. У песми *O хијерархији*, представљен из позиције трећег гласа, он је неизбројив и неуништив, „маглина“ што из земље „израња“. Увек је веран животу, воли сунце, неће да изда. Из царске перспективе себар је човек са дна феудалне хије-

пархије. Према „обичају отаца“ издвојен је од повлаштених онако како у закону стоји, а како у закону стоји види се из песме „О божјем суду“ пред којим своју невиност мора доказивати тако што ће из вреле воде голим рукама вадити усијано железо. На списку за помиловање себар је први грешник. У песми „За себра“ „ниче и умире као трава из заборава у заборав“. Песникиња тражи помиловање и „за тридесет кућица његовог кромпира“, „за дим“ над његовим кровом, за десетину „себара синова“ сребрових:

*за оно ће је, следећи оце
појдешио делом и словом.*

Сучељавањем садашњости и прошлости „духа два“, Десанка Максимовић тражи решење, јер зна да се на развалинама старог не може градити ново. Мудрост живљења и стварања опесмотворена је искомством векова, лично и национално преводи на универзални језик. Тако је настала књига *Тражим ђомиловање* која је опевала саму себе и свог аутора, која док оптужује прашта без пресуде.

Искуство које сам имао у драматизацији епских и песничких дела⁷ и рад са рецитаторима и глумцима аматерима и професионалцима Дечјег и Народног позоришта у Бањалуци у припремању и извођењу представа у затвореном и отвореном простору, на којима је понекад учествовало и по неколико стотина извођача, применио сам и у драматизацији поезије *Тражим ђомиловање*. Добио сам сагласност од Десанке Максимовић. Песникиња је обећала да ће доћи на премијеру. Драматуршки захвати нису били само техничке природе, нису се свели на неопходне штрихове и сажимање стихова и строфа. Рад на тексту морао је да испоштује обиље песничких значења, вишеструка и вишестрана прожимања садржине и форме. Прогласи се нису извршавали само прогласима ни помиловања помиловањима, него се по узрочно-последичним законитостима ишло у психолошку дубину преступа, права и правде, у подтекст, у простор између песама да би се супротности „духа два“, два

различита погледа на кривицу и казну, показала у недељивом јединству. Као „копче“ употребио сам и неколико фрагмената из песама „Србија се буди“, „Стрепња“, „Опомена“, „Говори тихо“. Иза таквог наума и поступка остало је питање: да ли се драматизацијом разлажу песнички садржаји или се откривају неоткривена значења и вредности? Да ли се преступи бране казном или помиловањем? Да ли су одбрањени? Одговор ће дати извођачи у представи сценске презентације поезије.

Тематика збирке, по принципу тезе и антитезе, разврстана је у класичну драмску структуру: заплет, кулминација и расплет, са прологом на почетку и епилогом на крају. Заплет је заснован на песми „О хијерархији“ и делова песама око ње, кулминација на хорској песми „Иду царским друмом“, а скупином песама о бабунској речи, јереси, пијанцима и помиловањима оних који ору царске друмове, са средишњим мислима о божјем суду, ток узрочнопоследичних збивања и „лирских дискусија“ приведен је крају. Пролог је узет из „Прогласа“, чији се делови као рефрен оглашавају у свакој драмској целини, а у епилогу се према песми „О праштању“ спознало да праштања за преступе није било нити их може бити.

Спремање представе у Театру поезије „Веселин Маслеша“ потрајало је неколико месеци. Због масовних сцена, епски садржаји у лирским наметали су такву потребу и приступ, ангажовао сам рецитаторе и глумце и изван Театра. Поједини извођачи појављивали су се у више улога, солистичких, хорских и плесних. Најважнији задатак је био да се у говорним деоницама усагласе гласови, женски и мушки, и постигне оркестрација, зато се дуго радило на сценском говору, говорним радњама и говорним стиловима, артикулацији и модулацији светлих и тамних

2 / 8-11; **5** / 1-3-4-4-6; **2** / 8-9; **1** / 25; **2** / 10-9; **1** / 28; **1** / 24; **2** / 11-13; **2** / 20-11; **4** / 6-7-7-7; **3** / 11-9-11; **1** / 18; **1** / 15; **3** / 11-9-5; **1** / 21; **1** / 23; **3** / 8-12-5; **1** / 18; **2** / 15-6; **1** / 20; **1** / 18; **4** / 2-7-7-8; **5** / 6-6-5-6-6; **2** / 6-9; **2** / 11-7; **1** / 17; **3** / 6-11-13; **1** / 21; **1** / 25; **1** / 19; **2** / 13-4; **2** / 9-9; **3** / 11-8-10.

¹ Пушеви, бр. 5, Бањалука, 1965, стр. 247-250.

² Џитирано према: Драган Недељковић, Десанка Максимовић – јесник наше судбине, Сомбор, 1974, стр. 22.

вокала, јачини и висини гласа, логичким и психолошким акцентима, темпу и ритму, изражајним могућностима пауза и „залеђених“ сцена, супротним ефектима, звучним и светлосним, говору без речи, мизансценској кореографији. Сценски простор кориштен је по ширини и дубини, али и по висини и силаском у гледалиште. Сценографију смо градили људским телима, физичком радњом, престројавањем, издвајањем делова из целине, резовима, преламањем и претапањем слика. Реалистичке садржаје изводили смо на белом светлу, љубавне под првеним, сновидне у плавом, тешка расположења показивали смо зеленим нијансама и затамњењима, а радосна жутим. Уз статичне рефлекторе са заслонима у боји користили смо и покретне, који су из масовних сцена издвајали поједина лица и показивали детаље, непознато у познатом, познато у непознатом. Извођачи су играли у белим или црним костимима, обликованим према одори богумила са камене пластике стећака. Изменом светла и костими су мењали боје, чиме је остварена разноличност, пластика и динамика песничких збивања, драматика представе, сценичност, као да је нека невидљива рука са зидова векова скидала једну по једну фреску.

Премијера се „догодила“ 12. 5. 1971. године. Концертна дворана Дома културе није могла да прими све посетиоце. Десанка Максимовић испунила је обећање, стигла је на представу. Монолошка и дијалошка „лирска дискусија“, подржана хоровима, женским и мушким, средњовековном духовном музиком и креативном употребом електронске технике, постепено се развијала и захуктавала, моногласје се претворило у вишегласје. Сценском интерпретацијом поезија помиловања изашла је из стихова и строфа, постала је очигледна и непосредна, чулна и активна. Песникиња из песама, друго „ја“ ауторског

³ Види песму „Богумилска песма“, *Зелени вишез*, 1930.

⁴ Десанка Максимовић, „Стрепња“, *Зелени вишез*.

⁵ Десанка Максимовић, „Предосећање“, *Зелени вишез*.

⁶ Десанка Максимовић, „За седам гладних година“, *Тражим помиловање*.

субјекта, показала се уживо, заједно са „јунацима“ у масовним сценама, од публике је тражила благоразумевање и помиловање за посредне и непосредне ликове, себре, меропахе, кудељнице, дечанског краља Стефана, живе и мртве војнике, за земљу куда војска прође, за оне који се са робије врате, бескућнике и презрене, исмејаче и завиднике, за прељубнике, Магдалене, Сапфе, Ефимије, нероткиње у чијој крви само песме шуме, за оне који не умиру на вријеме, Србе, Грке, Арбанасе, Угре, Турке, Ските и Хуне – помиловање.

Цар је остао невидљив и недодирљив, само се оглашавао снимљеним прогласима из своје земаљске и небеске перспективе. Пуном снагом и пуним гласом „говорила“ је поезија, а с њом народ православни, српски, поносан и непокоран. Недужна зовина свирала није могла да прећути истину. У свему се оживотворила и обназила песничка и хуманистичка свереч – помиловање. Дух прошлости проговорио је језиком савременог доба. Србија се буди и постаје она стара.

Публика је представу с пажњом одгледала, прихватила, у њој на свој начин учествовала и бурно поздравила. Наша гошћа, песникиња Десанка Максимовић, остала је без речи. То је значило да нешто у представљању поезије није било у реду. Уз еуфорију прећутно смо прешли преко те чињенице.

Песникиња није била добре воље ни другог дана у питореској Крупи на Врбасу. Испод средњовековног града Гребена из 11. века није је импресионирана ни нова школа у којој је пред бројним ученицима препризирана представа. На свечаном ручку одбила је змијањску јагњетину печену испод сача. Тражила је рибу. Кад су јој сервирали две пастрмке са роштиља зачућено је узвикнула: „Гледају право у мене! Љуте због јагњетине.“ У току ручка приговорила је Јасминки Смаилагић, најбољој глумици у ансамблу што је у реплици „не“, мислила је на стихове „Стрепње“, изговорила одбојно. По њеном ауторском мишљењу

⁷ Добрница Ђосић, *Оштриће, Шијанска лирика*, избор поезије,

то „не“ значило је нешто друго, можда и одобравање. Сви су се присутни громогласно насмејали али се атмосфера није променила.

Тек у трећем читању збирке *Тражим йомиловање* одгонетну сам зашто се нашој драгој гошћи лепа представа није свидела. На питање новинара загребачке ревије *OKO* коју песму највише воли, Десанка је само објаснила како је *Спрема* настала на концерту Чайковског. Тада је виолина имала „људски тужне гласове“⁸. Успомене су повређене. Непојмљиво је и неприхватљиво да се тако узвишено осећање издвоји из свог света и нађе тамо где не припада, и да тиме, још, с друге стране, „упрља“ стилогено јединство садржаја и облика култне књиге, повеље хуманизма, поезије помиловања која је опевала саму себе и свог аутора. Такво уверење потврђују истражени текстолошки наводи из критичког издања из којих се види колико се Десанка Максимовић бринула о композицији збирке, обликовању, редоследу и распореду тематских целина, како ће и када једне песме да се наставе у другим. Бањалучка представа није испоштовала тако строге принципе певања и мишљења.

III

Поезија је увек нешто друго и више него што се мисли да јесте. Једној могућности разматрања и тумачења супротстављају се бројне друге. Али ако се у херменеутици изгуби лични однос, па и право на грешку, губи се и могућност сучелавања погледа и оцена. Логика доказа не може се ослонити само на интуицију. Да не би истраживење заобишло суштину и само себе изневерило, оно се мора ослонити на научне законитости, на стечена сазнања о мишљењу и стварању. Установљено уверење да је тумачење поезије доказивање недоказивог не треба олако ни прихватити ни одбацити. Ни песмописци не могу увек да

Ухваћено се у коло са сунцем, избор из поезије за децу, *Кад земља дрхши*, избор из поезије о земљотресу у Бањалуци 1969. и друго.

проникну у тајне поезије и поезију тајне. То не може ни експлицитна ни имплицитна поетика, јер поезија настаје и опстаје изван сазнајног процеса. Она сама је разумевање и рефлексија о разумевању. Показује се на разним плановима, а често и изван њих. Што јој се разматрање више приближава, она је све неухватљивија. Само од себе поставља се питање: како одгонетнути и схватити слојевите структуре мисли и емоција, онај тајнопис око речи, неизречја и алхемију метаморфоза што се обликује у јаву говора? Као именовати оно што се у поезији поезијом не именује? Психологија, стара и нова, устврдила је и доказала да се о свему што постоји може говорити, а поезија кад је поезија, постоји, што значи да се она може истраживати и о њој говорити.

Треће читање збирке *Тражим йомиловање* није занемарило нити обезвредило прво и друго. За то су се стекла три ваљана повода, формална и садржајна. У критичком издању које је приредио Станиша Тутњевић⁹, прецизно су истражени и представљени извори и докази из којих се види колико се Десанка Максимовић старала да се песме у првом издању, старе и нове у допуњеном, разврстају и увежжу у строго организовану лирскоепску целину, чак и додатним напоменама где која песма треба да стане и опстане, која у којој да се настави. Три позната српска песника о структури *Тражим йомиловање* писала су исто, али до таквих закључака они су долазили различитим путем. Иван В. Лалић је знао како се ова књига „у којој се мire све супротности“ и „укидају све недоследности“, чита и тумачи „вертикалa“ њених значења¹⁰. Уз пригодне и аналитичке оцене истиче да је композиција збирке поетска и формалистичка, константа непроменљивости и доследности, обележје пуне слободе и распеваности матерњег језика, стихова и строфа, где су риме увек на свом месту, природне и смислене, али то је, ипак, само један „*nunc stans*“ који обухвата све, а то „све“ је дучићевски схваћена форма – „и оно све друго“, лирска спонтаност што мири супротности и установљује равнотежу знака и означеног. За Стевана Раичковића¹¹ поезија помиловања је поема, стилогено једин-

ство садржине и облика, творба и претворба лирске, епске и драмске семантике, „коректив“ за нијансе, стваралачка доследност. Слободан Ракитић¹² у структури помиловања препознаје особености лирског спева који има своје јунаке, цара Душана, други глас збирке, супротстављен првом, песникињи из песма. Тај епски дух певања исходи из његових извора – Душановог законика, народних песама: „Орање Марка Краљевића“, „Марко пије уз рамазан вино“ и приповетке „У цара Тројана козје уши“. Кад говори о моралној филозофији хришћанства Ракитић даље разрађује епску димензију „лирских дискусија“ Десанке Максимовић. У таквој сferи значења сама од себе се проказује „модерна поема милосрђа“, песнички законик за несигурна времена. Аутор расправе мисли да је то покушај обнове епске форме објективизiranе поезије националног идентитета и колективитета.

Према теорији епског јунака Михаила Бахтина, Александар Петров је „објективизирао“ мисли и емоције збирке *Тражим љомиловање* и „оживео“ лирски лик, „другостепеног“ аутора. Посредовање догађаја је у другом плану. „Јунак“ је постао знак који преноси песничка значења, метафора метафоре, друго песниково „ја“, смислено и активно. То није поуздан доказ да је реч о сабеседнику из „лирских дискусија“, монолог, разговор песника са самим собом, са својим песмама, нека врста унутрашњег дијалога, ток свести изван контекста Душановог законика. Петров¹³ одбацује такву могућност примерима из песама у којим су ауторски субјект и „лирски јунак“ једно исто биће, јер Десанка Максимовић не тражи помиловање само за песникињу, земљу старинску, Сапфо, Јефимију, нероткињу у чијој крви само песме шуме, него и за себе. Докле то поистовећење песника са својим делом сеже тешко је одредити. По том питању Андрић нема дилема. Он зна да није Гоја из есеја о Гоји. Десанка Максимовић мисли друкчије. Кад говори како је збирка *Тражим љомиловање* настала „поистовећује“ се с њом: „Она је најважнија слика мене као човека, мог морала, погледа на свет, мог срца, потреба да се кад оптужујем смилујем“¹⁴. На

питање новинара *OKA* „ваља“ ли је тражити у песмама одговорила је: „Мислим да се ту углавном и могу наћи“¹⁵.

Трећи повод за треће читање је поезија сама, довршен и затворен циклус песама објављен у бањалучком часопису *Путеви* 1964. године под насловом *Тражим љомиловање*¹⁶ пре штампања збирке *Тражим љомиловање*, у којем се усаглашени садржаји исказују као форма, а форма као садржаји.

Обликовање „лирских расправа“ са Душановим закоником потрајало је двадесетак година, а можда и више ако се има у виду дуалистички садржај „духа два“ из *Зеленог вишеза*¹⁷ и других песничких књига Десанке Максимовић. У два наврата збирка је проширивана, а за песникињиног живота појавила се у три верзије. Та чињеница не доводи у питање садржајно и композиционо јединство основног и проширеног издања. За Десанку Максимовић то је био само „процес“ саобрађавања и узајамног осмишљавања садржаја и облика, што потврђује и подatak да су се „нове“ песме увек нашле на правом месту, у истоизначном тематском кругу.

На почетку истраживања поезије помиловања Станиша Тутњевића¹⁸ не налази чврсте и поуздане критеријуме у разврставању „старих“ и „нових“ песама, али у даљим разматрањима он мења такво мишљење, па наводи примере у којим су помиловања и прогласи увезани и по тематско-мотивским и формалним карактеристикама. Тутњевић иде и даље па је у скупинама претходно објављених песама у периодици препознао формирање циклуса. Песме „О меропаху“, „О сиротој кудељници“, „О обороној цркви“, „Пелену“, „За војничка гробља“, „За калуђера“, „За Дон Кихоте“, штампане у часопису *Стварање* 1964, обједињене су и насловом *Себарске Јојевке*. Циклизација је још препознатљивија у скупини: „За Марије Магдалене“, „За себра“, „За свргнуте властелине“, „За пеливане“, „За оне који не умиру на време“, објављене још раније у *Књижевним новинама* под насловом *Тражим љомиловање* и поднасловом *Из лирске дискусије са Душановим закоником*. У „Напоменама“ за критичко издање *Тражим љомиловање*, Тутњевић истиче да ове песме представљају те-

матско-мотивско језгро будуће збирке. То тематско језгро још је одређеније у песмама: „За седам гладних година“, „За песме“, „За пепељугу“, „За неробинзоне“, „О праштању“, објављене у бањалучком часопису *Путеви*, пре основног издања збирке. Тај податак приређивачу критичког издања збирке *Тражим помиловање* није био познат.

Не само текстолошки него и аналитички Станиша Тутњевић показује како и колико се садржаји „нових“ песама усаглашавају са „старим“, а „старих“ са „новим“. У микроплану збирке у само три примера, показана је архетипска слика света, значењско тројство, без временских и просторних граница. Песма „О меропаху“, „пресликала“ је устројство средњовековног друштва, вид сталешке хијерархије, а песма „О хијерархији“ земаљски кодекс живљења и стварања померила је на космички план. У средишту тог песничког космоса, антрополошком и онтолошком, је себар из песме „За себра“, човек „са дна“, неизброжив и неуништив. Из тако утемељеног ослонца Тутњевић¹⁹ потенциране непесничке „небулозе“ не доводи у везу са савременим збивањима, а претпоставља се да је због њих једна тако опесмотоврена јерес годинама потискивана из основног издања поезије помиловања. Тако да се утврдила и означила:

*свачија Џућања
и кад ко изрёва у којој слави,
и докле му Џраје Ђилима,
зна се којом свећлошићу
и од кога је Џрима,*
(„О хијерархији“)

изопштена песма заузела је своје место у матичној збирци.

Верзија песме „За седам гладних година“ објављена у *Путевима* иста је као у основном издању збирке, с разликом што је у дванаестом стиху нордијска реч *ѓејзира* замењена другостепеном графијом гејзера. Песма „За песме“ није уврштена у прво издање збирке него у *Сабрана дела* З. Стихови из *Путева* нису подељени у строфе. Присвојни придев *песникове* у осамнаестом стиху замењен је у основном издању обликом *песничке*. Задњи стихови су изменjeni бројем и значењем. Варијанта из *Путева*:

*Наоружан бане однекуд сīоља
И йочне да жари и ѫали
А ѹесник лежи
У земљи дубље од два хваша
И не може од бојног ѻоља.
У основном издању:
однекуд сīоља бана,
а ѹесник лежи бесїомоћан
у земљи дубље од два хваша.*

Варијанта „За пепељугу“ идентична је песми објављеној у основном издању.

Песма под називом „За неробинзоне“ није сачувана у рукописној оставштини. У основном издању збирке касније је објављена под насловом „За непелегрине“. Први и други стих из верзије у *Пушевима*:

*За оне који ни у дештињству
нису били Робинзони,*

преуређени су у новој верзији:

*За оне који никад ѿлелеѓрани
нису били.*

Четрнаести стих: *ни с једним ојромним океаном у :
ни са једним морем ојромним.* Задња три стиха:

*живели само од озона,
ниши се иједном огрејали
усхишими ѹесника и Робинзона,*

у новој верзији:

*живели од зvezdanih само висина
ниши се иједном огрејали
усхишими ѹесника и ѿлелеѓрина.*

Песма „О опраштању“ је, пре објављивања у основном издању, истовремено штампана у *Књижевним новинама* и *Пушевима* без строфичне структуре, са незнатним текстовним варијантама, скоро малом игром речи. У петом стиху глагол *ѿомилује* замењен је глаголом *oјросиши*, а у седмом глагол *шишиши* глаголом *ѿомилује*.

Упоредним разматрањем није тешко показати како се и колико песме из бањалучког циклуса *Помиловања* једне у другим настављају, једне од других одвајају и узајамно осмишљавају. Прве четири су из круга помиловања, пета је насловом нека врста коментара, „лирска дискусија“ с претходним песмама.

У даху и песничком заносу лирски субјект, песникиња из песама „За седам гладних година“, „За песме“, „За пепељугу“, „За неробинзоне“, по принципу тезе и антитезе, тражи помиловање за седам година зиме, за седам крава без млека, које „побрсте“ седам најлепших пролећа и „погасе“ све што „букти и тиња“, „за скамењених седам јава“, „за седам година без сунца и жара“, „за песме недопеване“, „у танким лирским кошуљицама“, живих и мртвих аутора, изложене оштрој критици лицемера, „за лепоту која под коритом спава“, за вредности скривене и понижене, али помиловање и за оне који се никад нису огрејали усхитима песника: који нису никад својом руком

зажеđли їламен,
ни ис्�тєрали искру из кремена,
нису води їомоёли да шикне из сїене,
нису ۀрадили колибу од ۀلينе
ни од сламе.

И уместо разума и благоразумевања, на крају у царској песми „О праштању“, сазнање да праштања неће бити:

*Ја нисам бођ.
Само је он моћан їтолико
га їрашића.*

Овако одабране, сабране и увезане песме из „бањалучког“ лирског круга, касније дезинтегрисане и у друго време размештене на разна места, уграђене у нове тематске целине, „допевене“ су новим смислом, контекстом и подтекстом других тема збирке *Тражим їомиловање*.

У основном издању поезије помиловања „За седам гладних година“ у суседству је песме „За важне“, с једне стране. Њена помиловања негативних вредности, „седамдесет седам заноса“, кореспондирају са истозначном семантиком повлаштених људи, „којима су сви знани и незнани анђели милосрђа осигу-

рани“. С друге стране је песма „О пореклу“, средишна и програмска, чији је лирски субјект, без обзира што има „светитеља оца и деда“, без обзира на њихову благородност и славу, што се његово порекло чита „из књига староставних“, са негативним предзнаком како га је и народна песма опевала.

Песме „За песме“ и „За пепельуге“ сачувале су своје суседство из *Путешева*, али прва од њих тек у *Сабраним делима 3*, јер је у основном издању није било! Тражено помиловање за песме: „у танким лирским кошуљицама“, недопеване, на које се после смрти њихових аутора критика из „архангелског“ разматрања и вредновања немилосрдно окомила, сагласна је са језиком ништења и „пожара“ завидника из песме „За завиднике“ која јој претходи:

који ђисну као змија у йроцеју,
изађе ли чија смелосћ на видело,
рекну ли, људи коју реч лейу
за нечије дело.

Ехо зависти тих људи који мрзе „воду зато што жубори иза туђега плота“, чује се и у „небулозама“ песме „О хијерархији“ због којих је тај рукопис дуго година померан устрану па је своје место у збирци заузeo тек у *Сабраним џесмама 3*.

И с друге стране, лепота „која под коритом спава“, у „ланцима нехаја и презира“, у песми „За пепельугу“ довршила је и затворила широки круг песама о непелгринима, свадбама без венчања и несхванијеним и каменованим нероткињама, оним који не умиру на време, али и о мађионичарима „што угледају ли сунца прамен у чијем делу“ развеју маглу и чаролијом „све скрију“.

Песма „За робинзоне“, у деловима дорађена и допевана, у основном издању објављена под насловом „За пелегрине“, њена значења о немаштовитости и неактивности, по принципу антитезе, разврстана су иза маштовитости калуђера Дечанског манастира „који под распећем у диму и мирису свећа“ целе ноћи, све „док сунце не огреје гнездо шеви“ чита из *Библије* причу о Рути и Марији Магдалени и сања како лети кроз гору са украденом лепом и младом монахињом под крилом.

Задња песма из бањалучког „издања“ *Тражим помиловање*, „О праштању“, заокружила је и затворила не само мали циклус песама из *Пућева*, него и царске и песничке прогласе и помиловања велике синтезе, модерне поеме милосрђа, лирски спев благоразумевања, свељудски говор поезије.

Miljko Šindić

THIRD READING OF THE COLLECTION OF POEMS *I'M ASKING FOR AMNESTY*

Summary

This essay has an intention to show three different approaches in interpretation and reading of the collection of poems *I'm asking for amnesty*. First reading treated the collection of poems *I'm asking for amnesty* from the angle of the simple humanism, and the second reading treated it from the realm of scenic and dramatic. In the third reading of the collection of poems *I'm asking for amnesty* neither one of them was neglected or disparaged. Three good motives were acquired for that: motive of form, contents and poetics. The third motive for the third reading is the most important, because in it the series of poems published in a journal *Putevi (The Roads)* in 1964 in Banjaluka under the name *I'm asking for amnesty* was finished and closed, and in it the reconciled subject matters show themselves as a form and form shows itself as subject matters.

Зорица Турјачанин

ДЕСАНКИНА „БАЈКА О КРАТКОВЕЧНОЈ“ ИЛИ СКИЦА ЗА АУТОПОЕТИКУ

Кључне речи: поетика, бајка, лепота, аутобиографија.

Апстракт: Овај рад има тенденцију да скрене пажњу на досад сасвим неуочену чињеницу да је Десанка Максимовић управо у „Кратковечној“ бајци изложила темељне постулате своје поетике, говорећи у привлачној алегоријској форми о релевантним чиниоцима стварања. Бајка „Кратковечна“ одражава сазнања о вриједностима која, на теразијама егзистенције, односе превагу над безнађем и апсурдом. „Кратковечна“, чини се, наговештава генезу многих Десанкиних пјесама откривајући се као репетиториј њеног великог љетњег лирског сна.

Посљедње стољеће миленијума било је за народ „сељака на брдовитом Балкану“ испуњено ратовањима, страдањем, тегобним искушењима, проклетством и изолацијом. Једина лијепа ствар која му се дододила била је, како рече један критичар, појава Десанке Максимовић. Вршњакиња вијека ова изузетна пјесникиња је својим дугим животом спојила крајеве његовог трајања и уздигла се у сам врх његових поетских звоника да бди над судбином човјека и мрава, тражи помиловање за понижене и несретне, буди наду у могућност остварења оних радости којим се премошћују понори трагичне људске егзистенције. Пјевајући непосредно из душе, њена ријеч је „отворила у сваком срцу пут“ и зато је доживјела ону ријетку срећу да јој стихови живе у грудима и на уснама људи, дјеце и одраслих, да је воле учени и неуки, њених ријечима изричу властите бојазни и предосjeћања. Разумије се онда да је живот и дјело оваквог ствараоца познат и отворен као књига, да се о њему све зна: биографски подаци, књиге које чита и мјеста којима се враћа, људи са којима се дружи, дјела која објављује. Памте се награде и сусрети, на-

ступи пред очима јавности, интервјуи у медијима, препричавају се анегдоте, прате прикази у гласилима и стручној штампи.

Пјесник кога народ овако „посвоји“ постаће заједничко добро, а он ће, узвраћајући исказану љубав, „срце своје поклањати свима“. Па ипак, много тога остаће неоткривено, а „цела нежна плима речи неречених“ никада неће запљуснути преко ивица шутње. Своју истину Десанка Максимовић је исказала у „Пјесникој биографији“ објављеној у „небеском разбоју“, збирци којом је она 1991, пред смрт, салдирала своје људске и стваралачке рачуне:

*Верну биођрафију Јеснику
не знају чувени лексикони,
не знају учитељи ни ученици,
ниши они
који ћа срећу, сваки дан,
ни пријатељи којима свраћа,
не знају је ни ошац ни маши,
ни сеситеље Јесникове ни браћа.*

*Не зна нико што ноћу Јаши,
не познаје шуме његове маште
ниши снове лебдеће баште.
Далеко од радозналог светла,
далеко од вольених што је скривено,
међу наговештаје, бојазни, слутиће
га једног дана
временом и земљом буде затрепшено.*

Да би сачувала „шуме... маште“, своје „лебдеће баште“, да „наговештаји, бојазни и слутње“ који су једина права пјесникова стварност и његов једини аутентични животопис не би „временом и земљом“, али и заборавом, били затрпани, Десанка Максимовић је написала једну сасвим особиту аутобиографију, дјело у ком је скицирала свој људски и пјеснички портрет.

За разлику од Андерсена који је у „Ружном пачету“, у развијеној алгоријској слици, испричао нелијепи дио своје животне бајке до момента када је чудом талента открио испод ружне вањшине одбаченог жутокљунца неупоредив сјај дивног лабуда,

Десанка није остала само на „првој обали“ властите животне исповиједи. Као и Андерсен и она се послужила формом бајке, и она је прибјегавала алегоријској многозначност казивања, али је свој лик давала посредно у одблеску огледала властите умјетничке креације. „Бајка о Кратковечној“ зато, измјеном углова проматрања, открива како пјесниково интимно биће тако и биће његове умјетности, у садржајном и формалном погледу, у распонима етичких опредељења и прихваћене стваралачке поетике. Коријени „Бајке“, али и цјелокупног њеног дјела, леже у дјетињству, у интензивном доживљају завичајне природе. Максимовићева распјевани свијет „шума, поља и ливада“ није напуштала чак ни онда када су је животни путеви, својим непредвидљивим ритмовима, одводили у друге и другачије средине, у урбани простор сивила и градске буке. Носећи у себи мирис земље и звук завичаја она је задржала оно својство пјесника са села који, чак и кад не пишу за дјецу, по ријечима Драгише Витошевића, „све гледају из извесног дечјег угла, широко отвореним и зачуђеним зеницама детињства“. Осјећајући да је вјечно дијете у њој истински творац дјела, Десанка Максимовић је пустила да из ње покуљају сјећања, затрепере давне боје и забљеште првотне свјетlostи, све постане лирски трепараво и нестварно.

Сеоска школа у којој је као дијете учитеља становала налазила се „уза сам поток, близу шуме, близу дуга, громова и ветрова“.

Конкретно окружење са свим атрибутима руралне средине било је за маштовиту дјевојчицу предворје бајки. Ту се, у игри бијелих лептира над потоком, у фасцинацији њиховим бљештавим летом, зачела бајка која ће, испричана много година касније, постати једно од најрепрезентативнијих дјела српске литературе за најмлађе.

Чини се да је Десанка управо била предодређена да напише такву бајку, „саткану од самих истина“. Она је, као што каже у једној пјесми, истински кадра да доживи чудо „срцем невиним / као млеко“. У њеној узбуђеној машти „камење хода и певају траве“, реална егзистенција ствари прелази у један виши облик, иако не изневјерава своју природну суштину. При-

рода, пак, појављује се као универзални смисао постојања, свеобухватни динамички импулс који покреће мраве и звијезде. За аутора „Кратковечне“ природа је и принцип умјетничког стварања и због тога он на почетку бајке инвоцира појаве и бића, вјетар, бубе и траве, *amicae musis*, да је испуне надахнућем, инспиришу да „исплете бајку“ прозрачну као паукову мрежу којом ће „уловити и небо и земљу, воду и облаке“.

Али бајка као облик литерарног дискурса није привлачила Максимовићку само том чудесном прозрачношћу паукове мреже саткане од најфинијих нити емоције и језика. Скаска се, по Бетелхайму, „упроштеним ситуацијама и ликовима, прије типичним него изузетним, у најмаштовитијем облику бави сушигинским људским проблемима“. „Она“, размишља на другом мјесту исти аутор, „треба да помогне дјетету да разабере извјестан повезан смисао у збрци његових осјећања“, значи помогне му да разријеши проблеме одрастања и откривања властитог идентитета. Кратковечна која мора брзо да одрасте да би у току једног једног дана прешла животну параболу од дјетињства до старости, сазнања о свијету стиче из оваквих кратких и динамичних штива своје старе и „искусне учитељице“ која је, вели Д. М., „мајушним бајкама држала предавања“.

Ауторица је, dakле, осјећала афинитет према бајковитом казивању из најмање два разлога: први, што је она подстицала размах маште и емоција, разигране имагинације која је омогућавала поетизацију стварности и други што је њоме, на најприроднији и најпривлачнији начин, пред малишанима разастирала призоре „пресудних животних истине“.

И прије „Кратковечне“ Максимовић је често боравила у бајколиком „врту детињства“. У тим својим кратким дјелима једноставног заплета она је лирски засањано сликала природу и њене становнике, откривала своју визију цјеловитог свијета лишеног црно-бијеле подвојености, битног атрибута бајковите козмораме било колективне или индивидуалне превенијенције. У погледу форме њеним књигама бајки, без обзира да ли се ради о „Дјечјој соби“, „Чобанину пчела“, „Писмима из шуме“, „Медведовој женидби“

или „Патуљковој тајни“, најбоље би одговарао заједнички наслов „Распеване приче“ јер се у њима стихови испреплићу са прозом остварујући један крајње субјективан, флексибилан ритмички квалитет који се тешко уклапа у прихваћени наративни концепт врсте.

Ако бисмо жељели да прецизирајмо карактер ових дјела, онда морамо констатовати да у њима нема фантастичног, да се замашно испољава као – *merveille* (чудесно) и то у оној његовој варијанти која се обраћа срцу (као у Сент-Егзиперијевом „Малом принцу“, напр.). О тој „другој постојбини“ нестварног „испуњеној унутарњим равнотежом и складом“, „истински дечкој“, писао је Драгиша Витошевић. „Чудесно“, по њему, „лежи у самом срцу дечјег света. Оно је, у ствари, једна бескрајно продужена персонификација. Природа виђена дечјим очима представља дивно јединство где нема граница између близског и далеког, могућег и немогућег, живог и мртвог“. Ту „све помало постаје човек, и човек помало постаје део свега: брат ветра, бильке, сунца, месеца...“ Та заједничка раван постојања искључује присуство натприродних бића, дошљака из оностраниног, па се природа очовјечује до мјере универзалне комуникације међу живим и неживим ентитетима.

Вишепримјенљиви и интуитивни него рационално, истанчаних чула („Читава њена поезија“ је, по Богдановићу, „један пуни рефлекс... треперавих чулних перцепција“), она се поводи углавном за оним што види, чује, осети, опипа. Зато чудо не тражи „иза граница могућег“ него у просторима стварног живота, у видокругу својих поетских маштарија.

„Истинитост“ Кратковечне експлицира сама ауторица у уводном поглављу дјела. „Много научних истина личи на необичну“, причу и привлачи песниково срце и машту. За мене је увек као бајка била чињеница да од гусенице постаје лептир, да инсект може прести свилу лепшу од икакве прелеје... Тако сам чињеницу да водени цвет у току свог кратког живота нити једе нити пије, обузет само љубавном чежњом и опсењен светлошћу, претворила у бајку.“

„Кратковечна“ је бајка једног живота која, иако смјештена у амбијент ливаде, међу сићушна ство-

рења која „цвркућу, ћуте, зује, зборе“, одражава сазнања о вриједностима која, на теразијама егзистенције, односе превагу над безнађем и апсурдом. Форма бајке која својим угловима виђења и увећања (хипербola је једно од најчешћих изражајних средстава у њој) омогућава да се појаве, карактери, ситуације испоље у својој битности, актуелизирају је у „Кратковечној“ распон онтолошких и моралних проблема па и уже специфичних питања која се односе „на саму суштину литерарног чина“, карактер личне стваралачке поетике.

Јунакиња дјела је фасцинантно биће које својом прозрачношћу и бјелином симболизира људски сан о љепоти. Лептирица се разликује од осталих становника пропланка који оличавају ситан свијет заокупљен прозаичним стварима борбе за опстанак. Она не познаје свакодневне бриге обичних створења. Њен живот је кратки пропламсај, један једини дан у којем она мора да испуни свој судбински задатак и нестане. Па ипак, у пјесницињиној визији Кратковечна није биће обиљежено трагичном узалудношћу. Иако су јој тренуци одбројани (пролазност откуцаја као сат кукца Рачунције), Кратковечна се не препушта очајању већ сваки моменат осмишљава сврховитом дјелатношћу, припремом за величанствени чин љубави због којег она уопште и постоји.

Остварењу љубави помажу сви становници, сви створови као дијелови организма природе која се њоме, као творачком енергијом, оплемењује и обновља. Љубав је начело живота, свеобухватни смисао постојања. Али, размишљао је Милан Богдановић, „љубав је потпуна и врховна само под усхићењем од величанства природе, само под бескрајним видицима, кад то највеће осећање, као плима, навире и диге се, изван и изнад чисто егоистичног смисла волети, постајући једно свеукупно саосећање за ствари уоколо.“

То свеукупно „саосећање“ покреће у бајци чак и пужеве да крену с друге стране дуге и пјесника да у свом срцу броји откуцаје безброј узбуђених, сјајних, радосних живота. Иако погледом прати лептиричин свадбени рој само до вира по коме ће стотине тјелашаца, након кратке и заносне игре, попадати попут

откинутих цвјетова, Десанка Максимовић није могла да прећути постојање смрти. Сусрет са наличјем, тамном и нејасном сјенком ствари, као да зуставља пјесницињу, али и вјечито дијете у њој, да иде даље. Она на тој опасној ивици стаје, ту се завршава бајка, али остаје горчина и запитаност што се простире „преко ријеке“, испод стакласте површине вира. У суштини, осуђеност на скончање трагично сјенчи постојање сваког живог створа, али се у дубини ипак назире светлије рјешење загонетке. Смрт лептирице и стотине нових живота који на дну воде непокретно чекају тренутак да окрилате указују, да поново цитирамо Милана Богдановића, на „тајанствену и чудну игру живота и смрти која провирује иза сваке лепоте и животне радости“ потискујући *timor mortis* у сферу природног тока ствари.

У својој рефлексивној поезији, написаној када више није имала времена, пјеснициња је дошла до у евићевској закључчка да су и најрадосније пјесме испјеване устима смрти.

Посебно треба скренути пажњу на досад сасвим неуочену чињеницу да је Максимовићка управо у „Кратковечној“ изложила темељне постулате своје поетике, говорећи у привлачној алегоријској форми о релевантним чиниоцима стварања. Писцима који пред собом имају недорасли читалачки аудиторијум, из сасвим разумљивих разлога рецептивне природе, ускраћује се могућност да систематски и научно образложе параграфе свог „поетског законика“. Ако то и учине, као што је случај са Радовићем, Витезовићем или Данојлићем, нпр., онда ти есеји нису окренути дјеци већ одраслима.

Као што је Бранко В. Радичевић у „Бајци о шаљивчини“, у занимљивом паковању, поигравајући се са млађим и старијим читаоцима, дао једну бергсоновску поетику „дјечјег“ смијеха, хумора у литератури за најмлађе, тако је и Десанка у „Кратковечној“ изнијела читав низ судова који „прекривају“ сложну проблематику суштине и природе поетске умјетнине те начина и инструмената њене критичке валоризације.

Наравно, у центру интересовања налази се питање умјетника, обдареног појединца који расуте

честице живота стваралачком алхемијом преобраћа у „усхићени израз једне раскошне визије“. У „Кратковечној“ се не појављује један, него чак два умјетника, који су заправо једно умногостручено креативно биће различито само у начину опредмећивања стваралачких немира. То је попац хљебар, „рођени песник“ који је „умео да гледа и у себе и око себе“, да „ћути дugo и замишљено и да сву ноћ пева“. Сродник Ђопићевог „сунчаног пјевача“ и Назоровог цврчка чији се сунчани дитирамб разлива као вода над врелином љетњег поднева, тај прни кукац носи у себи изванредну моћ интуиције, обасјање слутње, „обожавајући сунце, сваку ватру и светлост на овом свету“. Као и пјесникиња и он је био опијен сјајем који је, као врело, истицао из његове душе.

(Попци су светлост „тражили и запажали свуда око себе – „када би затворили очи, видели би у себи разнобојне огњеве што су икад светлили на земљи и изнад ње: светлуцање свитаца над житом, фосфорасто сијање пањева, месечево језеро и усијани сунчев кратер копљсте зраке белих и румених звезда, ватрене посоке муња што се често над планином играју. Када би били болесни, сањали су ватре на чобанским огњиштима, фењере совиних очију, пожаре. А кад се ноћу открију и озебу, сањају да су на блиставом јануарском целцу и да им се иње ухватило на оделу.“)

Попац ће упредати светлост у дуге, сјајне звучне нити, сукати, како рече један други пјесник, „златне жице“ раскошног љетњег музичког инструмента. И док попац пјесмом, звуком и ритмом, изриче устрепталости бића, паук Ткач, други умјетник у дјелу, гласност ће замијенити тишином, своју очараност изаткати мрежом тананом као дах и неухватљивом као слутња.

У стварању Десанкиних пјесничких слика као да су судјелovala обa ova umјetnika. One, satkanе od zvучnih, vizuelnih, taktilnih olfaktornih i dinamickih poјedinitosti, dјeluju na sva чула, izazivaju snажну ekspresiju. Umјetница је успјела да се приближи свом естетском идеалу – љепоти која је, по њој, у једноставности (Паук Ткач је најлепшу мрежу изаткао из малог броја нити) и спонтаности („Te песме су се рађале саме од себе... и баш зато су биле лепе.“)

Љепота је човјеку потребна да му обогати живот, али она, иако је пјесникиња ставља на високи пиједестал животних и умјетничких вриједности, није јединствена и није свемоћна. Свако биће носи у себи свој естетски идеал па зато попац сматра да „нема лепоте која је сваком лепа и да је нема која ће победити све своје непријатеље: завист, сујету, користољубље и заблуду.“

Љепота је за Д. М., прије свега, питање срца, она се обраћа души а не духу, емоцији а не разуму. Барјактари, пауци који се у „Кратковечној“ баве оцjeњивањем умјетничких дјела, „на месту где кичменацима стоји срца“ имају „справицу која би на сваку боју, звук, паметну или глупу реч затреперила као каква прозрачна крилца.“

Љепота изазива осјећај угоде, среће, па је за умјетника чин умјетничког стварања раван срећи („Срећа је била што је могао... да ствара песме јер их није с муком измишљао већ су му из срда текле.“)

Срећа стварања не искључује тешкоће, али интензивира животне моћи и дарује ствараоцу осјећање сврховитости и испуњења. Остварено дјело, иако носи у себи отиске ствараочеве душе, започиње сопствени живот, има властиту судбину на коју аутор и не може да утиче. Прелијепи дувак за бијелу невесту има за паука Ткача значење само док га тка, а када га однесу, више за њега нема интереса јер свако од њих, и стваралац и дјело, крећу властитим путевима, по календару свог биолошког и умјетничког трајања. (*Ars longa, vita brevis*)

Сликајући своје ливадске умјетнике Десанка дотиче и етичке компоненте проблема на релацији стваралац друштво. Прави умјетници су, попут попца и паука, тихи, скромни, ненаметљиви, строги према себи и своме дјелу, незаинтересовани за ефемерне вриједности које представљају животни смисао недаровитих уљеза жељних помпе, сензационалистичког сјаја и потенцираног интересовања средине. Прави умјетници имају морални задатак да својим остварењима оплемењују људе, пруже им уточиште и путоказ, испуне надом, укажу на скривене и ненаметљиве љепоте свијета. Зато цврчак пјева своју оду радости „о домаћем огњишту“, „о вечерњој ти-

шини, о кратовечним светлостима и звуцима“, „о шуму лишћа“, „сунчаним одбљесцима на води“ и „мирису покисле земље“.

Управо у распонима цврчкове пјесме препознајемо Десанкина мотивска обзорја, њене вишедимензионалне слике предјела обасјане изнијансираним светлостима душе у пејзажу или дочаране густом мрежом гласова и шумова (с, з, ш, ч, ћ, ц) у сутонском прелудијуму шумске успаванке. („Сутон је, међутим, бивао све гушћи и свици су све живље светлуцали, месец се отео из шака старом храсту и пошао уз небо док су од сунца на западу остале само румене стопе. Шума је благо шуморила, река жуборила, а крај Кратковечниног чардака зрикавци свирали.“)

Оживљавајући пејзаж свим моћима својих чула пјесникиња је у дјело уносила блиставе мини-есеје (какав је, нпр., онај о мирисима) будећи у нама асоцијације на виртуоза који са неописивом лакоћом изводи најтеже партитуре показујући не само сјајну технику, него и снагу да из инструмента „извуче“ онај звук који за већину свирача остаје недостижан. Десанка у „Кратковечној“ даје предјеле сликане мириром. („А више него икад те вечери су мирисали биље и земља, река и даљина, па ти се чинило да су мириси опипљиви и густи као ваздушне и водене струје. Час би надвладао слатки мирис медљике, час нагорки буковог лишћа и коре, час би запахнули свежином окреци и речно дно, затим земља, па би наједном у таласима дошао мирис метвице и одмах за њим пробледео нежни дашак каква усамљена цвета.“)

Најзад, „Кратковечна“, чини се, наговјештава генезу многих Десанкиних пјесама („Ветрова успаванка“, „Чудо у пољу“, „Шумска љуљушка“, „У гостима“, „Ближи се, ближи лето“, „Мрави зидари“, „Паукова љуљушка“, „Песма зрикаваца“, „Ливадско звонце“, „Љутић“, „Вечерња песма“, „Игранка“, „Летња ноћ“ итд.) откривајући се као репетиториј њеног великог љетњег лирског сна.

Ситна поетска зринца цврчкове пјесме, пјевача са којим је ауторица у „Бајци“ доживјела своје креативно поистовјећење, глачана емоцијом искреног до-

живљаја, носе у себи и животна сазнања која, саопштена у једноставној и лапидарној форми поуке, лако налазе пут до дјетета. (Ко има неку тајну, боље је да је ником не повери, јер ако је он не може сачувати, како ће онда други. „Пријатељу, завидим ти на кућици. Нека је као лула мала, своја је.“)

Десанка Максимовић је у „Кратковечној“ потврдила мишљење да бајке треба гледати „као симболичке приказе пресудних животних“, а у овом случају и стваралачких, „искуства“ (Бетелхайм). У њој су изложени не само темељни принципи пантеистичког става свеопштег јединства природе и човјека, са низом моралних импликација које из тог односа произлазе, него и теоријска начела умјетничког стваралаштва као шансе преовладавања „задате коначности“. Фасцинантна и мудра „Бајка о Кратковечној“ пружа сасвим оригиналну „личну карту“ свог ствараоца дајући не само његов интимни портрет него и неопходне генералије за оне будуће истраживаче који ће се најзад сјетити да у њој потраже пјесникињин дјечји лирски тестамент.

Zorica Turjačanin

DESANKA'S „FAIRY-TALE OF EVANESCENT“ OR A SKETCH FOR AN AUTOPOETICS

Summary

This essay has a tendency to point to a so far unnoticed fact that Desanka Maksimović displayed the very basic postulates of her own poetics in the „Evanescence“ fairy-tale, expressing the relevant factors of creation in a very attractive allegorical form. The fairy-tale „Evanescence“ reflects the knowledge about values which, on the scale of existence, takes the advantage against the despair and absurd. „Evanescence“ seems to be indicating the genesis of many Desanka's poems exposin itself as tutoring of her great summer's lyric dream.

Биљана Д. Обрадовић

„У РОСЕ ЂУРЂЕВКУ“ – ПРЕВОЂЕЊЕ
ЗБИРКЕ ПЕСАМА ДЕСАНКЕ МАКСИМОВИЋ

Од када могу да се сетим читала сам Десанкине песме и гледала Десанку Максимовић на телевизији, скоро увек са предивним великим шеширом на глави. Била ми је идол. Песме су јој биле једноставне, снажне, узбудљиве, љубавне и родољубиве. Као дете морала сам напамет да научим њену „Крваву Бајку“ и то је, чини ми се, у извесном смислу променило мој живот. Желела сам да будем као она – да могу да људе дирнем мојим песмама. Али никада нисам могла да поверијем да ћу Десанку и лично упознати.

Од девете до деветнаесте године живела сам у Грчкој и Индији и тамо похађала америчку основну и индијску гимназију на енглеском и добро научила енглески језик; касније сам завршила Филолошки факултет у Београду. Још у основној школи сам писала песме на енглеском; наставила сам и у гимназији и на факултету. Негде позних осамдесетих у Београду сам упознала Макса Шварца, америчког протестног песника јеврејског порекла. Био је у Југославији неколико пута дуже време. Вратио се у САД 1987, исте године када сам ја дипломирала.

Онда сам решила да наставим студије у САД и да тамо студирам креативно писање за које се мало знало у Југославији. Августа 1988. отишла сам у Ричмонд на Вирџинија Комонвелт Универзитет. Пре тога, у марта, боравила сам први пут у САД и остала месец дана. Прошла сам целу Источну Обалу и на крају решила да посетим Макса на Лонг Ајланду у Њујорку. Нисам могла дugo да останем у посети и он ме је замолио да му учним услугу и понесем нешто од његових песама, неке од којих су биле посвећене

Десанки Максимовић. Снимио је себе на аудио траку. Он је лично познавао Десанку! Дао ми је њен телефон и адресу и разлог да је најзад упознам. Када сам се вратила у Београд одмах сам контактирала велику песникињу. Живела је преко пута Београђанке поред књижаре Матице Српске. Посетила сам је у недељу на Ускrs. Понудила ме је соком од маљина и погачицама са чварцима. Тада је била у деведесетим годинама. Дневна соба јој је била пуна књига и слика наших највећих уметника са посветама, као и са фотографијама наших највећих писаца са потписима. Била сам одушевљена таквим окружењем, а она је рекла, нешто као, „Спавамо на књигама, Боже, оне су наше тапете!“

Дала сам јој Максов поклон и рекла да идем у САД да студирам креативно писање – поезију, на шта је она одвратила, „Зар није сва поезија креативна?“ Морала сам да јој објасним о каквом се програму ради, мада ни сама нисам знала у шта се упуштам. Након тог сусрета отишла сам у САД 10. августа 1988. и наредне године сам је опет посетила, али овога пута са задатком који ми је задао мој професор и ментор, песник Дејв Смит: да од ње добијем права да преводим и објављујем њену поезију у САД. Тако је и било. Она ми је поклонила књигу *Звездана свешковина* насталу поводом њене деведесетогодишњице живота и седамдесет година књижевног рада. Срела сам се с њом по други и последњи пут, јула 1989. године, опет код ње у стану. Говорили смо о мојим постдипломским студијама. Њу је јако интересовало шта радим и саветовала ме је да покушам да пронађем њеног добrog пријатеља Проф. др Васу Михајловића који предаје на Чепл Хилу. То сам и учинила и започела сарадњу с њим која траје и данас. Он је написао предговор за моју књигу Десанкиних превода.

Након тог састанка са Десанком решила сам да радим посебни курс са истим професором и да преведем већи број њених песама по свом избору из књиге коју ми је поклонила. Део тих превода је био део мог магистарског рада. А целу књигу сам завршила 1991. године. Из тог рукописа објавила сам више песама у часописима: *Poetry Eas* (девет), *The Plum*

Review (две) и *Prairie Schooner* (три). То ми је у неку руку помогло да наставим студије на Универзитету Небраске где сам четири године након магистратуре и докторирала. Поред тога објавила сам неколико превода њених песама у антологији *A Millennium of Serbian Literature* коју је уредио Тихомир Вучковић, мој покојни професор са Филолошког факултета

Још једна занимљива коинциденција била је да сам упознала супругу познатог америчког песника Филипа Левина која је својевремено живела у Паризу и тамо упознала Десанку Максимовић. Како је свет мали! Десанка не напушта мој живот ни данас.

Сада бих рекла нешто више о самом преводу песама. Превела сам укупно око 50 њених песама. Књига још није објављена, на жалост. Филип Ј. Да-вис и Давид Парк кажу, „Немогуће је превести песму. Значи ли то да је овај посао бесмилен? Наравно да није. Такође кажу да, „су речи медиј којим песници раде, исто као што су боје медиј којим сликари раде,“ и да, „добар песнички превод мора и сам да буде стварање поезије.“ Било би страшно да људи различитих култура и језика не могу да комуницирају. Сматрам да је задатак преводиоца да их што више зближе. Роберт Бјај је рекао, „Најбољи превод личи на персијки тепих виђен отпозади.“

Нисам покушавала у свом преводу да креирајам персијски тепих отпозади, већ сам покушала да се што више приближим оригиналу. Најчешће је немогуће превести културу нације; покушала сам да достигнем „дубину осећања“, како је говорила Нели Сакс, песникиња и писац позоришних комада, Јеврејка рођена у Немачкој, која је добила Нобелову награду за књижевност 1966.

„Превод почиње када се реченице које имају значење и семантичку структуру у једном језику покушају реконструисати у еквивалентне реченице, користећи семантичка средства другог језика“, каже Т. Тимочко. „Теорија превода је примењена семантика која зависи од теорије средине и култура. Зато што иста теорија зависи од семантике, мора да зависи и од не-лингвистичке теорије такође.“ Ја се с тим слажем и морам да призnam да сам избегавала теже песме када сам бирала песме за превођење.

На пример, песма, „Бадњаци“ говори о православном Божићу у Србији. Сам тај наслов је тешко превести; бадње вече је *Christmas Eve*, али бадњак долази од речи *бадње*, што је *Eve*. Бадњак је гранчица коју откидамо с дрвета са увелим, пожутелим лишћем и коју уносимо те вечери са мало сламе. То се дешава 6. јануара, а не 24. децембра. Исус је рођен у таквој слами и на тим гранчицама. У западним земљама, па и код нас за време комунизма (мада не за Божић, већ за Нову годину), уместо бадњака у кућу се доноси Божићно дрво, тј. јелка. Речник ону гранчицу зове „a yule log“ али то није пањ, него гранчица. А такође то дрво назива и турски храст, а да ли таквог има и у Америци?

Било је и других сличних проблема. На пример у песми „Вече над воћњаком“ у првој строфи се спомиње дестилација шљивовице. Будући да се у Србији производи много шљивовице, сви знају за тај процес и има пуно назива (можда не као речи за снег у Ескимо језицима). У другом стиху се спомиње „препеченица“, што представља посебан процес. Како наћи такав израз на енглеском (специфично америчком), када у Америци таква дестилација и не постоји, а и законом је забрањена, тако да Американци никада нису ни имали прилику да сами пеку ракију?

Ја сам изабрала да преведем 51 песму које имају дубину разумевања људске душе у свима нама, без обзира да ли смо Срби или Американци. То су песме о људским страдањима, песме о смрти, о животу после смрти, о порукама песникиње генерацијама које тек долазе, песме у којима је песникиња сједињена са природом, љубавне песме и песме о љубави према њеном народу, домовини, песме о роду, мушким и женском, песме о самоћи и о сновима, песме о писању песама.

Сећам се свог отпора ка преводима и превођењу или сам га брзо пребродила. Бохуслав Илек у свом раду „Превођење слика“ каже да је, „Језик поезије високи компликован језик глувих, и та компликована структура песме омогућује комуникацију са много више информација од не-поетског језика. Већину овог вишког информација дугујемо симболи-

чном карактеру поетског језика.“ Каже и да „Реч-слика представља проблем за преводиоца... Преводилац налази слику у језику, али језик није пасиван и често предлаже солуцију која је могућа само у том језику.“ Ова везаност између слике и структуре језика многе уверава у немогућност превођења поезије.

Десанка Максимовић користи веома богат језик и неке архаичне речи које се сваки дан не користе у Србији или можда само у неким руралним деловима земље. „Слика је много пута уништена објашњењима тако да такве слике треба избегавати јер често значе нешто сасвим друго на циљном језику“, каже Илек, и „мада не може да се порекне право преводиоца да употреби технику замене и компензације, неопходно је правити разлику између мотивисаних и не-мотивисаних измена и преводилац има граница својих права што се тиче промена поетског текста. Не-поетске измене тешко погађају јединство и живахност оригиналног поетског дела.“ Дакле, шта сме да преведе преводилац? Треба се држати мисли песникиње, али исто тако морамо водити рачуна да читаоци у новом језику могу да прате ритам и значење.

Једну од битних тешкоћа у превођењу представља чињеница да српски језик има четири врсте рода: женски, мушки, неутралан и општи. Када песникиња користи неки предмет употребљавајући његов род, то је чудно и немогуће превести на енгелски јер енглекси нема промена у броју, лицу и падежу. Поред граматике мора се мисилити и о рими унутрашњој и на крају стиха. Неке од песама су сонети и штета је да се не римују и у енглеском. Ако увек нисам успела све да преведем онда сам се трудила да представим одговарајуће поруке, сличност, а не сигурност.

Избор из превода

Anxiety

*No, don't come near me! I want to love you, yearnful
of your two eyes from afar.
As happiness in anticipation is only wonderful,
until it offers its existence slightl*

*No, don't come close to me! There is more charm
in this sweet anxiety, waiting and fearful.
All is much nicer while one is not looking for harm,
though you only know if you're watchful.
No, don't come close to me! What for, and why?
A star shines best far off, like all;
that way we can admire it and sigh.
No, do not let your two eyes on me befall.*

Blood-Stained Tale

*this young troop
sat on their school benches
working on their hard exercises,
figuring how far
a traveler could walk...
and so on.*

*Their thoughts were filled with the same numbers
and on their notebooks, in schoolbags,
there lay a senseless number
of As and Ds.
A handful of equal dreams
and secrets
of patriotism and love
It happened in a peasant land
on the hills of the Balkan,
a troop of students
died a martyr's death
in a single day.*

*They were born
in the same year,
their school days spent alike,
taken to the same
school festivities,
vaccinated for the same diseases,
and all died on the same day.*

*It happened in a peasant land
on the hills of the Balkan,
a troop of students
died a martyr's death
in a single day.*

*And fifty-five minutes
before the moment of death
hid in the depths of their pockets,
and it seemed to everyone
that they would run
for a long
for a very long time
beneath the blue sky
till they find all the answers
in the world.*

*It happened in a peasant land
on the hills of the Balkan,
a troop of students
died a heroic death
in a single day.*

*Whole rows of boys
hand in hand
from their final class
peacefully went to meet the firing squad
as if death were nothing.
Whole rows of friends
in the same moment rose
to their eternal abode.*

Homesick Abroad

*If I could only not die abroad.
Pretty are all beech-trees common on earth,
every meadow specious when young,
and all the unfamiliar rivers,
all the peaks golden with sunlight,
all where it is and where it is not
a view on which my feet stepped.*

*But the earth's corner on which we once harvested wheat,
and from which we strained wine,
the ground from which we drank and ate,
whose wood we burnt in the fireplace,
where we buried father and son,
as if it is all an ancestral grave,
close to blood and holy it is to us.
In that ground I would like to lie,
in that place where every plant,
every small insect touches me with pain
like a bush that blooms on my brother's grave,
like an ant that slowly moves across it.
The ground from which we ate and drank,
which is clear to us as is our heart
and more mysterious than the universe,
I would like it to be my grave.*

I Don't Have Any More Time

*I don't have any more time for long sentences,
I don't have the time to negotiate,
I type answers like telegrams.
I don't have time to stir up the fire,
now I cover my hands with half-burnt embers.
I don't have any more time for pilgrimages,
the path to the mouth of the river closes briskly,
I don't have the time to turn around and come back.
I don't have any more time for trifles,
now one has to think of the eternal and being left out.
I don't have the time to think on the crossroads,
I can only get wherever I want to nearby.
I don't have the time to study anything,*

*I don't have the time now to analyze,
for me water is now only water
just like the time when I drank it from the spring;
I don't have the time to separate the parts of the sky,
I see it the way children see it.
I don't have any more time for others' gods,
I haven't gotten to know my own that well.
I don't have the time to adopt new commandments,
the old ten are too many for me.
I don't have the time to join
even those who are trying to prove the truth.
I don't have the time to fight against the pursuers.
I don't have the time to dream, to walk slowly.*

To Mothers

*Dead mothers wail from their graves:
you that are able to welcome freedom
bear children to the world, give birth.
Like fish in water let them breed.
You will not have to welcome the days
when you have to lie next to your own dead son,
and see your daughters shot.*

*Bear children to the world, give birth.
Let a blessing fall again
where death passed with a claw and scythe.
Like the sky with stars, spread children
over our martyred land like dew.*

*Let them be given suck by wet nurses and scythe
numberless like the primeval herds.
Let them fill the cities and gorges.
From the high Dinaric pastures
let them call as lambs in spring.*

*Wailing is the mother butchered with her babe:
bear children to the world, give birth,
cling to her over the bloody wounds
like the thicket over the newly cleared land.
Bear. Each one of you, please, give birth
to your own sons
instead of my killed son.*

*Dead mothers wail from their graves:
Oh, you if you could only instead of us,
like plants in the fruitful summers,
produce flowers twice,
from one grain, like a fertile land,
to produce a hundred stalks,
to bandage balm over the wounds,
children to gush forth suddenly manifold
mountainous to be,
to sprout like the first grass,
that our country decimated
becomes young all over.
Bear children to the world, give birth
for every dead child christen
ten newborns.*

The Poet's Blessing

*On the day of my death
those that are yet to fall in love will meet;
a young man will talk of my poetry,
girls will listen to him with bowed heads.*

*That ends where life stops
will seem warmer to them than the fields,
more joyful than the meadows;
for the first time a girl will begin to dream.
And a young man to hope.*

*The funeral chants will seem to them
happy chimes,
and every moment they will search through
the graveyard bush for one another.*

*I'll notice under the frozen lashes,
last sunlight falling upon them,
how their faces begin
to resemble one another,
just like their hands
which pick up the ground.*

*And my unearthly being
with no purpose left in the world,
will turn around for the last time
to bless the love that on the day of death
has begun.*

And the Raven Said

„And the raven said...“

Edgar Allen Poe

*And the raven said: nevermore;
after him owls repeated,
repeated cinders
and the graveyards overgrown with grass
and the autumn's long rains
repeated a million times:
nevermore.
In vain, spring denies that,
nests of nightingales and blackbirds,
crickets in the grass chirp,
the owl outyells them,
the blind owl shouts them down,
the heart shouts them down
that murmurs quietly,
whispers quietly, and even more quietly:
nevermore.*

Remembering the Homeland

*Every step of the ground there is known to me,
the smells that rise from the woods and fields.
I know what the sky is like each part of the day,
what merrymaking there is, what sadness happens;

from whose oak tree in the fall flocks leave,
by whose stream horned viper breed,
and, in the first winter night, on whose hill
a snow drift first begins to take hold.*

*I know from which side the city comes,
from which side of the sky spring begins to shine;
how many leaves each beech tree needs
to wither to the ground from a branch.*

*I know the life of the path, the weeds and small rock;
when a peasant sharpens one of his tools,
if he'll decorate the door of the new house
with the sour cherry or cornflower color.*

*I know which one of the serfs on return from the city
will come to collect his taxes as if from the lords.
I know what girls sing coming back from work,
how the old folk lament when the fields bear no crops.*

Spring

*Spring is my young fiancé, a lad
On the hill I wait for his return
when girls are going out on dates
and the evening hours descend.*

*When he returns I will be the first to know,
I feel him in the wild beat of my heart.
He will be happy to see me again,
adorned with flowers yellow.*

*I will be again young,
in the mornings we will go to the forest,
in the evenings, embrace,
wander on the path a long time.*

*He will whisper near my heart
that everything around blooms and sprouts,
that on my lips and in my eyes
I too wear the flowers.*

ИНДЕКС ИМЕНА

- Агатоновић, Радослав 196
Адамовић, Драгослав-Зира 177–178
Акселос, Коста (Kostas Axelos) 96
Андерсен, Ханс Кристијан (Hans Christian Andersen) 278–279
Андрић, Иво 142–144, 215–216, 239, 269
Аниенски, Ионентиј 19
Апостолос, Стерјополу Елени (Sterjorolu-Arostolos Elena)
Атанасијевић, Ксенија 47, 235
Ахматова, Ана Андрејевна 18–19, 98
- Бакотић, Петар 193
Бањевић, Мирко 159
Барац, Антун 6, 7, 24–25, 40
Бартош, Милан 246
Бахтић, Михаил Михајлович 269
Бегић, Мидхат 168
Бенац, Алојз 173
Бетелхајм, Бруно (Bruno Bettelheim) 280, 287
Бешлагић, Шефик 173
Влечић, Милорад 50, 243
Блок, Александар Александрович 17, 19–20
Блум, Харолд (Harold Bloom) 79
Богдановић, Димитрије 170–171
Богдановић, Милан 6–7, 24, 27, 40, 46, 48, 71, 75, 157
Богдановић-Мирков, Нада 150, 156
Богетић, Бошко 243
Бодлер, Шарл (Charles Baudelaire) 52, 81, 141
Бошковић, Александар 71, 77, 80
Бошковић, Јован 197
Бошковић, Лидија 137
Бродски, Јосиф Александрович 17
- Вего, Марко 173
Веселиновић, Јанко 8
Веселиновић, Соња 61
Вешовић, Радоња 178
Видаковић Петров, Кринка 38, 40
Видмар, Јосиф 86
Винавер, Станислав 5, 27, 151
Витезовић, Милован 283
Витошевић, Драгиша 279, 281
Вишњић, Филип 138, 204
Вујичић, Петар 114
Вуковић, Мира 114

-
-
- Вучковић, Радован 152–153
Вучковић, Тихомир 291
- Гавриловић, Зоран 166
Гавриловић, Михаило 220
Гадамер, Ханс-Георг (Hans-Georg Gadamer) 95
Глигорић, Велибор 50, 155, 157, 183
Гоја, Франсиско (Francisco Jose de Goya y Lucientes) 269
Голоб, Звонимир 50, 235
Градник, Алојз 156
Грдинић, Никола 142
Гринблат, Стивен (Steven Greenblatt) 45
Гревс, Роберт (Robert Graves) 127
Гумиљов, Николај Степанович 18
- Давичо, Оскар 11–12, 155, 177
Дан, Мариана (Marian Dan) 44
Данојлић, Милован 283
Дединац, Милан 155
Делић, Лидија 137
Деретић, Јован 7–8, 71, 75, 167, 175, 237
Десница, Владан 86
Диздар, Мајк 57, 165–170, 172–174, 176–182, 184–189, 215, 217–220, 229, 231
Димитријевић, Милка 175
Дон, Џон (Jhon Daun) 100
Достојевски, Фјодор Михајлович 52
Дураковић, Енес 177, 181
Дучић, Јован 5, 8, 13, 30, 103, 108, 110, 144
- Ђорђевић, Љубица 13, 31–33, 40, 221
- Ејхенбаум, Борис Михаилович 15
Еко, Умберто (Umberto Eco) 260
Елиаде, Мирча (Mircea Eliade) 192, 195, 203
Елиот, Томас Стерн (Thomas Stearns Eliot) 15–16, 43–44, 104, 166, 169
- Жерве, Драго 155–156
Живојиновић, Велимир Massuka 25, 27, 40
Жирмунски, Виктор Максимович 18
- Зоговић, Радован 57, 151, 155, 215, 217, 219–220, 229, 231
Зорић, Павле 7, 50
- Иванић, Душан 233–234
Илек, Бохуслав 292–293
Илић, Војислав Ј. Млађи 8, 26, 40
Ингарден, Роман (Roman Ingarden) 95
- Јакобсон, Роман Јосипович 18, 20, 61, 97
Јевтић, Атанасије 60
Јеремић, Драган 7, 50

-
- Јовановић, Бојан 207
Јовановић, Ђорђе 151
Јурковић, Маријан 88
- Кајоа, Роже (Roger Caillois) 207
Каменски, Василиј Васиљевич 17
Каули, Абрахам (Abraham Kauli) 100
Карановић, Зоја 116
Караџић, Стефановић Вук 37–39, 116, 120–121, 135, 205
Кашанин, Милан 6, 25, 40
Ковачевић, Божидар 240
Колриц, Самујел Тейлор (Samuel Taylor Coleridge) 142
Кољевић, Никола 63
Константиновић, Зоран 172–173, 183
Константиновић, Радомир 7, 27, 28–31, 38, 40
Кордић, Синиша 7
Коцић, Злата 97
Кош, Ерих 28
Крефт, Братко 86
Крклец, Густав 47, 81, 86–91
Крлежа, Мирослав 173, 215
Крмпотић, Весна 178
Крњевић, Вук 50, 250
Кујунжић, З. 156
Курцијус, Ернст Роберт (Ernst Robert Curtius) 96
- Лајбниц, Готфрид Вилхелм (Gottfried Wilhelm Leibnitz) 213
Леже, Луј (Louis Leger) 196, 202
Лешић, Зденко 45
Ланиновић, Ристо 207
Лалић, Иван Л. 49, 74, 88, 96, 268
Левин, Филип (Philip Levine) 291
Лотман, Јуриј Михајлович 61, 97
- Мајаковски, Владимир Владимирович 15, 52
Ман, Пол де (Paul de Man) 75–76
Мандельштам, Осим Емилјевич 18–20
Манојловић, Тодор 12–13, 46, 239
Маринковић, Дамјан 142
Марино, Адријан (Adrian Marino) 43–44
Марковић, Биљана 171
Марковић, Даница 46, 238–239, 241
Марковић, Зоран 244
Марковић, Марко С. 216
Марковић, Слободан Ж. 6, 14, 150, 153–154
Маркс, Карл (Karl Marx) 52
Маслеша, Веселин 155
Матејић, В. 130
Матијашевић, Радован 114
Медарић, М. 216
Мијушковић, Славко 192

-
-
- Милакара, Бранислав 168, 188
Милић, Новица 76, 80
Миличић, Сибе 12, 144
Миловић, Милован 200
Милошевић, Велимир 177–178
Милошевић, Никола 48, 58, 67
Милошевић-Ђорђевић, Нада 131
Мильковић, Бранко 49–50, 195
Миндеровић, Чедомир 157
Митриновић, Гордана 127
Михаиловић, Борислав Михиз 7, 50
Михаиловић, Милица 166
Михајловић, Васа 290
Мифка, Јерка 192
Мицић, Љубомир 5
Мишић, Зоран 7, 50
- Назор, Владимира 284
Настасијевић, Момчило 27, 36, 97, 100, 152
Наставић, Иван 167–168, 175, 188
Недељковић, Драган 175
Недић, Владан 200
Ненин, Миливоје 239
Нишкановић, Мирослав 136
Никчевић, Томица 246
Никпаль, Берислав 179
Ниче, Фридрих (Friedrich Nietzsche) 76, 107
Новаковић, Бошко 157–158
Новаковић, Стојан 170
- Његотин, в. Петровић, Његотин Петар
- Обреновић, Милош 219
Обреновић-Делибашић, Вера 155
Ораић-Толић, Дубравка 171, 244
Орловић, Драган 235
- Павковић, Младен 269
Павић, Милорад 195
Павличић, Павао 244
Павловић, Миодраг 49, 56, 195
Палавестра, Влајко 136
Палавестра, Предраг 167
Паликовић, Дора 155
Пандуровић, Сима 5, 25–26, 40, 45–48, 82, 89, 240
Парк, Давид (David Parque) 231
Паскал, Блез (Pascal Blaise) 67
Пастернак, Борис Леонидович 20
Пауновић, Синиша 26
Пекић, Борислав 195
Пековић, Слободанка 141, 147, 151

-
- Петковић, Владислав Дис 89
Петров, Александар 15–16, 19–22, 29, 40, 50, 75, 94, 143, 145, 269
Петровић, Његош Петар II 38, 62, 95, 134
Петровић, Предраг 52, 195–196
Петровић, Растко 5, 11–13, 46, 97, 151–152, 195, 239
Петровић, Бранко 65
Пешикан-Љуштановић, Љиљана 124–126, 137
Питулић, Валентина 206–207
Попа, Васко 27, 35, 40, 49, 84, 178, 195
Поповић, Ранко 55, 68
Продановић, Јаша 155
Проп, Владимир Јаковљевић 114, 131
Прохић, Касим 169
Пушкин, Александар Сергејевич 22
- Радовић, Борислав 195
Радовић, Душан 283
Радичевић, Бранко 37, 95, 178
Радичевић, Бранко В. 8, 56–57, 62
Радојчић, Никола 222
Раичковић, Стеван 28, 40, 55–56, 97
Ракитић, Слободан 56–57, 97, 268
Ракић, Милан 5, 8, 13, 107, 238, 241, 249
Реверте, Артуро Переа (Arturo Perez-Reverte) 94
Рилке, Рајнер Марија (Rainer Maria Rilke) 20, 76
Ристић, Вилотије 207
Ристић, Марко 28, 40, 151
Росић, Тиодор 167
Руварац, Иларион 194, 199
- Савић, Велибор-Берко 24, 27–28, 159, 233
Сакс, Нели (Nelly Saxe) 291
Секулић, Исидора 47, 104, 109, 144
Селимовић, Мехмед-Меша 214
Сент Егзипери, Антоан де (Antoine de Sent Exupery) 281
Сињавски, Алекс (Alex Siniavski) 20
Симовић, Љубомир 57
Скерлић, Јован 45
Сластиков, Сергеј 251–252
Слијепчевић, Ђоко 194
Смаилагић, Јасминка 266
Смиљанић, Добросав 142
Смит, Деив (Dave Smith) 290
Соловјев, Александар 173
Спиридоновић, Јела 47–48
Стојановић-Пантовић, Бојана 142, 144
Стојнић, Мила 245
Суваџић, Бошко 132, 191

-
-
- Тагоре, Рабиндрат 249
Тартаља, Иво 85
Таутовић, Радојица 174
Тесла, Никола 135
Тињанов, Јуриј Николајевич 18, 22
Тимотијевић, Божидар 56
Томић, Зора 44
Тутњевић, Станиша 52, 81, 91, 167, 181, 205, 237, 267,
270–271
- Ђопић, Бранко 251, 284
Ђосић-Вукић, Ана 137, 149, 164, 195, 246, 268, 271
Ђосић, Добрица 85, 87, 215, 263
- Ујевић, Тин 47
- Филипсен, Астрид (Astride Philipsen) 72
Филборн, Урлик (Urlrich Fuleborn) 144
Флакер, Вида 131
- Хабермас, Јирген (Jürgen Habermas) 103, 110
Хайдегер, Мартин (Martin Heidegger) 95
Хацић, Зорица 239
Хвал, Крстјанин 173
Херберт, Џорџ (George Herbert) 100
Хлебњиков, Александар 17–20
Ходасевич, Владислав 19
Христић, Јован 49
Хумо, Хамза 47
- Црњански, Милош 5–6, 11–13, 23, 37, 46, 48–49, 91, 99, 106,
108–109, 151–152, 215, 220
Цветајева, Марина Ивановна 19–20
Цвitan, Мирка 192
- Чулиновић, Ф. 225
- Цацић, Петар 159
- Шале, Жан (Jean Schale) 173
Шварц, Макс (Max Schvarze) 289–290
Шеатовић-Димитријевић, Светлана 43, 51, 53
Шећеровски, Виктор 50
Шимић, Антун Бранко 89, 142
Шиндић, Мирко 168–169
Штур, Људевит 194–195
Шутић, Милосав 172

САДРЖАЈ

- 5 *Слободан Ж. Марковић*
МОДЕРНИ ТРАДИЦИОНАЛИЗАМ У
ПОЕЗИЈИ ДЕСАНКЕ МАКСИМОВИЋ
- 15 *Александар Пејтров*
ТРАДИЦИОНАЛНО И МОДЕРНО: РАНА
ПОЕЗИЈА ДЕСАНКЕ МАКСИМОВИЋ
- 43 *Светлана Шеаљовић-Димићијевић*
МОДЕРНИ ТРАДИЦИОНАЛИЗАМ
ДЕСАНКЕ МАКСИМОВИЋ
У ПЕСНИШТВУ 20. ВЕКА
Терминолошко одређење, противуречности
у рецепцији
- 55 *Ранко Пойовић*
ЛИРСКИ ИНСТИКТ И ВЈЕКОВИТО
ПАМЋЕЊЕ У ПОЕЗИЈИ ДЕСАНКЕ
МАКСИМОВИЋ
- 71 *Александар Башковић*
ЧИТАЊЕ СТРЕПЊЕ КАО СТРЕПЊЕ
ЧИТАЊА
- 81 *Сашаниша Туђњевић*
СИНТЕЗА ТРАДИЦИОНАЛНОГ И
МОДЕРНОГ ИЛИ О ВИТАЛНОСТИ ЈЕДНОГ
ПЕСНИЧКОГ ОБРАСЦА
- 93 *Радомир Д. Мићић*
ТРАДИЦИОНАЛНО И МОДЕРНО У
ПОЕЗИЈИ ДЕСАНКЕ МАКСИМОВИЋ
- 103 *Даница Андрејевић*
НАЦИОНАЛНИ МОДЕРНИТЕТ У ПОЕЗИЈИ
ДЕСАНКЕ МАКСИМОВИЋ
- 111 *Лидија Делић*
ТРАДИЦИОНАЛНИ ЖАНРОВИ И МОТИВИ
У ПОЕЗИЈИ ДЕСАНКЕ МАКСИМОВИЋ

- 141 *Слободанка Пековић*
ПЕСМА У ПРОЗИ ДЕСАНКЕ МАКСИМОВИЋ
- 149 *Ана Ђосић-Вукић*
ПРОЗА ДЕСАНКЕ МАКСИМОВИЋ И
КЊИЖЕВНЕ ТЕНДЕНЦИЈЕ У ЊЕНОМ
ДОБУ
- 165 *Саша Шмуља*
ДИЈАЛОГ СА ТРАДИЦИЈОМ У ЗБИРКАМА
ПОЕЗИЈЕ *ТРАЖИМ ПОМИЛОВАЊЕ*
ДЕСАНКЕ МАКСИМОВИЋ И *КАМЕНИ*
СПАВАЧ МАКА ДИЗДАРА
- 191 *Бошко Сувајић*
ТРОГУБА КОНЦЕПЦИЈА БОЖАНСКОГ:
МИТ, ИСТОРИЈА И ЧОВЕК У ЛЕТОПИСУ
ПЕРУНОВИХ ПОТОМАКА
- 209 *Славко Петаковић*
АНТРОПОЦЕНТРИЗАМ У ПОЕЗИЈИ
ДЕСАНКЕ МАКСИМОВИЋ
- 215 *Радован Вучковић*
ИСТОРИЈА И ПОЕЗИЈА У КЊИЗИ
ТРАЖИМ ПОМИЛОВАЊЕ
- 233 *Бојан Јовић*
ТРАЖИМ ПОМИЛОВАЊЕ ДЕСАНКЕ
МАКСИМОВИЋ У СВЕТЛУ ОПШТИХ
ПРЕТПОСТАВКИ ПРОУЧАВАЊА
ПЕСНИЧКЕ ЗБИРКЕ
- 251 *Миљко Шиндић*
ТРЕЋЕ ЧИТАЊЕ ЗБИРКЕ
ТРАЖИМ ПОМИЛОВАЊЕ
- 277 *Зорица Турјачанин*
ДЕСАНКИНА „БАЈКА О КРАТКОВЕЧНОЈ“
ИЛИ СКИЦА ЗА АУТОПОЕТИКУ
- 289 *Биљана Д. Обрадовић*
„У РОСЕ ЂУРЂЕВКУ“ – ПРЕВОЂЕЊЕ
ЗБИРКЕ ПЕСАМА
ДЕСАНКЕ МАКСИМОВИЋ
- 301 ИНДЕКС ИМЕНА

ТРАДИЦИОНАЛНО И МОДЕРНО
У СТВАРАЛАШТВУ ДЕСАНКЕ МАКСИМОВИЋ
Зборник радова
2008

Издавач
Задужбина „Десанка Максимовић“
Скерлићева 1, Београд

За издавача
Ана Ђосиф-Вукић

Превод резимеа на енглески језик
Ана Пејовић

Дизајн корица
Ивица Стевић

Технички уредник
Бранко Христов

Штампа

Тираж:
300 примерака

ISBN 978-86-82377-28-3

