ЗАДУЖБИНА
„ДЕСАНКА
МАКСИМОВИЋ“

ЗАДУЖБИНА „ДЕСАНКА МАКСИМОВИЋ“

ДЕСАНКИНИ МАЈСКИ РАЗГОВОРИ
Књ. 28

Уредник
АНА ЋОСИЋ-ВУКИЋ

Финансирање овог Зборника радова помогли су Министарство вера и дијаспоре и Одељење за друштвене делатности Градске управе за друштвене делатности, финансије, имовинске и инспекцијске послове града Ваљева

ДЕСАНКИНИ МАЈСКИ РАЗГОВОРИ

ПОЕЗИЈА РАЈКА ПЕТРОВА НОГА

ЗБОРНИК РАДОВА

Београд, 19. маја 2010.

Приредио
СТАНИША ТУТЊЕВИЋ

Београд
2011

Светозар Кољевић

ЕПИТАФИ У НОГОВОЈ ПОЕЗИЈИ

Апстракт: Ногови епитафи Меши Селимовићу, Јовану Дучићу и Бранку Ћопићу не одражавају само специфичне животне путеве неколицине великих писаца, него и шира обележја времена у коме су живели. А то је било време неразумевања и прогона књижевних великана, као и време политичких идеологија које су исписивале своје епитафе многим појединцима, заједницама и самима себи, време епитафа поузданим медијским информацијама, као и време јавне хуманитарне помоћи у знаку епитафа милосрђу као облику личног саосећања.

Кључне речи: двадесети век, епитаф, натпис на надгробном споменику, крај, песник (песнички, песништво), истина, лаж, медији.

У једном разговору Рајко Петров Ного ми је казао да га је неко поменуо као значајног песника – прошлога века. Била је то вероватно помало и иронична опаска, али и запажање које можда има и озбиљнији смисао него што би се на први поглед рекло. У сваком случају као реч о живом човеку оно има и неку своју необичну, чудну страну: звучи помало као неки превремени епитаф. А епитаф је, бар традиционално – без обзира што данас медији имају унапред спремљене некрологе за јавне личности и угледне људе – био натпис на надгробном споменику о неком или нечем што је на том месту сахрањено, понекад артикулисан као реч сахрањеног о самом себи или о нечем од општег, ако не већ одсудног значаја.

А што се тиче прошлог века требало би можда имати у виду да је он био колико праг неслућене, електронске комуникације међу људима толико и време њиховог удаљавања једних од других, време епитафа пуној и правој људској комуникацији,

нарочито у тзв. „цивилизованом” свету. Поред тога двадесети век је обележио крај нацистичке вере у владање светом по праву крви – вере у некакву расну елиту, коју су многи лакомо прихватали, можда и због осећања неиздрживог понижења – као што је показао фанатизам подршке Хитлеру, као и Хитлерове победе на немачким парламентарним изборима раних тридесетих година. Али ипак је изгледа тај век исписао свој епитаф повампирењу древних представа о припадности изабраном народу, бар њиховим екстремним национал–социјалистичким и фашистичким варијантама.

Међутим, као да епитафи тим варијантама крвне супериорности наговештавају, у извесном смислу, и неко њихово повампирење у облику каснијег глобализма – као што се лепо видело у филму Чарлија Чаплина *Велики диктатор* у коме се Хитлер игра с глобусом. Истина, г. Шпер, који је успешно водио немачку привреду и омогућавао пораст војне производње све до пред крај четрдесет четврте године, приметио је да је глобус који је морао да набави Хитлеру као играчку био знатно већи од оног приказаног на филму. Али зар није управо та играчка, тај глобус, бар вербални наговештај онога што ће се касније повампирити као „демократски” сан о глобализму у коме ће цела земаљска кугла постати нечија играчка? И да ли можда управо наше време исписује некакав надгробни натпис и тој врсти глобализма?

Двадесети век је, поред тога, изгледа био и епитаф комунизму – као идеалу социјалне правде у коме ће се сваком дати према његовим потребама, а не према генетској случајности, према ономе колико је сналажљив и вешт, вредан и радан, даровит и умешан. Истина, тај узвишени идеал се остварио као *Архипелаг Гулаг*, подразумевајући и прогоне оног који га је тако видео, па на крају и као рушење берлинског зида попут куле од карата. Најзад, био је то орвеловски век неког езоповског језика, век у коме је крупним словима исписан и епитаф поузданим медијским информацијама, у коме се показало да не само слово (новине),

него и реч (радио), па и слика (телевизија) умеју да лажу – и да преживе све своје лажи. Зар нећете и данас чути да неко неког убеђује да је сушта истина оно што прича, јер је то читао у новинама, чуо на радију или видео на телевизији? То је, уосталом, било сасвим јасно и једном од пионира на том пољу рада у масовним медијима, ученом и проницљивом доктору Гебелсу, који је закључио састанак уредника радио станица у Хитлеровој Немачкој речима: „Морате објављивати све што нама иде у прилог, па макар то била и истина.“ Сви су ти епитафи имали одјека и у нашој балканској историји, укључујући и епитаф сну о рају кад се ослободимо туђинске власти, сну који се на крају крвавије остварио од свега онога што се у историји догађало вековима под разним облицима стране окупације.

Стога није можда ни необично што се многи Ногови стихови – с обзиром на стазе и богазе његовог животног пута – данас читају као епитафи. Ту су, као прво, они стихови које је Ного изричито написао као праве, традиционалне песничке епитафе одређеним личностима, најчешће у сонетној форми, рецимо, Меши Селимовићу, Јовану Дучићу и Бранку Ћопићу. Али већ и у тим „личним” епитафима назиру се натписи за надгробне споменике који говоре о наглашеним обележјима једне епохе. Тако је у „Епитафу за М. С.” (*На капијама раја*, 1994; првобитно објављеном под насловом „Епитаф”, *Зимомора*, 1984) реч о мученичкој судбини једног прокаженог писца, као и о песниковом поистовећењу с том судбином, а поред тога и о саркастичној сахрани елементарног људског достојанства у једном времену. Наиме, не само што су једног великана своје културе камењем затукли „земљаци, браћа рођена”, не само што су његове „убице” дошле „за помен да му покаде”, па не само што се у свему томе назире и примисао да је онај који је написао тај епитаф умакао истој тој „црној братији”, „на сличној срамној застави”, него је поред тога, тај сонет и епитаф опстанку истине у јавном животу, саркастична глорификација свемоћне лажи, која својим езоповским језиком медијски обележава тај сплет околности:

Камење оста знамењем
Да је слобода рођена.

Као да у тим стиховима одзвањају призвуци оних парола које је Орвел исписивао у *1984*–ој: „РАТ ЈЕ МИР”, „СЛОБОДА ЈЕ РОПСТВО”, „НЕЗНАЊЕ ЈЕ МОЋ”.

Па и Ногов епитаф Јовану Дучићу („Јован Дучић. Епитаф”, *На капијама раја*, 1994), говори о прокаженом великану, који је „споља горд и далек”, али „изнутра пун сачме”, који ће се на крају вратити заувек „мрачан у думаче”:

И под камен лећи
Са накотом ноћи
Нека гмижу већи
И под сунцем моћни.

Реч је, дакле, опет о једном саркастичном контрасту између реалности једне личности и појавности у којој се она представља, о контрасту који је можда још наглашенији у двадесетом веку него у ранијим временима „скромније” комуникације међу људима.

Ако је епитаф Меши Селимовићу исписан руком песника који осећа да дели судбину свог књижевног сабрата, као, уосталом, и епитаф Дучићу, та обележја се успостављају у још ширем културолошком контексту у Ноговом епитафу Бранку Ћопићу („Буди мене миран”, *На капијама раја*, 1994). У тим стиховима Ного заправо исписује епитаф свеколиким световима завичајних чежњи, у знаку суморних слутњи које је делио с Бранком Ћопићем. Наслов је, дакако, дубоко двосмислен: „Буди мене миран” – шта прикладније пожелети у натпису на надгробном споменику? Али натпис је помало и двосмислено интониран – не само као алузија на узречицу Кочићевог јунака Симеуна Ћака у његовом фантазирању, него и као тихи јецај беспомоћности у свету који је раскрстио са срцем свог културног наслеђа. У том смислу није то само епитаф Бранку Ћопићу него и завичајном свету од кога живи Ћопићево свеколико књижевно стварање, с *Баштом сљезове боје* као својом опо-

руком и круном. У уводној строфи Ноговог епитафа деда Раде спокојно чека свог унука – „ко у својој кући на сеоском гробљу” – да га „упокоји”. Али том унуку ће „црни коњаници” и „врани гаврани”, древни весници несреће овде у савременом политичком руху, какви су и у уводном писму у *Башти сљезове боје*, да позобљу „сву од мјесечине зобницу ведрине”, могућност да стваралачки живи у окриљу своје завичајне културе. А последњи стих жестоко одзвања не само као опело једној личној судбини, него и свеколикој култури од које је та судбина трагично саткана:

Јутро плавог сљеза о бетон се сасу.

Слика „плавог сљеза” сможденог у бетону заправо је епитаф једној култури утемељеној на неким природним претпоставкама и обележјима. Као што и Ногов „Кенотаф”, као епитаф мајци која нема другог гроба до његовог песничког сећања, звони као непресушна чежња да се песник врати у своју „домовину речи”, а завршава се питањем како ће ући у своју, једину могућу, кућу песништва, кад остаје „без речи” за исконско исходиште свог животног бола. Најзад, и Ногова песма „Док пахуљице лете” (*Безакоње*, 1977) може се читати и као песников епитаф самом себи и свом песничком стваралаштву од првог стиха:

Све чешће бива тако у мени нема мене,

па све до последњих слика у којима:

Труне крстача века Док пахуљице лете.

И зар та песма није опет саркастична глорификација алијенације као обележја једне епохе?

У сазвучју таквих и сличних питања многи Ногови стихови звуче данас не само као епитафи ожиљцима и сновима његовог поратног детињства, него у исти мах и као епитафи обележјима једног времена. О томе сведочи, на пример, стих који евоцира Ногове колико и наше поратне дане „кад хранила нас унра а бранила нас удба” („На капијама раја”, *Зимомора*, 1984) – истина, као што неко рече, тада још под својим девојачким презименом

„Озна”. А то време „бриге за човека” изванредно је дочарано већ и у Ноговом раном епитафу властитом дечачком школовању „под куполом шугавог интернатског неба” у песми „Надиремо скитски” (*Зимомора*, 1967). Па и у песми „Рајковање” (*Зимомора*, 1967) реч је о питомцима домова за ратну сирочад и незбринуту децу:

за нас се тражи помиловање;
за нас који смо већ и онако по милости божијој и општинској
на земљи одржани, од бога сачувани, недужно нумерисани,
(онај на броју осам уопште сисао није)
који не знасмо за другу топлину до ватре цигарете,
који не бјесмо никад ничије дијете.

И зар ти стихови не наговештавају епитаф „застарелом”, традиционалном, личном милосрђу које је заменила организована, бирократизована хуманитарна акција у двадесетом веку? А то више „хуманитарно” него хумано „притицање у помоћ”, претежно у знаку одредби и бројева а не у сазвежђу срца и душе, још сликовитије се дочарава у песми „Успаванка” (*Зимомора*, 1967):

У дому, до мене, у соби број десет
Кревет број девет престао да дише
Уснио љепши свијет... (Зимомора, 1967)

У таквим и сличним стиховима Ногова песничка реч излази из оквира његовог личног случаја и постаје „случај целога света” („Мој случај”, *Зимомора*, 1967), између осталог, и стога што се у њој огледају наличја онога што нам се у широком спектру појавности двадесетог века представља као основно обележје новијих облика великодушности. У Ноговој слици та „великодушност”, прорачуната и прецизна, за разлику од застарелих облика милосрђа, своди смрт на хладне бројке и тако иронично дочарава неке пределе нашег времена у којима ваљда не би ни било тешко „уснути љепши свијет“ него што га таква јава нуди.

Ногова песничка реч као епитаф једној епохи назире се готово на сваком кораку у његовој поезији, а нарочито у *Безакоњу* (1977), где песничко изражавање израста у последњу могућност живота и људског опстанка. У том смислу посебно је занимљив сонет „Да се наше речи не размину”, који се дозива с народном песмом „Болани Дојчин“, с тренутком кад се тешко болесни јунак обраћа сестри пред полазак у бој у коме ће спасти њену част пре него што умре:

О Јелица, моја мила сејо!
Донеси ми једну крпу платна,
Утегни ме, селе, од бедара,
Од бедара до витих ребара,
Да се моје кости не размину,
Не размину кости мимо кости.

У нашем народном песништву „крпа платна“ је традиционална дављеничка сламка за коју се, још пре Боланог Дојчина, хватао војвода Момчило пред затвореном капијом свог града, па и његов убица краљ Вукашин пре него што ће се удавити у реци. У Ноговој песми, међутим, већ у првом катрену чујемо позив:

У стих ко на коња – гори у хајдуке,

а мало затим, у последња два терцета, улогу древне „крпе платна” из народне поезије преузима песничка реч, као ликовање моралног сна над јавом:

Тако ће још можда чудо да учине
Сестрице јелице лековите руке
Да се наше старе речи не размину

Утегни се пре но бљутав живот мине
Дору на рамена – гори у хајдуке
Стих је што и платно боланом дојчину.

Овај сонет – као епитаф епохи у којој се духовни смисао више не може наћи у стварности већ само у песничкој речи – представља искорак из јаве наопаког света у песничке снове као облик одмет-

ништва и хајдучије. При том искораку Ногова реч у форми сонета понорнички се повезује с неким од крајњих домета нашег усменог песништва и оних његових тренутака који су обележени потребом да се потражи излаз из историје, као, на пример, кад хајдуци деле благо са својим погинулим друговима и остављају им га крај њихових мртвих глава. Поред тога Ногова песничка хајдучија је уједно и крупан корак ка његовом повезивању с другим облицима нашег књижевног наслеђа, с оним што ће Ного касније осетити као завештање Меше Селимовића, Јована Дучића, Бранка Ћопића, и, изнад свега, као библијску основу свог појања о деведесетим годинама прохујалног века у *Недреманом оку* (2002).

У тој збирци, на пример, у „Тужбалици“ (*Недремано око*, 2002) као традиционалној фолклорној форми, песник пита „награјила“ куда је „пошо у недоба“:

На крај света крајем века некрштене једеш дане
А деца ти разапета између цркве и кафане.

Зар нису и ти стихови иронични епитаф једном времену, а можда и једном облику вечног лутања људског рода? Уосталом, већ и многи наслови Ногових песничких збирки звуче као епитафи: *Зимомора*, *Безакоње*, *Лазарева субота*, *На капијама раја*, *Врата спаса*, *Није све пропало*. А шта тек да кажемо за наслов збирке *Не тикај у ме*? Зашто „не тикај у ме”? Да ли зато што, како нам је Ного наговестио још у „Брђанском копилану” у *Зверињаку*: „Ко како / Ја овако / Па коме цикне”, а у једној још ранијој верзији те песме: „Ко како / Ја ђоном / Па коме цикне”? Али „Не тикај у ме” као наслов збирке дословно је преузет са натписа на надгробној плочи кнезу Влађу Бијелићу у поду цркве Светог Лазара из 15. века у Влаховићима код Љубиња („Чловече, тако да нијеси проклет, не тикај у ме!”). А и цела та збирка се чита као епитаф древним епитафима – што сведочи о песничком путу Рајка Петрова Нога од бунтовничког крика до загробне молитве. Најзад, није можда слу-

чајно ни што је Елиот у последњем од своја *Четири квартета* забележио да је заправо „свака песма епитаф". Та замисао песништва као разноликих епитафа наглашено је обележје поезије двадесетог века, а у исти мах и сведочанство о веома тематски широким и временски дубоким духовним понирањима поезије Рајка Петрова Нога.

Svetozar Koljević

EPITAPHS IN NOGO'S POETRY

Summary

The twentieth century marked the end of several political ideologies and it introduced such a control of public information that the reports on actual happenings have often become quite arbitrary. Even traditional personal charity seems to have disappeared in the framework of programmed humanitarian aid, and the era of astonishing mass electronic communication seems to have surpassed the past forms of immediate and full personal communication. Many of those "epitaphs" for traditional values, engraved by the twentieth century, are reflected in the poetry of Rajko Petrov Nogo - in his epitaphs for Meša Selimović, Jovan Dučić and Branko Ćopić and in the poems on his post-war school days under a "lousy boarding-school sky", the lawlessness governing many areas of contemporary life and questioning even the act of creating authentic poetry. That is why the titles of Nogo's collections, such as *Bezakonje*, *Lazareva subota*, *Na kapijama raja* and others, sound like epitaphs for the true values of a world gone by, and the title of his last collection, *Ne tikaj u me*, is a quote from an ancient tombstone. Therefore, Nogo's poetry can be read as a string of epitaphs for traditional values which have been jeopardized in the course of the twentieth century.

Иван Негришорац

АНТИТЕТИЧКЕ ШИРИНЕ И РАСПОНИ У ПОЕЗИЈИ РАЈКА ПЕТРОВА НОГА: ОД ХАЈДУЧИЈЕ ДО ЕСХАТОЛОГИЈЕ

Апстракт: Аутор анализира појаву антитетичких релација унутар Ногове поезије, појаве која се манифестује на различите начине, а у оквиру супротности: епика – лирика, побуна – смирење, бука – тишина, живот – смрт, историја – мит, хајдучија – есхатологија. Анализирајући песме „Ко сада рајкује", „А ви", „Зрело жито вилов доле босиоче плави", „Нек пада снијег Господе" и „Не тикај у ме", аутор је показао како се ти антитетички односи испољавају како између различитих група песама тако и унутар појединачних песама, што посебно доприноси њиховом вредносном статусу. Ного је песник високог поетичког стандарда и посебног осећаја за утврђене облике, пре свега сонет. У том погледу он, заједно са Стеваном Раичковићем, негује најрафинованије облике тананог, лирског доживљаја у српској поезији друге половине 20. века.

Кључне речи: епика, лирика, побуна, смирење, бука, тишина, живот, смрт, историја, мит, хајдучија, есхатологија.

Ако поезија има суштинског разлога постојања, онда тај разлог првенствено треба препознати у способности и моћи стварања смисла. Смислотворност поезије манифестује се на мноштво различитих, често диспаратних и противуречних начина, али њихове ширине и распони, с једне, а висине и успони, с друге стране, на пресудан начин опредељују природу и стваралачку моћ читаве културе којој припадају. Отуда су песници више него драгоцени јер, премда тихи и најчешће скрајнути, именују повлашћене сегменте стварности, њене живе и отворене ране, као и начине на који те ране

болујемо, како их видамо и о њима испредамо приче. Песници, када су прави, најпресудније чине да се идентитет једне културе успостави, те да се изгради јасна свест о том успостављању.

Рајко Петров Ного је песник који, како својом поезијом тако и својим критичко-есејистичким дискурсом, проговара из самог средишта националне културе, исказујући недвосмислену бригу о њеном опстанку и очувању. А при том је он настојао да што јасније сагледа како распоне тако и успоне те културе. Отуда је и могао да запише једну реченицу, упечатљиву и памтљиву, која одзвања дуго сазреваним, али несумњиво тачним и потврђеним увидом. Та реченица, суштински важна, гласи: „Ако је, а јесте, Петар Петровић Његош епска – Јован Дучић је наша лирска парадигма."[1] Ного, при том, добро зна да српске културе нема без и једне и друге парадигме, па чак и да напоредо с њима постоје многе друге, такође важне и, понекад, незаобилазне стваралачке могућности. Само острашћени и заслепљени умови сагледаваће различитост тих парадигми као некакву посебну тешкоћу и израз проблематичности српске културе.

Ного није песник који се плаши културолошких разлика, премда никада није скривао своје симпатије, а често их је унутар лепезе различитих могућности врло изазовно и бескомпромисно бранио. Треба, међутим, приметити да је он веома често настојао да обједини неке од супротстављених поетичких чинилаца. Као изразито лирска природа, он је, примера ради, допуну тражио управо у епској подлози; односно, своју лирску тананост и нежне вербалне арабеске темељио је управо на ширини епске слике света. Отуда је у његовој поезији неопходно препознати динамички спој поменутих родних разлика, а у том споју треба пронаћи истинско извориште песничке снаге тако препознатљиве у српској књижевности. Као што у тој поезији

[1] Видети, „Белешка о писцу и овом издању", у: Јован Дучић: *Песме*, приредио Рајко Петров Ного, БИГЗ, Београд 1995, стр. 322.

треба препознати и специфичне преплете различитих супротности: побуне и смирења, буке и тишине, живота и смрти. Само у јединству ових супротности очитује се истинска човекова стварност и песничка истина о његовом трајању у историји и миту.[2]

1. Рајковање као побуна и чежња за смирењем

У једном делу свога песништва, а нарочито у ранијој, младалачкој фази, Ного се изразито декларисао као песник буке и беса, протеста и побуне, песник слободарског поклича против силе и неправде. Надовезујући се на поезију која је у слободарском духу налазила основно мотивационо жариште сопственог постојања, Ного је у том поетичком домену и сам давао занимљиве песничке прилоге. Али те песме никада нису биле једноставно, плакатско декларисање политичког, идејног или идеолошког става, него су у себи, по правилу, исказивале дух унутарњих размирица и противуречности које песмама дају особену динамичку садржину. Не сводећи своје песме на пуко исказивање мисаоног, емотивног или вољног опредељења унутар познатог круга понуђених ставова, Ного је читаоца суочавао и са озбиљним недоумицама око тога како ваља разумети сам феномен који је подстакао његову песничку имагинацију.

У песми „Ко сада рајкује" (из збирке *Зимомора*, 1967, где је објављена под насловом „Рајковање") Ного нас уводи у известан круг недоумица око тога шта је то песнички ангажман и како ваља ра-

[2] На значај антитетичких релација у Ноговој поезији критика је већ указала, али се разликују облици супротности које поједини тумачи препознају. О томе су писали Новица Петковић („Лично и предачко искуство у поезији Рајка Нога", *Летопис Матице српске*, год.145, књ. 423, св. 5, 1979, стр. 871-885), Светозар Кољевић („Од бунтовништва до молитве", у: *Рајко Петров Ного, песник*, зборник приредио Драган Хамовић, Народна библиотека „Стефан Првовенчани", Краљево 2004, стр. 37-59), Михајло Пантић („Рајко Петров Ного: од бунта до молитве", у: *Рајко Петров Ного, песник*, стр. 61-70) и други.

зумети његов смисао.[3] А да је самом феномену ангажованог песничког говора он придавао посебан, и те како важан смисао, то је савршено јасно већ од прве песникове збирке *Зимомора*. Као што је јасно и од првог стиха ове песме „Ко сад рајкује", од стиха у којем се очитује како песник врло одлучно говори против лагодног, конформистичког менталитета неспремног да се икоме, изашта замери. Ногова песма, исписана еруптивним стихом и тоном снажног декларативног дискурса, веома јасно указује на то шта је неприхватљиво у песничком виђењу савременог света, а онда отвара читав низ недоумица око тога како ваља поступити у наметнутој животној ситуацији у којој се побуњени човек може наћи.

Први синтаксичко-композициони сегмент песме већ нас уводи у такву једну антитетичку ситуацију: „У ово листопадно/ У анемично доба/ У овој мелодрами што тежи/ Некаквој блиједој равнотежи/ Ако на овом свијету/ Не дишу само хуље/ Вријеме под хитно/ Да се раскрлежи."[4] Јасно је из ових стихова какве социјалне појаве песник жигоше, али није јасно – и ту почињу оне најинтригантније недоумице – за шта се то песник залаже.

---

[3] Све песме наводимо по збирци изабраних песама *Човек се враћа кући*, Задужбина „Десанка Максимовић" – Народна библотека Србије, Београд 2010.

[4] У новијој верзији ове песме, из збирке *Зимомора*, осим другачијег стиховног преламања, другачије је обликован и почетни императив: он је тада гласио „вријеме под хитно да се окрлежи". Критика је већ указала на чињеницу да је ова песма позната у две верзије, а поменути неологизми 'раскрлежити' и 'размајаковскити' настали су као антоними речи из првобитне верзије песме – 'окрлежити' и 'омајаковскити'. Отуда ова песма може бити добар пример како се у једној песми, током њеног трајања у времену, појављује значењска пукотина која слику света зрелога песника одваја, па и супротставља слици света младога песника. У младости је Ного био понесен песничким и авангардним ангажманом Мирослава Крлеже и Владимира Мајаковског, али су се времена променила, а са њим и песник, који сада у таквом ангажману препознаје нешто према чему ваља заузети став изразите дистанце. Тако се антитеза појављује и на још једном месту, у самој песничкој биографији, као супротност младог и зрелог песника. О томе је, врло луцидно, писао Михајло Пантић, нав. дело, стр. 61-70.

Ако му изразито смета што је савремено доба листопадно и анемично, што у њему влада мелодрама и бледа равнотежа (треба свакако истаћи да је песма написана у оно, социјалистичко време у којем су значење и смисао јавне речи били пажљиво контролисани), ако се он искрено нада да на овом свету нису још једино хуље преостале, онда остаје помало мутно и нејасно шта је то садржано у захтеву: „Вријеме под хитно/ Да се раскрлежи".[5]

Даљи ток песме неће много помоћи да се ова јака неодумица некако разреши. Евидентан је, међутим, презир лирског субјекта према доминантном духу епохе обележене потрошачким и хедонистичким страстима: „Ја појма немам о ананасу/ Нити о хризантемама/ Али на нешто тако/ Или још јадније/ Све скупа ово личи/ Као у некој отрцаној/ У лимунадној причи." Но, говорни субјекат не наступа само у име личног, приватног ја, него говори у име некаквог ми, у име колективног субјекта којег, очигледно, живот није миловао. Такав припадник колектива несрећних људи препознаје себе као себра и меропха, у чије је име проговорила песникиња која тражи помиловање од Вишњега за такве мученике и грешнике. Ного, дакако, не помиње ни песму, ни збирку, ни песникињу која је такву молбу за помиловање написала, али је очигледно реч о Десанки Максимовић и њеној књизи *Тражим помиловање*. Идентификујући се са доњим социјалним слојем и са најизразитијим страдалницима читаве заједнице, лирски субјекат истиче да су они бића којима ништа није припадало и који, уз то, ничему нису припадали сем несрећи; зато је њима несхватљива и сама молба за помиловање: „Који не знасмо за другу топлину/ До ватре цига-

[5] О пореклу своје песничке побуне понешто је рекао и сам песник: „Побуна је, изгледа, у вези са подаништвом. Крлежа и Мајаковски били су интензивна младалачка лектира ономе кога су као општинско дијете у сиротиштима и интернатима поданички, по Макаренку, одгајали." (Видети разговор са песником „И немаштина је баштина", у: Александар Јовановић: *Порекло песме: Девет разговора о поезији*, Просвета, Ниш 1995, стр. 140).

рете/ Који не бјесмо/ Никада/ Ничије дијете/ Зар за нас/ Помиловање.” Не припадајући никаквом свету сем свету патње и бола, они су се претворили у фантоме који само привидно носе сопствену телесност и привидно учествују у социјалној стварности: „Хоћемо ли на свијет/ Нико нас питао није/ Тијело се ово свело/ Несретно свијетом вије/ Ко сјенка мјесечара.”

Такав говорни субјекат, повезан са доњим социјалним слојем, говори не само из перспективе Десанкине збирке *Тражим помиловање*, него и из перспективе романтичарске представе о народу и његовом креативном духу, али и из перспективе модерне свести о социјалној стратификацији и о неопходности духа солидарности и социјалне правде. На том фону су, иначе, у српској поезији проговориле многе песме, па и онај Црњансков стих „стид нас беше домова цветних/ зарекли смо се остат несретни/ бар ја и ти” (Misera); или она Десанкина песма о томе како воли „да путује трећом класом” („Путник треће класе”), као и многе друге. Ногова идентификација са тим доњим социјалним слојем је жешћа и бруталнија од многих песничких претходника, па ће зато он записати: „Па дођавола с човјеком/ Који цијелога живота свога/ Ни мрава згазио није/ Ми смо патетична гримаса/ На усни овога вијека/ Ми смо прљава/ Тмаста ријека/ Без извориштa/ Ми смо и поворка која зна/ Дивно да уједа/ Ја лично од спавања/ Умније не знам ништа/ Нити је иједан закон паметнији/ Од измјене материје.” Унутар социјалних релација лирски субјекат се, дакле, опредељује за начело активног учешћа у свету, али и свесно утврђује позицију потпуне изолације, самоће и маргиналности. Тако се унутар самог лирског субјекта и бића песме појављује јака антитетичка пукотина.

Ипак, постоји једна димензија која се у бићу и у свести лирскога субјекта истиче као повлашћена стварност, а унутар које се губе они заоштрени антитетички односи: то је свет природе. У суочењу са природом субјекат стиче равнотежу и хармонију о каквој успева само да сања: „За ме/ И за при-

роду/ Од несанице/ Као од кише/ Уистину ништа/ Погубније није/ Послије спавања/ Ко послије кише/ Ја и природа/ У дивној равнотежи.” Све тензије и противуречности могу се, очигледно, измирити једино у додиру са земљиштем, водом, биљем и животињама, тј. у свету у којем је човек само један чинилац равноправан са свим другим. Само у том свету песник може сматрати да је постигао жељени циљ ослобађања од инхибиторних доживљаја и стицања неког новог, пожељног искуства: „Размајаковскио сам себе/ Раскрлежио вријеме/ Ко/ Сада/ Рајкује.”

Циљ је, дакле, ипак досегнут, али остаје нејасно шта је, у ствари, била садржина тог циља и шта се новим искуством стекло. У песми се два пута помиње да је потребно раскрлежити време, али остаје прилично нејасно шта би то требало да значи. Да ли значи да је реч о пожељној појави која треба да добије широке размере свога распростирања или је, пак, реч о негативној појави која је задобила неодговарајући облик распрострањености? Слична значењска недоумица јавља се и у вези са неологистичким глаголом размајаковскити: да ли размајаковскити себе значи да дух Мајаковског треба пожељно проширити и у самог лирског субјекта или се, пак, тај субјекат успешно ослободио духа песника Мајаковског? Значење ових кованица је, дакле, такво да може обухватити потпуно супротне, антитетичке поставке, а на то је песник, по свему судећи, и рачунао.

Но, за разумевање семантичког дејства ове Ногове песме потребно је допустити нешто активније присуство социјалног и политичког контекста, који је омогућио настанак прве верзије песме. Настанак песме се збио у време када је неологизам „окрлежити” и „омајаковскити” имао пуно, позитивно значење: млади песник је тада држао да је социјални, левичарски ангажман један од основних налога тадашњег времена. Као зрео песник, он је, пак, сматрао да поезију треба „раскрлежити” и „размајаковскити”, тј. управо је ослободити оног типа ангажмана који су градили Крлежа и Мајаковски.

Тако се у једној песми, око идеје песничког ангажмана исказала антитетичка могућност његовог заснивања: једна – блиска младом, а друга – блиска зрелом песнику. Песма је у својој коначној верзији сасвим очигледно уписала траг таквих размирица у самом песнику.

Насупрот овим двема антитетичким могућностима песничког израза, па и читавог поетичког развоја Ного ће истаћи трећу димензију назначену и самим насловом песме. Рајковати, наиме, значи исказати своју, сасвим личну побуну против света овакав какав јесте. То ваља учинити тако да не буде ни по обрасцу Мирослава Крлеже ни по обрасцу Владимира Мајаковског; то треба учинити на нов начин какав одговара самом Рајку Петрову Ногу. А то значи: побунити се тако да се у свету природе нађе нека мера и параметар по којем ствари ваља одмеравати.[6] Такво схватање рајковања можда одговара и некоме другоме, а не само Ногу, па је зато песник насловом нове верзије песме (уместо првобитног наслова „Рајковање" сада стоји „Ко сада рајкује") истакао управо тај могући шири, упитни смисао: „Ко сада рајкује?" Рајковање младога Нога не одговара, дакле, зреломе песнику; али рајковање као такво, као појава лишена конкретне социјално-политичке, идеолошке или књижевно-поетичке садржине јесте песнику и даље једино прихватљиво. Отуда се он пита ко то, данас и овде, има снаге, куражи и идејног става да се буни, да протестује и рајкује. Из сопственог искуства он је, тако, начинио читав песнички мит о ангажману.

---

[6] О тој унутарњој противуречности сам песник ће једном приликом, говорећи о проблему песничког израза и облика, рећи: „Када сам био разбарушен, покушавао сам се дисциплиновати језичком редукцијом и сонетним обликом. Сада кад ме је живот малчице дисциплиновао – мада, чим се саберем, одмах се одузмем – добро би било да се у језику разбарушим. Али поезија има неку своју понорну логику и не држи претјерано до наших накана. Колебање између различитих облика стиха најчешће долази из страха од једноличности и понављања." (Видети разговор са песником „Све питајући један за другога", у: Слободан Зубановић, Михајло Пантић: *Десет песама – десет разговора*, Матица српска, Нови Сад 1992, стр. 256-257).

У једној другој песми, Ного изазовним насловом *А ви* (из збирке *Зверињак*, 1972) испоставља упитну интоцију као знак дијалога започетог са својим читаоцем. И ова песма почива на једном облику декларативног дискурса у којем лирски субјекат истиче шта воли да чини. Песма је сачињена од три катрена, а при том свака строфа започиње истоветном, анафорском структуром „Што волим...” која исказује став задовољства субјекта самим собом у тренуцима када се побуни против нечега или некога. Њега, очигледно, побуна сама по себи чини задовољним и испуњеним, па у томе он препознаје деловање бунтовничких предака: „Што волим кад се сав одједном узјогуним/ Хајдучки преци тад у мени се чују/ Голећи бескућници једино вични буни/ У песми као у сну што само преврате снују.” Самога себе субјекат ове Ногове песме види као настављача те бунтарске традиције оних који су, „једино вични буни”, вековима неговали слободарски дух, остваривали многе историјске подвиге, али и прекомерна страдања. Лирски субјекат Ногове поезије идентификује се са управо оваквим етосом слободе чврсто уграђеним у духовно-историјске темеље српске културе.

Историјски посматрано, то је првенствено позиција човека који се, чезнући за слободом и сањајући о њој, бори за некакве своје идеале и пати због њихове ускраћености. Зато лирски субјекат песме *А ви* своју будност и спремност на борбу види унутар једне убедљиве алегоријске слике: „Што волим своје срце то љуто дивље птиче/ У грудма у крлеци кад бесомучно бије.” Никоме не уклонити се с пута, обавеза је таквог кочоперног, епски задојеног борца, који за своју побуну упориште тражи само у небеским законима и одговарајућим гаранцијама. Свестан је он, дакако, да је сиромашан и ситан, али његова побуна хоће да буде света, па да подршку неба задобије једино уколико је истински исправна: „Што волим кад се ником не уклањам са пута/ Пред мојим сиромаштвом силници бедници зебу/ Овако ситног страшног ко ће да ме прогута/ Кад сам за своје речи ја одговоран небу.”

И управо ту, пред небеском инстанцом, која не даје никакве лажне попусте и која призива на делање без резерви и мера опреза, песник стиче морално право да оваквој изазовној декларацији свога лирског субјекта још дода и изазован наслов. Тај наслов, *А ви*, позива на преиспитивање савести и на отворени дијалог пред самим небом као пуним гарантом: јесмо ли и ми све учинили што смо могли да делујемо у складу са небеским захтевима? Јесмо ли се понашали као слободни људи а не робови? Јесмо ли спремни да положимо рачуне пред собом и пред Богом?

Рајко Петров Ного је песник безусловних захтева, песник који те захтеве испоставља прво себи, а онда и свим другима. Због те безусловности он јесте често изазован и непријатан, јер се не уклапа у анемију и мелодраму савременог, потрошачког доба. Он нас, из перспективе (за многе прохујалог) херојског доба, увек изнова подсећа шта нам ваља чинити и како свет разумети да бисмо схватили овакве безусловне налоге. Непријатност због његове кочоперности слабим духовима ће бити довољан разлог да га презру и почну избегавати; мудри људи ће схватити да је тај непријатни злодух преузео само улогу наше успаване савести. То нам он говори само оно што бисмо сами себи морали јасно изговарати. Пречујемо ли такве гласе, бићемо изгубљени; обратимо ли пажњу на тај изазовни говор, има наде за нас. Ного је, зато, песник тешких антитетичких полома и апокалиптичког доживљаја света.

2. Суза у тишини

Рајко Петров Ного је, уза све остало, и мајстор песничке форме, а посебно сонета као једног од најзахтевнијих и најизазовнијих облика. Идући трагом Раичковићеве реафирмације сонета, Ного је збирком *Безакоње* (1977) дао моћне прилоге обнови и проширењу изражајних могућности овог утврђеног облика лирске песме, да би потом у збиркама *На капијама раја* (1994), *Недремано око* (2002)

и *Не шикај у ме* (2008) пружио мноштво доказа да у њему морамо препознати најрафинованијег и семантички најекспресивнијег сонетисту међу живим српским песницима.[7]

У најужи круг најуспелијих сонета из збирке *Безакоње* можемо уврстити и онај под насловом *Зрело житто вилов доле босиоче плави*. Реч је о песми која изузетно ефектно варира мотив завичаја, као један од најчешћих и најразгранатијих мотива у Ноговој поезији. Лирски субјекат све време води најприснији дијалог са својим завичајем, тачније са Виловим долом, као митски повлашћеним и аркадијски чистим простором на којем се могу исказати и, можда, изравнати многе неравнине тегобног живота савременог човека. Завичај је овде попримио пуни симболички смисао који води ка есхатолошкој димензији стварности, а лирски субјекат у тако схваћен завичај полаже највеће наде у спасење.

У овој песми изразито доминирају фигуре обраћања: све време лирски дискурс се заснива на обраћању завичајном амбијенту, на његовом призивању и одмеравању у погледу дејства на укупно животно искуство лирског субјекта. Отуда се у песми појављују вокативне и императивне конструкције: у вокативима субјекат призива завичајни топос, а у императивима тражи утеху и спасење за своју несрећну егзистенцијалну путању. Вилов дол је, очигледно, место које из завичајног сећања светли митско-аркадијском снагом, а у тој светлости посебно се издвајају поједини чиниоци тога света. Зато се песник неће задовољити само поменом за-

[7] О изазовима ове форме песник каже: „Сонет је неприродан, изразито вјештачки облик – таква је читава поезија, уосталом – а учинити га тако растреситим и гипким, да они којима говорим и не примијете да је сонет – то је врхунац нашег заната, наше обмане, такорећи. Сонет је роман у четрнаест стихова и четири поглавља – има своју фабулу, ликове, драматургију – и када човјеку пође за руком да га спучи и свеже, то га испуни задовољством што може да полети и са висине погледује оне што таљигају *пјешке*.” (Видети, С. Зубановић, М. Пантић, нав. дело, стр. 258).

вичајног места, него ће непосредно призивати читав низ бића која тамо имају своје посебно станиште.

Већ првим стихом он ће, уз непосредни помен локалитета, призвати и две биљчице: жито и босиљак. Када песма, дакле, започне стихом „Зрело жито вилов доле босиоче плави", читалац се одмах суочава са бар трима атрибутима тога света. Сам назив локалитета, Вилов дол (требало би га писати великим словом, као што се у другим збиркама и пише, рецимо у *Лазаревој суботи* где је тако насловљен цео циклус „У Виловом долу"), указује на чињеницу да је реч о станишту митских бића, вила и демона из света природе. Сама номинација јасно указује да није реч о обичном месту, него о месту са снажним митским и магијским дејством. На тај начин је песник дубље и изразитије мотивисао она јака, есхатолошка очекивања лирског субјекта која ће се до краја песме јасно манифестовати. Вилов дол је место на којем су чуда могућа, па што онда не би било могуће и чудо спасења?

Занимљиво је, исто тако, да је и помен две биљке из таквога амбијента, жита и босиљка, веома пажљиво мотивисан. Реч је о двема биљкама са изразитим апотропејским функцијама: жито има веома важну обредну улогу у божићним обичајима, а босиљак у оквиру обреда освећења када се струком босиљка (босиљкачом) освећена вода шкропи по кућном простору и предметима у њему. Обе биљке су, дакле, важне за хришћанске обреде и носилац су важних функција у њима. Тако поменом двају изразитих хришћанских мотива, те њиховим смештањем испред и иза назива у којем се јавља мотив виле, неутралише се пагански смисао самог имена, те преображава његово основно значење и дејство.

Након оваквог призива биљака, уследиће две императивне конструкције у којима се потпуније дефинише однос лирског субјекта и света природе. Први императив је обликован почетном негацијом, након које ће уследити формулација у позитиву, а исказана је молба свету природе да лирски субјекат буде прихваћен као равноправно биће

међу другим бићима: „Не презри ме прихвати ме сакриј ме у трави.” Свету природе се лирски субјекат, после некаквих недела, враћа као покајник („Не презри ме...”), а уз то тражи скровиште и заштиту од неког неидентификованог зла („... прихвати ме сакриј ме у трави”).

Друга императивна конструкција указује на то да од тог повратка природи субјекат не очекује само заштиту, него нешто много више. Он очекује да се потпуно идентификује са бићима природе, те да на тај начин стекне некакве посебне, магијске моћи прозорљивости: „Поврати ми сестро водо своје очи меке/ На које су прогледале планине и реке”. У води, као једној од основних прасупстанци свеколике стварности, субјекат налази симболичку суштину те прозорљивости, а метафором очију прибавља својој мисли адекватну вербалну формулацију. Као што су планине и реке прогледале водом која избија из дубина земље, тако би и лирски субјекат из дубина свога бића желео да прогледа очима воде. То, заправо, не би било почетно него поновно прогледавање, јер је таквом прозорљивом моћи субјекат некада владао, али је ту моћ негде током свога живота изгубио. Његово покајништво део је управо таквога искуства у којем он жали што је мудрост природе негде у животу изгубио, а сада се, са много неизвесности, томе ваља вратити као спасоносној драгоцености. Због те спасоносне снаге лирски субјекат се води обраћа крајње присно („сестро водо”), молећи јој се као каквој вишњој сили.

У првој строфи, дакле, лирски субјекат се обраћа биљу (жито, босиљак, трава) и води, а у сусрету са тим бићима тек је понешто наговештено од тегобе и зла који су субјекта опхрвали. О тој тегоби и злу знатно више ће бити речи у другој строфи, али у њој, нимало случајно, више неће доминирати свет биља него свет животиња. И у овој строфи песник започиње исказе почетном негацијом, а након ње уследиће формулација у позитиву: „Не бежите звери птице пуноглавци мрави/ Сачуво сам за вас речи у свирепој глави”. Прво је, дакле, испостављe-

на молба да субјекат не буде одбијен и од света животиња, а потом је фигуром набрајања и логиком антиклимакса успостављен обрнути градативни низ, од снажнијег и већег ка слабијем и мањем облику: звери > птице > пуноглавци > мрави. Истовремено је овај низ заокружио животни простор на којем се животиње настањују, па је песник начинио специфичан симболички круг: земља > ваздух > вода > земља. Тако је човек чврсто укључен у свет природе, као део једног великог ланца свих постојећих бића. Описујући целину животног простора у свету природе, а тражећи све нежније и невиније форме живота, лирски субјекат у свом покајништву трага за управо онаквим обликом свести који је у претходном животу сасвим запоставио. Он трага за свешћу која почива на што суптилнијим енергетским нивоима, па тако дефинише и саму суштину спасења која му се у овој песми указала.

Повратак природи јасно је, у другој строфи, мотивисан трауматичним искуством лирског субјекта и његовом судбином страдалника. Отуда он себе види као „страшило... усред света", а његово настојање упоредиво је са бићем које није природно него вештачко, које је начињено не ради себе сама него ради некакве функције и сврхе коју треба да обавља: „Ко страшило на сред њиве стојим усред света/ Као шиљак громобрана где несрећа слета." Страшило, само по себи, нема никаквих суштинских особина, оно постоји искључиво да би, плашећи насртљиве птице, усеве заштитило од штете. Отуда су страшила бића на која „несрећа слета", а по томе она, у свету метеоролошких неприлика, одговарају громобранима: свет зла се преко таквих бића празни и тим пражњењем омогућује нормалан живот.

Лирски субјекат је, дакле, такве некакве судбине: он је страдао да би живот нормално функционисао и да би други били спасени од несреће. Лирски субјекат сам по себи није носилац зла, него се на њега зло обарало као на своју прву, најпривлачнију жртву. Отуда се он природи враћа преморен од зла које је на себе био принуђен да при-

ми, он је измучен, а једино што још у себи има то су „речи у свирепој глави”. Он још једино може да говори, да изнесе сведочанства о свом тегобном животу и о глави коју, после свих искустава, сматра „свирепом”. Песник не каже какве су то речи, али се само по себи намеће то да последње речи које су му преостале јесу речи ове и овакве песме-молитве, молитве природи да се најзад субјекат очисти од зла у себи и да се врати невиности саме природе.

У другој строфи се, дакле, појављују животиње као виши облици живота у свету природе, али и облици живота присније повезани са светом зла. У суочењу са таквим бићима из природе, лирски субјекат је јасније идентификовао своју природу, исказујући се кроз два манифестациона облика: страшило означава начин егзистенције субјекта, а речи представљају облик самоспознаје и моћ њеног исказивања. Друга строфа се, тако, врло природно и моћно разгранала тако што је успоставила јасније релације између субјекта и природе, субјекта и његовог преходног искуства: све је, дакле, у знаку трауме и страдања који би требало да буду катарктички узнесени до последњег и најневинијег бића из света чисте природе.

У трећој строфи, тј. првом терцету, појачава се, с једне стране, линија страдалништва лирскога субјекта, а с друге стране се истичу надања везана за свет природе: „Ево горе бели живци старо иње душе/ Спасите ме хлорофили да ме не избуше/ Ласер зраке у прецизној шаци мафијаша.” Молитва је, тако, задобила облик вапаја, који казује како је коначни слом сасвим известан, те да једино чудо може спасити таквога субјекта обузетог деловањем енергије зла, обузетог њоме у толикој мери да му је живот постао потпуно неподношљив. У том пострадалом субјекту, којег читалац мора видети у тамним, црним бојама (он је, наиме, попут страшила и попут громобрана), једини траг светлости је сачуван у „белим живцима”, али у завршним фазама и тај последњи, неуронски остатак бића изложен је страдању. Тако се коначно страдање суб-

јекта, сасвим у складу са традиционалном симболиком боја, означава потпуном превлашћу црне боје – боје пањевине и гара, као и боје страшила и громобрана. Зато ће у завршном терцету песник поменути „црну главу" лирског субјекта, као сигурни знак његовог страдалништва у претходном животу.

На том истом плану симболике боја, спас ваља потражити у доминантним бојама живе природе – пре свега у зеленој (у стиху „Спасите ме хлорофили", али и у помену босиљка, траве, коприве), белој (боја босиљковог цвета), а поготово у златној (зрело жито). Насупрот црној боји која симболички обележава врсту страдалничког искуства субјекта, стоји разнобојност и лепота природе као драгоцени чинилац могуће наде у спасење. Једино природа, и то онај њен најневинији слој везан за функцију хлорофила, може спасити страдалног субјекта. Само та способност хлорофила да, уз помоћ сунчеве енергије и кисеоника, преради хранљиве састојке преузете из земље, само такав нежан, ненасилан модус постојања може још спасити не само субјекта него и читав свет. Тако је у префињеној тематској, симболичкој структури Ногове песме уграђена једна нежна порука схватљива у контексту пробуђене, постмодерне еколошке свести нашег доба.

Наравно, песник ће додати и сумњу у коначан исход ове акције спасења: „Ако ишта може спасти бесловесност ваша/ Ако спаса више има овој црној глави/ Златно жито и коприво босиоче плави." Не постоји, дакле, пуна извесност да природа уопште може да донесе спасење, али ако ишта може спасити пострадалог човека, онда је то њен најневинији, најбесловеснији део – то су биљке, то је њихов хлорофил. То никако нису животиње, мада лирски субјекат и њих помиње у склопу свога повратка природи: он их помиње, али од њих спасење не очекује. Пробуђена нада је усмерена ка биљу, па отуда завршни стих песме понавља почетни мотив, а потом, варирајући само један детаљ, уместо Виловог дола помиње коприву. Не треба,

при том, посебно истицати да је управо коприва један од јаких носилаца хлорофила, а на симболичком плану веома издржљиво биље, па у том смислу има јако позитивно, чак апотропејско дејство.

Песма *Зрело житō вилов доле босиоче ūлави* настала је, очигледно, на темељу апокалиптичког и есхатолошког доживљаја модерног света. За лирског субјекта ове песме настали су последњи дани, када више спаса сам човек не може да пронађе у себи него би спас морао да му понуди нека сила изван њега самога, пре свега обоготворена природа. На тај начин је успостављен антитетички однос између природе и цивилизације: природа је спасоносна, а цивилизација је носилац зла. Но песник је, посебним семантичким рафинманом, учинио да ова антитеза не буде апстрактна и неодређена, него да задобије конкретније и, са становишта људскога искуства, препознатљивије форме. Као што је лирског субјекта приказао као човека трауматичног искуства, тако је и представу о цивилизацији и њеном дејству на самог субјекта учинио довољно јасном уза сву плодотворну неодређеност и вишезначност. Ту јасноћу препознајемо у стиховима "Спасите ме хлорофили да ме не избуше/ Ласер зраке у прецизној шаци мафијаша." Опасности, дакле, прете од ласер зрака, али не од било каквих, него од оних које су се нашле у шакама мафијаша.

Ного се, дакле, не буни против цивилизације саме по себи, него против цивилизацијских постигнућа која су уплетена у неморалну, криминалну употребу, тачније злоупотребу. Тај спој цивилизацијског, технолошког напретка, с једне стране, и надирућег зла и криминалних страсти, с друге стране, обележава живот модерног доба и свет високе цивилизације. Од таквог света у којем су моћи цивилизације и криминала удружени, од таквог света осетљиви, нежни лирски субјекат једино може да побегне и да спасење потражи у свету бесловесне, нежне природе. Исход те тежње за спасењем није, наравно, јасан, али је гест сам по себи довољно знаковит: лирски субјекат чезне за првобитном неви-

ношћу и за светом пре прагреха који је обележио читаву историју људскога рода. Он, при том, не зна је ли такав повратак, и спасење у њему, уопште могуће, али нада остаје жива. А захваљујући тој нади, и сам субјекат остаје жив. Својом песмом Ного је, пре свега, показао како се усред греховног стања јавља потреба за очишћењем и спасењем. При том се, негде у дубини значења песме, свет природе тако моделује да се у њему испоставља есхатолошки дар Богочовека, дар донесен људима као могућност превазилажења греха и као Спасење у вечности. Апокалиптички свет је тако прожет јаким наносима есхатолошке стварности.[8]

Слично прожимање, у још дискретнијим нијансама, можемо препознати и у песми *Нек пада снијег Господе* (из збирке *Лазарева субота*, 1989). Та песма, написана у три катрена асиметричним осмерцем (уз само један изузетак, у којем се појављује симетрични облик овог стиха), заснована је на крајње једноставној лирској ситуацији која се разлама на неколико асоцијативних поља. Почело ове песме јесте слика падања снега, слика која је, дакако, првенствено визуелна, али садржи и извесну (рекло би се – притајену) аудитивну димензију, будући да је падање снега, веома често, пропраћено необичном, зачудном тишином и миром, који као да

[8] Уколико се у Ноговој песми не препозна скривено, тихо присуство Богочовека, неће се у правом смислу уочити ни пуни њен есхатолошки смисао. Отуда је Давор Миличевић, у иначе веома занимљивом читању поменуте Ногове песме, истакао: „Драмско жариште ове пјесме и јесте позиција човјека који би да побјегне из свијета „словесности" али који је дубоко свјестан да не може наћи уточиште у свијету „бесловесности". Свијет „словесности" није оно што би требало да буде; небо не контролише његов Творац, или тачније, човјеков поглед према небу сеже само до „мафијаша" са прецизним, убитачним оруђем у рукама." (Видети Миличевићев текст „Чрте и резе на липовом крсту", у: *Рајко Петров Ного, пјесник*, уредио Драган Хамовић, Народна библиотека „Стефан Првовенчани", Краљево 2004, стр. 134). Истина, Ного у својој песми нигде не именује Богочовека, али је нада у спасење сасвим хришћанска и никаква друкчија. Мотиви биља и чисте природе су, у том смислу, пре свега шифрована порука непосредног присуства енергије Спасења и самог Спаситеља.

одонуд, с небеса пристиже људима на дар. Та се тишина не може чути једино уколико је падање снега пропраћено олујом или уколико човек нема уха да чује оно што се може и што треба чути.[9]

Ного је управо хтео да лирски посведочи о тој небеској тишина са којом снег пада по људима и по земаљским делима и неделима. А да је песник хтео да овом песмом пробуди један, у основи зауман доживљај света, пажљиви читалац може да наслути већ из прве строфе ове песме: „Нек пада снијег Господе/ Из сјећања по очима/ Спавајте шумске јагоде/ Све моје с вама почима." Стихови су крајње једноставни, па усвојимо ли учинак персонификације као стилске основе ове лирске песме, ништа не би требало да зазвучи чудно и необично. Ипак, други стих јесте чудан и необичан, јер отвара питање које лебди над целом овом песмом: какав то снег, и одакле, пада у овој лирској стварности? Природно је да читалац крене од дословног разумевања описаног света, па да на уму има некакав стварни снег који, прекривајући овај свет, изазива лирског субјекта на медитацију. Песник, међутим, вели да снег пада „из сјећања", и то „по очима", чиме усмерава читаочеву пажњу не ка пукој реалности изван саме песме, него ка трансцендентној

[9] Та тишина може се чути на сасвим неочекиваним местима, од којих у овој прилици можемо поменути само један пример, крајње необичан за укупни значењски потенцијал Ногове песме. Централни мотив ове песме указује и на блискост са једном, у Ноговој младости врло популарном француском шансоном: реч је о песми Салватора Адамоа „Tombe la neige" („Падај, снеже"). У нежним, мелодичним линијама ове шансоне може се, бар повремено, назрети та свест о тишини снега који пада. Ногов значењски регистар је, наравно, сасвим другачије врсте, а не садржи ништа од духа шансоне. Ништа, осим изазовне мелодичности, која је учинила да композитор Светислав Божић од ових стихова начини једну бриљантну хорску композицију сасвим другачијег музичког израза, израза обележеног духом православног појања. На однос са Адамоовом шансоном указујемо као на још један пример у корист истицања значаја антитетичких ширина и распона у Ноговој поезији: привидна блискост једном мотиву из популарне шансоне породила је огромну значењску, духовну и интонативну разноликост две уметничке творевине.

стварности коју ваља сматрати правим извориштем овог лирског доживљаја. Ако снег долази из сећања, а при том пада по очима лирског субјекта, онда је на делу нека врста чуда које успева да преобликује дати лирски свет и да утиче на то да га, у обрнутој пројекцији, видимо неким заумним, трансцендентним очима.

Такво сагледавање, међутим, повратно делује и на почетни стих песме. У њему, наиме, оно обраћање Господу не треба сматрати пуким реторским гестом, узгредном и случајном поштапалицом, него га треба разумети као истинско, молитвено обраћање. Тако успешно откривамо жанровске специфичности ове песме: реч је о лирској молитви која, полазећи од једног једноставног детаља зимскога дана, уводи читаоца у зачудне сфере есхатолошког доживљаја у којем се измирује свет мртвих и свет живих, свет природе и свет људи, овоземаљска туга велика и мир оностраности, људска и Господња стварност.

У свом молитвеном обраћању лирски субјекат се, у првој строфи, моли за свет природе, тј. за шумске јагоде, скровито, усамљено воће, које га приближава његовим умрлим прецима. Управо њима, прецима, обраћа се у другој строфи, молећи се за њихов покој: „Спавајте моји умрли/ Без гроба и без биљега/ Нека вас вјетар загрли/ Завије покров снијега.” У тим се стиховима открива разлог асоцијативног повезивања мртвих предака и шумских јагода: ти преци почивају негде „без гроба и без биљега”, као страдалници који вечни починак нису нашли на гробљу, ограђеном простору на којем се периодично врше обреди који им припадају, него се мртви преци налазе негде у свету природе, у шуми, међу дивљим биљем. Ту се, дакле, испоставља разлика између гробља и чисте природе као супротност освећеног и неосвећеног места: упокојени преци лирскога субјекта бораве у неосвећеном простору где – по људским и божанским законима, како би се то рекло језиком узвишене Антигоне – мртви не треба да бораве, јер им свима припада право на достојанствену сахрану. Размере патње

Ноговог лирског субјекта су управо такве – узвишно трагичке, а достојне су тоналитета Софоклове трагедије.

Занимљиво је, осим тога, упоредити начин функционисања мотива природе у двема Ноговим песмама: „Зрело жито вилов доле босиоче плави" и „Нек пада снијег Господе". У првој песми се природа сама по себи доживљава као спасење, као не само апокалиптички него и есхатолошки догађај, док је у другој песми природа знак недосегнуте есхатолошке стварности, место неизграђене светости. Отуда у завршној строфи песник управо настоји да својом лирском визијом некако обави освећење тог дела природе на којем почивају мртви преци. Својим песничким благословом он би да учини да пострадала мајка („мајка збодена") добије своју цркву, макар то била вита јела понад њеног гробног места. Истовремено, белина снега треба да симболиком боја постане знак дубоке туге њеног сина: „И нека мајку збодену/ И њену цркву јелику/ Бијелим рухом одјену/ За нашу тугу велику." И свет природе је, дакле, изложен унутар јаких антитетичких релација.

Свет природе се, дакле, сам по себи, не чини довољним: њега је потребно учинити светим како би он могао да обави своју спасоносну, есхатолошку мисију. Песниково молитвено, лирско обраћање треба, дакле, да обезбеди трансцендентну милост да до таквога преображаја природе одиста и дође. Отуда је ова Ногова песма истовремено и тужбалица и молба за опрост, с једне, али и чежња за освећењем и израз вере у спасење, с друге стране. У овој песми се, тихо и ненаметљиво, испољавају трагичка и есхатолошка димензија њенога значења. А у мотиву жељене цркве може се препознати како је, као и у претходно анализираној песми, енергија спасења и Богочовековог присуства изградила простор тихе наде која осмишљава постојање лирског субјекта. Антитетички однос окрутне јаве и наде у спасење испоставила се у несумњивој, премда врло дискретној форми.

3. Говор мртвих ради спаса живих

Додир разлика и супротности настављен је и у потоњим Ноговим књигама. Збирка *Не шикај у ме* (2008) настала је на таквом једном раскршћу српске епике и лирике, историје и поезије, танатологије и есхатологије. Ного је овом књигом непогрешиво погодио у осетљиву, неуралгичну тачку наших спорова и деоба око тога коме припадају стећци и ко има право на њихово духовно наслеђе. У социјалистичкој Југославији систематски је распрострањавано уверење да је целокупно наслеђе стећака искључиво богумилско, дакле јеретичко, те да не припада правоверном хришћанском корпусу. Уз то, будући да никаквих сведочанстава о богумилима нема још од почетка 15. века, неки историографи су – додуше, без конкретних доказа – закључили да су они били исламизовани, те да, следствено томе, цело богумилско наслеђе, па и материјална култура која се с њиме доводи у везу, припада управо том исламизованом становништву.

Тако је начињено бар двоструко замагљивање реалног стања, па и двострука мистификација ове сложене проблематике. Сасвим се основано, стога, мора скренути пажња српској културној јавности да корпус стећака није само богумилски, али чак и да јесте, српска култура га никако не може препустити некоме другоме. Не сме се заборавити да је богумилство хришћанска јерес, па је много разложније да га у свом памћењу чувају хришћански народи него они који су сасвим променили веру. У сваком случају, реч је о изузетно занимљивом историјском и духовном феномену чије памћење, разумевање и тумачење мора остати трајна обавеза српске културе.[10]

На све то нас је морфолошки изузетно сложеном и семантички богатом збирком *Не шикај у ме*

[10] Српски песници су тој обавези и те како умели да одговоре, тако да у поезији Десанке Максимовић, Миодрага Павловића, Звонимира Костића и других можемо наћи врло занимљиве доказе о томе колико је ова тема остала песнички жива.

најозбиљније упозорио Рајко Петров Ного, па у том смислу ову поезију треба схватити као својеврсни гест иницијације и културолошког буђења. Тиме је Ногова поезија добила још један, драгоцени чинилац који се заснива на специфичним облицима деконструкције једног већ укорењеног идеолошког модела тумачења феномена стећака, епитафа и богумилства на Балкану. Антитетичке релације уграђене су, тако, и у историографске пројекције које препознајемо у Ноговим песмама.

Насловна песма ове збирке сонета „Не тикај у ме" може бити, у том смислу, веома индикативна. Да би се то дејство у пуној мери осетило, Ного је у текстуалну игру укључио специфичне интертекстуалне релације између изворног епитафа и песме настале на његовом темељу. У изворном епитафу, који песник наводи, каже се: „А се лежи кнез Влаћ Бијелић, у својој цркви у светом Лазару. Чловече, тако да нијеси проклет, не тикај у ме." То је песнику било довољно да закључи о томе какав је култ свеца који носи име Лазарево. Код Срба је, наравно, најраспрострањенији култ двојице Лазара: светог Лазара Четвородневног, Исусувог пријатеља из Витаније којег је Богочовек повратио из мртвих и тиме доказао божанске моћи Спаситељеве; те кнеза српског Лазара Хребељановића, светог мученика на Косову као колективној српској Голготи. Православно предање, пак, чува сећање и на преподобног Лазара Галилејског, подвижника-столпника из 11. века, као и светог новомученика Лазара Новог, Бугарина с краја 18. и почетка 19. века над чијим моштима су се десила многа чуда. Ного је, очигледно, у складу са црквеним предањем и са усменом традицијом српскога народа, имао на уму пре свега јеванђеоског Лазара и косовског кнеза Лазара.

Песма је, наравно, начињена из перспективе великаша кнеза Влаћа Бијелића којег песникова имагинација непосредно доводи у везу са Косовским бојем. Без обзира има ли на уму јеванђеоског јунака или јунака Косовске битке, култ светог Лазара се само у јединству двојице светаца може

разумети: Христово чудо повратка Лазара Четвородневног из мртвих и јуначко-жртвеног подвига на пољу Косову потиче из истога извора, из Троједног Бога, од Бога Оца, и Богочовека као Његовог атрибута, и Светог Духа као делатне снаге. Зато је у песниковој визији Влађ Бијелић дошао рањен са Косова, а мртав почива под плочом у цркви светог Лазара: „Ја кнез Влађ Бијелић властелин и проче/ Дојахах на Белцу са Косова рањен/ У Светом Лазару лежим испод плоче/ Грешан и трулежан и са земљом сравњен." То што је црква обележена именом светог Лазара довољно говори како о свести о Христовом чуду у Витанији толико и о свести о подвигу косовских светих ратника.

У другој строфи овог криптосонета лирски субјекат се обраћа „чловеку", колико читаоцу епитафа као гробног слова толико и читаоцу епитафа као лирске песме. С једне стране, он истиче значај ктиторства и наду да „грех је ктиторима смањен", а с друге стране, упозорава да се у гроб не сме дирати јер, у противном, покоја у свету мртвих нема: „Ако ти гроб тичу нијеси сарањен." Ако се у другом катрену обратио људима уопште („Чловече"), у првом терцету се лирски субјекат већ обраћа читаоцу (гробног натписа или лирске песме, свеједно) с императивом и молбом да не нарушава његов онострани покој: „Не не тикај у ме орни читаоче." Штавише, мртви кнез Влађ Бијелић чак и прети Богочовековим чудима која су се кроз двојицу Лазара већ испољила: уколико се двојица Лазара, који отелотворују моћ богочовечанске енергије, поново уселе у ропску материју и трошну телесност, та ће се материјалност и телесност преобразити управо онако како су два Лазара у повести и доказала: „Два Лазара ако у ропца укроче/ И робац је зарном светлошћу преплављен."

Тако су се, захваљујући снази светаца, здружили тихо упозорење и озбиљна претња. Кнез Влађ Бијелић упозорава читаоца да се не огрешује о покој мртваца, али и прети да се не чине злодела, упркос томе што грешни читалац може бити „ла-

жима госпара (...) стрављен."[11] Свет мртвих се у Ноговој песми побунио против лажи и злоупотреба којима су били подвргнути: мртви проговарају да би не само спасили себе и сопствени покој на ономе свету него и да би се обезбедили мир и опстанак живих својих наследника и потомака. Зна у оностраности кнез Влађ Бијелић, а зна и песник Рајко Петров Ного, као што зна и сваки човек присебне памети и зрелог историјског осећања, да се борба за мртве душе никада не завршава само на гробљима и у свету оностраности. Та борба увек свој наставак тражи у простору живих људи, њихове историје и географије. Само чврстом везом са прецима и са њиховим светитељима – од којих су Лазар Четвородневни и свети кнез Лазар Српски само двојица достојника једног густо насељеног Пантеона – моћи ће и данашњи потомци великих предака да обезбеде право на достојанствени опстанак.

Ногова збирка *Не тикај у ме* настала је у окриљу лирског доживљаја једног епског света велике ширине, света који спаја претке и потомке.[12] Ова књига криптосонета представља заокружено и целовито, али још увек отворено дело које просто призива наставак и даљу елаборацију ове грађе. Реч је о својеврсном делу у настајању, па слутимо да ће се новим епитафима ова књига ширити и још добијати на лирском замаху и семантичкој обухватности. Ногов велики претходник и узор,

---

[11] Из ове далеке историјске, чак митске стварности читалац ће, дакако, умети да препозна белеге сасвим актуелне стварности, оне стварности у којој се гробна места уништавају како би се заметнуо сваки траг постојања неких људи, па и читавих народа. Косово, као „грдно судилиште", и у том погледу је врло поучно.

[12] О тим антитетичким распонима и ширинама, од највећег значаја за целу Ногову поезију, сам песник каже: „Најљепша су мјеста у епским пјесмама лирска. Тако епска пјесма има што и лирска, али и оно друго што лирска не садржи. *Насљеђе нам је епско – а позиција лирска.* Ако се пјева из таквог процијепа, епски стих је добар и чврст оквир за ову нашу проливену осјећајност, а и тврд подсјетник да не заборавимо одакле долазимо и ко смо." (А. Јовановић, нав. дело, стр. 150).

Учитељ у правом смислу те речи – Стеван Раичковић, једном написану *Камену успаванку* допуњавао је годинама, све док нисмо добили коначну форму ове књиге коју је, ваљда, само смрт песникова могла заувек да оконча. Својим сонетима у збирци *Не шикај у ме* Рајко Петров Ного је отворио једну крупну и обухватну тему од великог значаја за српску културу, тако да он, по свему судећи, неће моћи лако да заокружи рад на овој књизи, а поготово неће моћи ову, објављену целину да сматра коначном и завршеном. Наставак писања ове збирке остаје Ногова трајна стваралачка обавеза. Поготово стога што антитетичка заоштреност и духовна близина између предака и потомака представља трајну преокупацију овог песника.

Рајко Петров Ного је песник високог поетичког стандарда. Његовим песмама се занемарљиво ретко дешава да од себе дају одушка какав није на нивоу једног аутора вазда спремног да сваком песмом савладава и најзахтевнија антологичарска мерила. Ного није брзописац, него се, након младалачке буре, баш од мајсторског писма стеченог радом на сонетној форми у збирци *Безакоње*, одлучио за стрпљиви, посвећенички рад којим ће пажљиво одабраним мотивима дати песничку обраду која, по свему, подсећа на оне раичковићевске речи тврде као смола и као крв неопходне. На тај начин се два мајстора сонетне форме и два најтананија српска лиричара друге половине 20. века, Стеван Раичковић и Рајко Петров Ного, непрестано пријатељски и саучеснички погледују, са изузетном благонаклоношћу и топлином колико и са поштовањем за несумњиве стваралачке подвиге. Они, наиме, знају, као што и објективни познаваоци српског песништва то знају, да је њих двојицу вечност помиловала. А то се, дакако, дешава само ретким и одабраним.

Ivan Negrišorac

ANTITHETIC WIDTH AND RANGES IN THE POETRY OF RAJKO PETROV NOGO: FROM OUTLAWS TO ESCHATOLOGY

Summary

The author analyses the appearance of antithetic relations within Nogo's poetry, which are manifested in different ways within pairs of opposites: the epic – the lyrical, rebellion – serenity, noise – silence, life – death, outlaws – eschatology. By analyzing the poems "Ko sada rajkuje", "A vi", "Zrelo žito vilov dole bosioče plavi", "Nek pada snijeg Gospode" and "Ne tikaj u me", the author has shown that these antithetic relations are visible both in different groups of poems and within single poems, which is a particular contribution to their value. Nogo is a poet of high poetic standards and with a special feeling for fixed poetry forms, especially the sonnet. In this respect, together with Stevan Raičković, he created the most refined forms of the subtle, lyrical sensation in Serbian poetry of the late 20th century.

Јован Делић

НОГОВО ЈАТО
(О симболици птица у поезији Р. П. Нога)

Апстракт: У раду се прати појављивање и учесталост појединих птица у Ноговој поезији и њихово симболичко значење.

Кључне речи: Симболика птица, гугутка дебела, жутокљунац, ружно паче, лабудица, птице, птић, препелица, ждрал, сова, јејина, ћук, дроздић, кос, кукавица, кукавац, гавран, петао, соко, орао, утва, ластавица.

Птице у Ногову поезију долијећу с временом: на почетку – у *Зимомори* и *Зверињаку* – скоро да их и нема. Са пјесниковом зрелошћу и са пјесниковим окретањем ка националним и историјским темама, њихово мјесто постаје све уочљивије, значајније, симболички богатије, па и композицијски важније, а каткад и пресудно. Прва птица у *Зимомори*, „гугутка дебела", налази се у ироничном контексту у гласовитој Ноговој бунџијској пјесми „На нас и гадове". Оболио од „небитнице тмасте небитнога века", лирски субјект гаји презир према урбаном, гојазном и његованом животу, симболизованом у „гугутки дебелој". Њеној дебљини и самодовољности, варљивој, ситој мирољубивости, супротставља сопствену жеђ за бескрајем:

„Ја бескраја жедан, гугутко дебела."

Епитетом *дебела* деформисана је изворна гугуткина природа и претворена је у гротеску – „гугутка дебела" више асоцира на пуњену гуску него на прелијепу мирољубиву птицу.

„Гугутка дебела" се неће више појављивати у Ноговој поезији, али хоће ластавица из пјесме „Сунцокрет" – „док му се ласте (монаху – звездочатцу)

по рукавима гнезде“ – о чему ће, као о вези неба и земље, касније бити ријечи. На почетку првога циклуса *Зверињака*, друге Ногове збирке, налази се пјесма „Жутокљунац”, о пилету које тек што је пробило опну и закорачило у живот у зверињаку, без искуства али пуно радозналости и храбрости. Док га је првобитна, родна опна чувала издвојивши га од осталога свијета, сада га прихвата општа опна васионе повезујући га са свиме што она обухвата:

Са свим га веже хиљадом спона
Нови омотач
Васиона.

И жутокљунац је, дакле, васељенска чињеница. Иако голуждрав и наизглед без заштите и без шансе у зверињаку, жутокљунац зна да се „ко стршљен скврчи”, да засикће и да се накостријеши, показујући спремност на одбрану живота и већ осјећајући „како га бриде крила” и како му се буди снага најављујући способност лêта. Иако су односи у зверињаку невино сурови, васељена ће жутокљуном младенцу поклонити своју заштитну опну упућујући му симболичку добродошлицу и наклоност, а и зверињак ће чак показати њежност са осмијехом: „Голуждравом се зверињак смеши / Сунце на једно око шкиљи”. Као да се пјеснички субјект поистовећује с накостријешеним жутокљунцем који храбро ступа у звјерињак, уздајући се у раст својих крила: има мјеста у опни Васељене и за голуждраве, незаштићене, жутокљуне, усамљене, и за сирочад. Жутокљунац је неидентификовано, неко опште дивље птиче, симбол неискуства, незаштићености и животне одважности, али је и удвојени пјеснички субјект.

Наћи ћемо „љуто дивље птиче” као метафору за срце лирског субјекта у пјесми „А ви”, посвећеној Војиславу Лубарди:

Што волим своје срце то љуто дивље птиче
У грудма у крлеци кад бесомучно бије

Па када понорница бистрог поркоса ниче
Без наде да се игде тако жестока слије.

У овој пјесми се, па и у метафори „љуто дивље птиче”, буде „хајдучки преци” и архетип неустрашивог сиромаха који се ником не уклања с пута, а који је у српској епици оличен како у хајдуку Старини Новаку, тако и у непријатељском јунаку Муси Кесецији. Као да и наредна пјесма „На тесном месту” подупире ову аналогију: „Преступник срце гологлаво” пише „те песме друмског разбојника”. Тај преступник је све што лирски и пјеснички субјект има и он – тај преступник – једини смије „на тесном месту причекати” и међу људима, и међу звијерима. Ово срце – „дивље птиче” и преступник – баца сноп свјетлости и на тек испиљеног жутокљунца у звјерињаку, потврђујући нашу тврдњу о поистовећењу пјесничког субјекта са жутокљунцем.

Ова тврдња ће бити оснажена пјесмом „Твоје се тужбалице ко успаванке чују” из збирке *Безакоње*, гдје се још једном јавља жутокљунац, овога пута без развојних животних перспектива, у потпуно суморном расположењу. Неће од њега постати никаква драгоцјена епска птица – ни орао, ни соко, ни утва златокрила. Орао, соко и утва златокрила су, очевидно, из више сфере, симболи високих, за жутокљунца недостижних вриједности, које је он, очевидно, желио да досегне, па отуда трострука негација, набрајање и упитна интонација звучи као самопрекор, чођење и негативно свођење раних животних рачуна. Високом и епском, идеалном и недосегнутом, супротстављено је ниско и ружно, гротескно – страшило сломљених крила које у свијет блене разроко, док су епске птице метафоре прецизног и оштрог погледа (орао, соко, утва):

Од жутокљунца зар ни орао ни соко
Ни утва златокрила
Зар страшило си тек што у свет блене разроко
Већ саломљених крила.

Из ове антитезе се слути слом епског свијета и епских идеала у невитешком времену безакоња. Нерегуларност стихова и сонетне форме као да ту слутњу оснажује.

У другој строфи се јавља епска птица, чак у формули – *вран гавран*. Истина, врани гавранови лете у паровима кроз српску епику (*Полећела два врана гаврана*), а у Нога је гавран лирски усамљеник, изједначен са усамљеним пјесником, у то вријеме – све су прилике – изабраним Ноговим двојником, Дисом. Тај вран гавран Дис гракће по разбојишту пјесничког субјекта, што ће рећи – по мјесту пораза, носећи зло у кљуну. Иако је лишен високе епске димензије и постао лирски усамљеник и оличење лирског пјесника, вран гавран је задржао основну епску функцију носиоца зла, односно злих гласова. Упркос помјерању у односу на епску традицију (лирски усамљеник, метафора пјесника Диса, двојник самога Нога), гавранова функција је остала релативно традиционална: гавран носи „зло у кљуну" и изједначен је са црним гласовима. Ипак је гавран од епске постао Ногова лирска птица. Истина, гавран гракће по разбојишту пјесничког субјекта, а разбојиште призива епске асоцијације, али он гракће и изнутра, из Ногових стихова и пјесама, из тужбалица које се „ко успаванке чују", па „на црне гласе на гаврана је свико / и петао на крову". Ово је једна од оних пјесама – и то нерегуларан сонет – које показују како Ного пројектује слике и симболе са „главног" на „споредно" небо српске поезије, са епике у своју лирику, што, наравно, није први случај у нашем пјесништву. Том поступку припада и њисак изданих коња. Биће да су то косовски коњи без јунака, јер у том правцу води читаочеве асоцијације слика Дамјанове руке из завршнога стиха. Али поткрај XX стољећа нико не препознаје ни Дамјановог зеленка, нити руку Дамјанову:

Њиште издани коњи Зар их не познa нико
Ни руку Дамјанову.

Ногова склоност ка гротесци и „естетици ружног” у овом периоду нарочито је упадљива у овој пјесми. Послије слике страшила саломљених крила, које на свијет гледа разроко, налазимо у првом терцету очерупане сове које се од несреће бишту у свакој пјесниковој „глоси”, при чему је *глоса* метонимија за пјесму. У завршном терцету њих замјењује слика пониженога, слијепог сокола „кога и вране кљују”. Соко је, дакле, изгубио „око соколово”, своју битну особину, и слијеп постао плијен врана, које су, за разлику од гавранова, „неепске” птице из „нижега” свијета и регистра. Биће, дакле, да је Ногов жутокљунац пиле дубоког памћења и, ево се наново потврђује, пјесников двојник.

Ово је прва Ногова пјесма у којој се птице појављују у већем броју: први пут се овдје јављају и орао, и соко, и гавран, и сова, и утва златокрила. Са овом пјесмом почиње озбиљнија и масовнија симболизација птица; први пут се слути Ногово јато.

Други пут ће се, у *Лазаревој суботи*, у завичајном циклусу „У Виловоме долу”, односно у пјесми „Исто је сунце сјало”, пјеснички субјект поистоветити са неидентификованим завичајним птићем, који је негдје у небу изненадно закричао, дајући своме крику недвосмислено значење – „да знамо да се не да”. Пјеснички субјект припада лирском *ми* (*да знамо*) – малом друштванцету у ком се налазио и пјесник Раичковић – али се несумњиво поистовећује са птићем који се не предаје, и ту своју одрешитост да буде у своме небу, над својим долом, обзнањује гласно и јасно – криком. Управо је име пјесника Раичковића гаранција поменутога поистовећења: Раичковић је, за Нога, био и остао пјеснички и морална громада према којој се равнао. С неба сунце, а са земље Раичковић несумњиво гледају и нашега пјесника, барем колико и птића који кричи:

Да знамо да се не да – тад закричао је птић
С неба га сунце гледа са земље Раичковић.

Треба ли подсјећати да је птица веома чест мотив у Раичковићевој поезији.

Птице се неодређено, неспецификовано, јављају само још у пјесми „Чуо сам песму Сирена”, гдје је маску пјесничког субјекта добио Филип Вишњић, иако пјесма тематизује бомбардовање Србије 1999. године. Слијепи устанички гуслар, пјевач и пјесник зацијело је пјесников двојник, ево и савременик, коме неке нове Сирене најављују долазак „бомби и пролећа”. Он не иде у подруме доње да тамо нађе заштиту од бомби, већ гази кроз радиоактивну траву, гдје цвјета „цвеће и дрвеће”, сабирајући слике страдања у своје „недремано око” вјечног памћења. И сам личи на дрво и привлачи птице које га се не боје:

Већ птице ме се не боје
Ако раширим руке
На ме
На крстолико дрво слећу.

У „Балади о копривi”, опет из циклуса „У Виловоме долу”, тродјелној пјесми испјеваној у дистисима, налазимо мотив сиротишта и алузију на Гримову бајку о ружном пачету, односно мотив остављених ждралова:

У кревету гвоздењаку памтиш ли нас сиротиште
Невесиње-сиње-иње остављени ждрали пиште

Потурено у гнијездо као јаје кукавице
Ружно паче сањало је крила утве лабудице
(…)
И сад када ждрали криче у ледена у свануће
Ономе ко дома нема прокишњава свака кућа.

Мотив сиротишта везан је за Невесиње, а од еуфоничног Невесиња, гласовним понављањем краја ријечи (*сиње-иње*) звучно је сугерисана ономатопеја елегичног пиштања остављених ждралова. Метафора *остављени ждрали* несумњиво је ознака за сирочад, и ономатопеја *сиње-иње* сугерише вјечну зиму и хладноћу сњег иња којом је свакодневно испуњено дјетињство сирочади. Без роди-

тења, у туђем, колективном гнијезду сиротишта, сироче се поистовећује са кукавичјим јајем које грију туђа гнијезда и туђе птице. Од кукавичјег јајета асоцијација води до Гримове бајке о ружном пачету. Без мајчине топлине, сироче сања крила неке идеалне мајке – утве лабудице – које нема нити ће је бити. Крик ждралова у завршном дистиху није више метафора и не припада времену невесињског сиротишта, већ неком знатно каснијем *сад* – времену пјевања баладе. Тај крик *сад*, „у ледена у свануће", означава заиста крик ждралова који бјеже од леда, зиме и невремена, али он буди у сада већ одраслом сирочету осјећање бескућништва, незаштићености и истурености зимомори и леду ледених свануће. Ружно паче и утва лабудица, дакле, изражавају чежњу за изгубљеном мајком, а крик ждралова осјећање вјечног синдрома сирочета – незаштићености, одсуства топлине и истурености леду. Зима и зимомора бију кроз готово све Ногове збирке.

Ного ће се сјетити ждралова и ждраловића у пјесми „Извештај Владике Захумско-Херцеговачког" и даће им слично значење. Херцеговина је виђена као Кућа Сирочади. Наводимо терцете овога сонета:

Гробља су ти понијела С хумки свјетлост виј̂е
На рукама удовица посмрче се смије
Из колијевке на замјерке Твој рукосад ниче

За ждралима одлетјелим ждраловићи криче
Невесиње невен сије Ти коприву сади
У гробове јединака Кућо Сирочади.

Одлетјели ждралови су метафора погинулих младих очева, а *ждраловићи* су и у овој пјесми сирочад. Ова метафора већ има своју традицију: користили су је Бранко Ћопић и Скендер Куленовић.

Препелица се јавља само једном у Ноговим стиховима – у елизабетанском сонету „Увелак". Наслов асоцира на Змаја – на смрт дјетета, овдје дјевојке (*Растављене звезде од девојке*) која је глаголском метафором претворена у птицу (*Прхнула*

је низ пољану мака), а онда је метафора призвала нашу народну пјесму и у њој везу мјесеца и звијезде данице (*И с месецом за облак замакла* […] *У прстен се месечина стегла* / *Јест даница крвава ижљегла*). Лет и пад птице успоставља однос небо-земља и на тој вертикали компонована је цијела пјесма: она је прхнула низ пољану мака и замакла за облаке; *Отуда је пала смртимице* / *С поломљеним крилом препелице*. *Препелица* је дио генитивне метафоре којом су изједначене умрла дјевојка и препелица с поломљеним крилом. Иза те слике слиједи слика хумке и жалопојке, а онда ће умрла дјевојка *просинути* (*Просинула у модрини вреска* / *Кроз ковиље Тичица Небеска*) у модрини медоносног цвијета, вријеска, и кроз биље из народне пјесме (*ковиље*) као безгрешна *Тичица Небеска*, метафора чисте душе и невиности. Медоносни вријесак асоцира на пчеле, а оне су, барем од антике, симбол бесмртности, васкрсења и неуништивости. Дистих у поенти поново даје небеску слику: прстеновање које се није збило на земљи слути се у слици прстена на небу у који се *месечина стегла*, а цитат из народне пјесме (*Јест даница крвава ижљегла*) сугерише драматичну и крваву сеобу дјевојке на небо, својеврсно васкрсење у постхумном прстеновању (*Јест даница крвава ижљегла*). Звијезде и дјевојка су поново састављене.

Ластавица је у овом сонету добила значење тужне птице, рођаке кукавице, што је опет у традицији наше народне пјесме. Ластавица је изразито амбивалентна: нијесу ли ластавице и оне које цвиле, и оне које „преврћу" нарицање водећи душу на небо. Она је и у народној пјесми у пару са кукавицом (*Она кука као кукавица* / *А преврће као ластавица*). Овај вјесник прољећа зна бити и пратиља смрти, као што је то, ево, у Ноговом сонету „Увелак" (*А на вресак пале ластавице* / *За невестом цвиле заовице*). Дјевојка је у смрти постала невјеста, што ће потврдити и прстен у поенти, а ластавице су њене заовице. Небеска слика мјесечевог прстена и крваве данице долази послије ластавица, и вјероватно је тек тада и могућна. Поно-

во су здружене, у посмртном свијету и времену, звијезда и дјевојка. И ова Ногова пјесма заслужује пажљивије критичко читање: много је слојева у њој и много значењских и стилских обрта.

Ластавицу налазимо здружену с кукавицом и гавраном и у сонету „Са жутом звездом на рукаву". Лирски субјект се, пошто је препливао Дрину и прегазио Саву, поистовећује са кукавицом, па сада „у туђа гнезда сноси(м) јаја". У социјалној атмосфери преткосовских свађа и великаша и дробљења царства, док „припитомљена пева раја", придружује се и он том ропском пјевању асоцирајући на народну пјесму:

Закукај као кукавица
Преврни кано ластавица
Далека гробља и огњишта

Гракће ли гавран наша тица
И жеже ли нас несаница
Тамо и амо Без игде ишта.

Кукавица и ластавица преврћу у својим комплементарним, несумњиво жалосним и „ропским" пјесмама „далека гробља и огњишта", а гавран је „наша тица", што ће рећи – домаћа, српска, национална; симбол историје, савремености и националне судбине. Као да ластавица терцира кукавици у њеној вјечно тужној пјесми потврђујући своју амбивалентну природу.

У пјесми „Планина и почело", пуној енергије, виталистичке снаге и доживљаја присног, готово пантеистичког, архаично словенског, што ће рећи и паганског јединства с природом, „под стрејом опште куће смију се ластавице" показујући и своју животодајну снагу, баш као и у пјесми „Орфеј и Еуридика", у којој је Орфеј, док је био у складу са непотонулим у доњи свијет завичајем, показивао своје орфејске моћи над природом, а ластавице га дочекивале као свога:

Ти си наш
Певале ластавице.

Најзад, у лирском роману *Јечам и калопер* ластавице улијећу у кућу одозго, из неба, кроз кров, кроз „бацу”, спајајући спољни и унутрашњи свијет, небеско и земаљско, интимно и космичко, кућу и небо.

Кукавица се јавља и у значењу „шћери Косовки”, односно кћерки кнеза Лазара. Те злогуке птице, према српском етиолошком предању, није било прије Косовске битке, већ је од Косова настала и прокукала. А настала је тако што су се у кукавице преобразиле кћери кнеза Лазара како би вјечно кукале за косовским поломом. Траг овога предања налазимо и у Његошевом *Горском вијенцу* (182–187), у дијалогу војводе Драшка са Вуком Раслапчевићем:

Војвода Драшко:
Хоћах убит једну кукавицу,
а жâ ми је фишек оштетити.

Вук Раслапчевић:
Немој, Драшко, тако ти живота,
не ваља се бити кукавица.
Али не знаш, рђа те не била,
да су оне шћери Лазареве?

У првој строфи пјесме „Лазарева субота”, у којој се удвајају Лазар из Витаније и наш косовски честити кнез, кукавице преносе поруку о Лазаревој смрти:

Легао да си Лазаре
Ко проштац насред ледине
Кукавице нам казале
Косовске шћери једине.

Кукавица овдје добија нешто од гавранове функције: она је гласник смрти, птица трагичног искуства, знања и памћења са способношћу говора. У пјесми „Потоп” она ће бити та која ће „граном маслиновом одшкринути врата” на црквеном броду, из кога ће, „с Високих Дечана ко са Арарата” узлетјети „пут небеског круга” сви који су у новој, српској, Нојевој барци нашли заштиту и спа-

сење. У причама о Потопу функцију птице добровјеснице има голубица, али значајну улогу добио је и гавран. То да кукавица отвара врата на Ноговом небеском броду може бити барем двозначно: или „Косовка шћер” води у спасење, или њена злогукост опомиње да се у спасење од косовског Потопа ипак сумња. Несумњива је веза кукавице са косовском трагедијом, њено трагично искуство и памћење.

Птице у Нога чинодејствују у свеопштој литургији природе. *Дроздић у шевару* је саслуживао *украј Благаја Богу на ћенару*, гдје *од сваког скрита пева црква мала*, и док су зрикавци *вежбали опело*, из Андрићеве купине је „почело да свити” („Андрићева купина”). Васко Попа је дао косу снажан симболички набој у циклусу „Косово поље” збирке *Усправна земља*. Можда га и зато ријетко срећемо у Ноговој поезији, иако га препоручују и црна боја црнорисца, и жути кљун жутокљунца, и пјесма, и име Косова поља. Ипак налазимо *песму*, односно *запевку косову* у Ноговој пјесми „У Савином слову”, испјеваној из перспективе војводе Вукосава Влаћевића, који лежи поред свога оца Влаћа Бијелића у очевој цркви Светога Лазара. И овдје се два Лазара удвајају: *Устали* и *Усековани*, као што се удваја очева судбина у синовој смрти, и оба јунака – и Влаћ Бијелић и Вук Влаћевић – граде и доградјују исту цркву. Косова пјесма с почетка преображава се у косову запјевку на крају Ногове пјесме, док се Косово Поље шири на свако жртвено мјесто, на мјесто страдања. Смртно рањени јунак силази *низ небеску стрмен и песму косову* у своју смрт, а *запевку косову* ће појати оба Лазара васкрсара – Устали и Усековани, витанијски и косовски, удвојени у истој цркви:

С размирне крајине до Светог Лазара
Низ небеску стрмен и песму косову
Силазим ти госпо до смртног пазара
Где год сам загибо падох на Косову
(...)
Шири стару цркву ко да кројиш нову

Чујеш ли возара Усталог Лазара
И Усекованог на Пољу Косову
Како немо пјоју ко два васкрсара
У очевој цркви запјевку косову
И како сјајкају светлошћу квазара
Влаћ и Вук Бијелић у Савином слову.

Песма и *запјевка косова* добијају оностану, метафизичку димензију. Низ *пјесму косову* се, као и *низ небеску стрмен*, силази *до смртног пазара*, а оба *васкрсара*, оба света Лазара, пјоју *запјевку косову*: то је запевка и *Усталог* и *Усекованог* Лазара, а не само пуки птичји цвркут и пој. Ного је, дакле, дао овом пјесмом свој озбиљан допринос симболизацији и митизацији коса, косове пјесме и запјевке; дао им је оностану, метафизичку димензију.

У Ноговом јату нашао се и пингвин, истина у поређењу, као његов други члан:

Тужан сам као пингвин.

Као да ова птица није догегуцкала у Ногову поезију из ледених предјела, већ из српскога пјесништва. Рекли бисмо да је ово миг пјесничком сабрату Гојку Ђогу и наслову његове збирке *Туга пингвина.* Та птица је у српском пјесништву, ево, постала оличење туге.

Пијевац је важна домаћа Ногова птица, неупоредиво значајнија и свјетлија од кокошке. Он је готово дио породице, метафора куће, по значају за кућу одмах иза чланова породице, прије најзначајнијег домаћег инвентара симболичког, митског значења:

Имали смо мајку оца и пијевца
На гуслама змију и на зиду свеца.

Пијевац је, очевидно, својеврсна заштита куће, симбол побједничке пјесме, свјетлости, заштите од злих сила. Његовим нестанком све се из темеља мијења у кућном поретку:

Да се омрсимо заклаше пијевца
У гајдама жаба шишмиш место свеца

Из гусала мајку подојило змијче
Сад кокош без главе ноћу кукуриче.

Клањем пијевца укинута је домаћа заштита од демонских и тамних сила: жаба се увукла у гајде, а шишмиш је замијенио икону. Тамне силе најављују своју власт. Дошло је до гротескне инверзије у кокошијем свијету: митску, заштитну функцију пијевца – кукурикање – преузела је гротескна *кокош без главе*. Она, међутим, не најављује дан, свјетлост, побједу над силама мрака и ноћи, већ и сама припада ноћном свијету – *ноћу кукуриче*. Све је посувраћено и обезглављено. Одсуство пијевца и његове ноћне пјесме најављује породичну несрећу и расуло: прво је *из гусала мајку подојило змијче*, а потом је *жута невјестица запухнула оца*, што је довело и до скврнављења тајне причешћа, па сирочад сада причешћују обесвећени:

А нас причешћују – с коца и конопца

Из истог казана испред новог свеца
Капа крв из срца црнога пијевца.

Сирочићи су обездомљени, упућени на неки колективни, заједнички, *исти казан*. Нови светац – зацијело врховна политичка и идеолошка фигура, замјењује кућну икону са зида. Пијевац на крају пјесме има црну боју и из његовога срца капа крв. Његова слика, утвара, прати дјечаке по сиротиштима и домовима.

Пој трећих пијетлова одгони у *Недреманом оку* („Покладе”) чудовишно-гротескну наказу, нечисту силу која се наднијела над пјесников народ, па ће у карневалској ватри, на покладе, можда доћи до очишћења од злих духова. Пјесник изговара магијску, бајаличку формулу:

Иди нечиста сило Трећи ти пају петли.

Трећи петли су они који коначно најављују да је опучила зора, да су се повукле силе мрака, да наступа свјетлост новога јутра.

Има Ного и једног надкокота каквог нијесмо сретали у нашој поезији: апокалиптичног, гротескног кокота-марсовца. Он се не јавља сам, већ у апокалиптичном јату, као гласник и пратилац апокалипсе. Не појављује се случајно у пјесми „Откривење", па онда у „Тужбалици" (*Недремано око*). Кокоти-марсовци не виде добро ствари из своје прекрасне, удобне даљине. Они имају на очима љубичасте мрене, а запосјели су свјетско буњиште са кога се оглашавају.

(...) На светском буњишту
Кокоти-марсовци љубичастих мрена

Колутају оком и исправе иштy
Од двапут закланог Траже да се смири
Из земље проврела крв ненамирена.

Визија апокалипсе преображава се у сатиричну алегорију, у пјесникову реакцију на ужас тада актуелног политичког и историјског тренутка. Кокоти-марсовци су, очито, слијепи за историју, истину и правду, али упркос својим љубичастим мренама, пријетећи контролишу пјесников народ. Њихово колективно и усаглашено колутање очима уноси елеменат механичког у жива бића и изазива гротескну језу; лишено је било какве индивидуалности и разумијевања добра. Ного се потврђује као пјесник с модерним осјећањем за гротеску, што у критици, колико нам је познато, није досад истицано.

У „Тужбалици", испјеваној у шеснаестерцу разломљеном тужбалички на четворосложне чланке, догађа се ново распеће:

За небеску потковицу приковаше сунчевића
Сјају сузе кроз рупице из чавала из влашића.

На крсту су Христ, а са њим српски „главан јунак" Милош са само једним разбојником. Док се гротескна бића Зорило, Ноћило и Балачко госте помрчином, Србија је постала Србијица, па црна тачка, чија обезглављена дјеца *гребенају мрку вуну*. И овдје *марсовци кукуричу* да пјесникови суна-

родници сами себи граде несрећу и скидају главе, сматрајући да тако успостављају своју трајну и коначну „марсовску” истину:

Да Зорило и Ноћило и Троглави гле Балачко
Вечерају помрчину Србијице црна тачко
На крај света крајем века некрштене једеш дане
А деца ти разапета између цркве и кафане
Гребенају мрку вуну Ни на једном главе не би
Тек марсовци кукуричу Учинили то сте себи.

Свијетом и небом су завладали космички налбатини који се кладе „у сунчеве обрвице”, закивају сунчевиће за небеску потковицу и, на крају, *слепом сунцу бријe веђе*, а марсовци кукуричу да су жртве одговорне за своје невино страдање.

Ного је, дакле, овдје дао пијевцу-марсовцу ново, изразито негативно, демонско значење, претворивши га у огромно, полуслијепо, гротескно чудовиште са мреном и заколутаним очима, у вјесника апокалипсе, у онога који оправдава историјски пакао и окривљује жртву. Смјештен на свјетско буњиште, кокот-марсовац је постао вербални пратилац и инспиратор новог историјског зла глобалних размјера. Овакву птицу нијесмо раније сретали у нашој поезији. Можда су кокоту-марсовцу најсличнија птицолико-човјеколика чудовишта Новице Тадића.

Орао има различите позиције и функције у Ноговој поезији. Видјели смо да су у пјесми „Твоје се тужбалице ко успаванке чују” орао и соко жељени а недостигнути епски идеали лирског субјекта, а ако се лирски већ примакао соколу, онда би то могао бити слепи *соко кога и вране кљују*. Соко и орао су толико блиски у Ноговој поезији да се у једном часу поистовећују у пјесми „Бели вук” (*Недремано око*). Тај соко сури орао не стари, јер мора да чува Врата Неба, и не смије да подсјећа на своју супротност – *совуљагу из тмине* – ноћну птицу која *нас брука*:

Соколе сури орле на небу што шестариш
Твој орлић се излего испод Орлова Кука

Да чува Врата Неба Зар Младац да остари
И као совуљака из тмине да нас брука.

Соко и орао су птице висине, господари неба блиски сунцу, оштрог ока, неухватљиви земаљском оружју и бићима, а непогрешиви и неустрашиви ловци. Орао има своју стијену за своје гнијездо, гдје се излегао његов орлић – Орлов Кук. Све његово је у његовом знаку: недостижно, високо, недоступно. Орао је дио завичајног пејзажа („Прољеће. Мало документарних детаља”):

Пејзаж надлијећу орлови;

најочевиднији израз љубави *беде и небеса* („Стварна је тек љубав беде и небеса”), односно близине Богу, макар да му краде дане:

И орлови сури краду богу дане.

Соко се, видјели смо у двјема пјесмама, јавља заједно са орлом, од чега су једном поистовећени, а трећи пут, у пјесми „Недремано око”, на почетку истоименог лирског спјева, у сасвим специфичној позицији, као знак опште космичке пометње, настале као посљедица дремежа Недреманог ока:

Задремало је Недремано Око
Не огледа се дело у свом творцу
У ћуку ће се одморити соко
А син се неће познати у оцу.

Страшно је и злослутно доба у којем нема сличности између Творца и његовога дјела, у којем се син у оцу не препознаје, а соко се одмара у ћуку, у својој супротности, у ноћној птици чији глас наговјештава смрт.

Насупрот овим птицама висине, дана, сунца и храбрости, у Ноговој поезији стоје ноћне птице, ћук и сова. Оне су понекад ноћни пар, као што се орао и соко поистовећују. Ћук и сова су заједно у првом стиху пјесме „Запретано” – *силићу чини* из којих се јављају *причини* и утваре што угрожавају ноћни мир и сан дјетета:

Из бунара са тавана ћук и сова силићу чини
Из пећине пућпуриче Ноћило у помрчини.

Те чини са своје колибе скида лирски субјект у пјесми „Задушница” *успаванком првог бола*. Овога пута нечистим силама ћука и сове придружила се и кукавица:

На свиленој месечини из Вилова пустог дола
Са колибе скидам чини успаванком првог бола.

Од кад су је зачарали кукавица ћук и сова
С нама нису вечерали Небесници са Косова.

У сонету „Зрелост је све”, који је цитатни миг Шекспиру, а можда истовремено Раичковићу, ћук у срцу је метафора смрти која спава, паралелна с црвом у дуњи:

Зрелост је смрт која спава
У дуњи црв у срцу ћук.

Глас ћука у ноћи доиста је злослутан у нашем народном вјеровању: у мом крају (Пива), веома блиском Ноговом, он значи наговјештај смрти у селу.

Недвосмислено то значење има глас ћука у пјесми „Врсан Косарин и Рајко Маргитин”: ћук је обгрлио пјесму њеним почетним и завршним стиховима, савијајући је у својеврстан прстен:

Два су ћука тулила оба невољна
Две ће моме остати обе без војна
(...)
Умукла су ћука два сужња невољна
Две су моме згаснуле худе без војна.

Та два ћука су метафора Врсана Косарина, који у камен урезује *цвилу косовску*, и Рајка Маргитина, зацијело пјесниковог двојника, који захвата сузе *са Камена Сланога* да би се и сам слатко наплакао. Тужбалички трочлани дванаестерац потврђује да је *тужбалица једина наша попевка* (допуњено издање лирског спјева *Не тикај у ме*).

Ово удвајање у ћука – птицу смрти – давно је наговијештено. У пјесми „Мађехица”, интонираној

као успаванка дјечаку без мајке – малом јежу – поспали су ћаћини сватови који треба *да нам отуд мајку врате*, а међу њима јејина и ћук:

Сти даждевњак стари сват
И јејина смртни сат

Умуко је братац ћук
Сестра жара и с њом лук.

Јејина је овдје недвосмислено *смртни сат*, али је зато ћук, ваљда због несанице, постао близак сирочету – *братац ћук*. Повезују их мајчина смрт и немирна ноћ. Управо такав ћук – птица смрти – постаје *муцави кукавац* и двојник пјесничког субјекта у сонету „Песма ћука" (*Недремано око*). Пјесник се, дакле, удваја у жутокљунца, птића, ћука и гаврана, што указује на сродан значењски и симболички смјер.

Ного неће заборавити да у „Молитви" спомене и *ћука уврх смрче*: и њега, као и сваки глас радости, буке и брбљања, Господ треба да искључи или утиша у времену страдања и часу суочења са ужасима свијета и вијека.

Већ смо споменули *очерупане сове* које се од несреће бишту и *совуљагу из тмине* као супротност соколу суром орлу. Овај аугментатив ћемо наћи и у слици страшнога суда на грачаничком зиду (*морлачка совуљага*). Најзад, у пјесми „Дозивање оца" (*Недремано око*) *и пре и после Христа ћелава сова хуче* ономе ко разазнаје да нам је вук род рођени и у паганском и у хришћанском руху и духу.

Пресудну композицијску функцију у једној пјесничкој књизи Ноговој има гавран у првом издању лирскога спјева *Не тикај у ме*. Спјев уоквирују два сонета: „Отко сам поцрнио" и „Крај наметне громиле", као уводна и завршна пјесма. У допуњеном издању завршни сонет ће изостати. Не само због тога, већи значај има уводни сонет, који је дат као гавранов монолог, као својеврсна пјесма с маском. Он има наглашену метапоетску димензију: казује нешто пресудно важно о пјесничком субјекту и природи књиге.

Сонет почиње јауком вјетра и недвосмисленом алузијом на Војислава Илића и „пусте пољане наше”. Пјеснички субјект се идентификује као *Гавран Ризничар речи таште* који се повукао у ћутање у разбрбљаном времену локалних *накупаца среће*; у времену посребрених јела и подшишаних борова. Он је слијеп за *шаренило боја – далтониста без маште* – којима се најављује лажна срећа од лажних усрећитеља, и глув за погубне варљиве радости оних који су накљукани заборавом. То су са змијама спарени, самозадовољни и самозаљубљени *лабуди лелемуди*, гиздави и празноглави. Гавран Ризничар дуго и дубоко памти, а ако гракне све оно што памти над *озраченом травом*, ризикује да га прогласе лудим и да му побијели перје. *Озрачена трава* асоцира на посљедице бомбардовања српских земаља бомбама осиромашеним уранијумом и на вријеме бомбардовања, односно настајања пјесме и идеје о њој. У поенти – завршном дистиху елизабетанског сонета – гавран чак сумња да су, *огрезли у несрећи*, можда изумрли они чији је *гласник био*, и он је остао једини свједок и памтиша те несреће која траје отко је поцрнио. Гавран је недвосмислено пјесников двојник, са трагичним историјским искуством, и ризничар тога искуства од најстаријих времена – отко је поцрнио. Гавран је, за Нога, наша птица, што ће рећи национална, српска. Гавранова је препуна српска епика. Његова црна боја јесте знак несреће, у Нога – трајне и дубоке, али и непоткупљиве истинољубивости, и дубоког, континуираног памћења „откако је гавран поцрнио” па до данас. Са становишта пјесничког субјекта, свака друга боја осим црне и у овом времену трагичнога искуства не само да је неприкладна, већ је и непристојна. Зато је Гавран Ризничар далтониста. Отуда је његов контрастни пар – лабуд. Ногов Гавран Ризничар је један, трагични усамљеник; *лабуди лелемуди* су у множини. Њихова бијела боја, гиздавост и самозадовољство знаци су историјске наивности, кратког памћења и накљуканости заборавом. Лабудов врат, глава и хладне црним колутовима маркиране очи имају нешто змијско. Зато су спарени са подземним, хтонским

и отровним бићима – са змијама. Лабуд је, иначе, у митологији свијетла, чак и ватрена птица. Ного му је у својој пјесми дао потпуно обрнуто значење и змијама га повезао са доњим свијетом, опасним, хтонским и отровним, учинивши га симболом погубног и неодговорног, лакомисленог заборава, нехатног за колектив и за будућност, неодговорног према прошлости, комотног, удобног, дневно-прагматичног, исплативо конформистичког, у перспективи усмјереног у пројектовани губитак идентитета. Боја је овдје пресудна и за контраст и за симболизацију птице, и гаврана и лабуда. Пјесник се, притом, ослонио на дубоку митску традицију приликом симболизације гаврана, док је у случају лабуда потпуно одступио од ње, преокренувши позитивно значење ове птице у потпуну супротност.

Ного је активирао неке старе митске представе о гаврану: да је некада био бијела птица, па је поцрнио; да посједује способност памћења и говора, односно високу интелигенцију; да је његова боја повезана са смрћу и несрећом. О гаврану и његовом значењу у митологији, посебно у словенској епици, убједљиво је, прегледно и опширно писао Александар Лома у изврсном компаративном раду („'Два врана гаврана'. Corvus corax у словенској епици – компаративни преглед", *Кодови словенских култ̄ура, Пт̄ице*, година 8, бр. 8, Београд, 2003, стр. 109–132). Лома истиче да је ова птица широко распрострањена и да је ушла у митологије разних времена и народа. Њен начин исхране (стрвождер), висока интелигенција, црна боја и дуговјечност у основи су бројних митских представа. Гавран је симбол или гласник смрти и несреће, па се јавља као гавран-погребник, односно супституција погреба, али и као преносник душа на онај свијет. Зна бити културни јунак, а негдје дублира бога-творца; прибавља људима ватру, отвара свјетлост. Гавран је *г̄арав* од чађи и ватре кроз коју је прошао и по томе је близак фениксу. У древној Кини је соларни симбол. У легенди о Потопу, односно у Епу о Гилгамешу, он је тај који је пронашао копно. У јудеохришћанству је поцрнио од клетве и нечиста је птица. Био је бијел, па га је Ноје,

или сам Бог, проклео те је поцрнио. Јавља се у пару: са другим гавраном (формула *два врана гаврана*) са орлом („Да га кљују орли и гаврани”), или вуком („Мрки вуче, не прилази близу / Црн гавране, не надлећи на ме”). У словенској митологији је видовита, пророчка и готово по правилу злослутна птица, са даром говора и предсказивања. Најмудрији је од свих птица; симбол способности мишљења и памћења. У том смислу најзначајнији пар чине Одинови Хугин и Мунин, Мислећи и Памтећи. Они у зору облијећу свијет, сазнавају информације о догађајима, враћају се у доба доручка и своја сазнања казују господару. Ногов Гавран Ризничар је својеврсна синтеза Хугина и Мунина, иако – за претпоставити је – наш пјесник о овом пару интелигентних гавранова није морао знати. Митске слике имају необичне и непредвидљиве путеве и појављивања. Зато је Гавран Ризничар на почетку Ногових каменог спјева. Он памти и чита камена слова и знакове; он враћа своје отете културне вриједности њиховој матици са завјетном и предсмртном и посмртном – опоменом *Не шикај у ме*. Лома нас подсјећа да „у Одинову свиту спада и пар вукова, Гери и Фреки, у чему се огледа већ поменута веза гаврана и вука, карактеристична за ратничке представе и култове”. У Нога је гавран *наша шица* (*Гракће ли гавран наша шица*, „Са жутом звездом на рукаву”), а вук – наш бог и отац, препознатљив чак и у икони на зиду.

У гавранoвом грактању у Ноговој поезији сажети су лични, породични и национални удес и проклетство. У горкој и опорој пјесми „Вапором из Невијорка”, у којој се пресијецају народни историјски удес – Први свјетски рат, односно „време смрти” – и очева животна прича („Хита Петар по свој метак”), у четвртом катрену, подудара се гавраново грактање с Проклетија са личним проклетством; *наше* и *моје* се трагично подударају и преплићу:

Шта би Солун и Одеса
Без нашега пустог меса

Гракће гавран с Проклетија
Одјекује проклет и ја.

Лома сматра да „гавран кроз чија уста певач казује далеке и скривене ствари могао би бити изворно идентичан са 'видовитим' песником-шаманом, с обзиром на важан и широко распрострањен мотив шаманског лета у виду птице, често баш гаврана". У миту прошлост дуго траје, и није прошлост већ свевременост.

Ногов сонет „Крај наметне громиле" је већ имао једном своју финалну функцију завршне пјесме – епитафа самоме себи – у књизи *На капијама раја*. Наметна громила је мјесто настало каменовањем осуђеника да буде *бачен под гомилу*. Ного опјева преобраћај завичајног Виловог дола у цркву *где црноризац гавран још поје и кад гаче*. Гавран је, захваљујући црној боји, постао црноризац, свештеник који чинодејствује. Тиме, наравно, није лишен своје трагичне димензије, јер *у тој пространој порти хумке су голубњаче*. И сам пјесник је прислуживао у Виловом долу, остајући непрестано у гавановој близини. Пошто је *камени спев Не тикај у ме* својеврсна књига мртвих, књига епитафа, ово надгробије самоме себи функционално затвара и ово Ногово дјело. Тиме се чини нераздвојним оно о чему пјесник пјева од њега самога на овоме и на ономе свијету. Тиме се с краја књиге баца поглед на стећке из перспективе вјечности, односно смрти: све је то дио исте цркве – светосавске Ногове Херцеговине.

Пратећи учесталост, врсту и симболично значење птица у пјесништву Рајка П. Нога, дошли смо до цијелога пјесниковог јата. Птице у Нога добијају на значењу посебно како се његова поезија окреће споју интимних и историјских тема. То значење је у вези са бојом, гласом, статусом у традицији, митолошким наслеђем, дуговјекошћу и интелигенцијом. Некада, као у случају лабуда, Ного изневјерава митске представе и даје птици потпуно неочекивана и нова значења. Ово истраживање је показало да би ваљало провјерити статус биља и животиња у систему симбола Ноговога пјесништва. Резултати понекад изненаде истраживача.

Jovan Delić

NOGO'S FLOCK
On the Symbolism of Birds in Rajko Petrov Nogo's Poetry

Summary

The paper discusses the recurrence and frequency of certain birds and their symbolic meaning in Rajko Petrov Nogo's poetry. Some of them can be found in an ironic context (fat turtledove, bald owl, blind falcon) and they take part in forming grotesque images (Martian roosters), others have inherited something from folk poetry (cuckoo, swallow, raven, shelduck) or from folktales (ugly duckling), some of them rely on recent Serbian poetry (blackbird, nestling, crane; V. Popa, S. Raičković, S. Kulenović, B. Ćopić), and special importance can be attributed to the raven-swan opposition, as to the symbols of collective memory and neglectful, comfortable and cozy conformist oblivion which leads to a loss of identity.

Драган Хамовић

ОД КЕНОТАФА ДО САВИНОГ СЛОВА
(Лирски повратак почецима личне и историјске самосвести)

Апстракт: У раду се бавимо архетипским значењима унутар опсесивне теме повратка лирског субјекта Ногове поезије месту рођења и путањама којим се индивидуално прожима и препознаје у историјском и духовном искуству песникове завичајне Херцеговине.

Кључне речи: архетипска критика, архетип, тема повратка, животни циклус, кућа, гроб, митска основа књижевности, индивидуално и колективно, сан, онирички симболи, епиграфи

Након појаве песме „Кенотаф”, с краја средишњег триптиха књиге *Недремано око* (2002), свако је с правом могао помислити да чита завршну песму породичне лирске митопеје чији је стожер циклус „У Виловоме долу” *Лазареве суботе* (1989), па можда и највиши и најчистији тон Ноговог песничкога гласа – последњу, славну реч засведеног песничког дела. Тешко да би се могла пронаћи ефектнија и синтетичнија, подеснија излазна и разрешујућа песма распарчаног спева о „кући које нема” од ове коју помињемо. Али, није „Кенотаф” прва Ногова песма која би могла да преузме улогу такве, епилошке песме. Већ се песник покушавао растати (раскрстити) од свога опсесивног подручја, још једном од изврсних, смисаоно сабирних песама – а то је сонет „Крај наметне громиле”, постављен на крај венца сонета *На капијама раја* (1995). Обе песме, заправо, могу да понесу ону познату Вукову одредницу „исто то, само мало друкчије”, макар што се, уколико споља гледамо, осим кључне речи *кућа* у почетним стиховима, у мало чему

понављају. Песме су, исто тако, и значењски блиских наслова, у обема се тежиште нашло на мотиву гроба, на месту негдашњег родног дома, којем се непрекидно тежи, који тамним својим магнетизмом привлачи у свет избаченог негдашњег житеља. У „Кенотафу" сâм лирски глас се поистовећује са празним гробом своје мајке – јер се мајци гроб не зна – а „наметна громила" заборављеног култа мртвих стоји и поткрај сонета, као оријентир за одређење будућег, прижељкиваног места коначног смирења онога који пева.

Повратак у лични почетни простор чини заједничку црту обеју песама, заклапање животног круга. Док у сонету „Крај наметне громиле" песник оцртава читав сажет и симболизован предео из кога потиче, дајући и извесне топонимске координате, у песми „Кенотаф" свој лирски завичај редукује на основне елементе, као у каквом мучном сну, на слику непостојеће куће, на сен мајке у тој кући, и на околне мирисе бора, јавора и смоле, као и на реч што досеже до првог бола, као почетног знака живота. У песми „Кенотаф" нарочито, као и у читавој поменутој породичној лирској митопеји о кући у Виловоме долу, на делу је „сукоб жеље и збиље којему је темељ дјеловање сна"[1] – а речени сукоб Нортроп Фрај иначе означава као основни значењски садржај своје архетипске критике. Фрај, у познатој теорији (веома примењивој на поезију која је предмет нашег занимања), полази од мита као „средишње обликотворне снаге" и даје посебно место појмовима ритуала и сна, долазећи – на трагу Платоновог схватања уметности као човековог будног сна – до уверења да књижевност „опонаша свеукупни сан човечанства"[2] и да је део „животног континуума"[3]. При томе, одређује њену сврху на следећи начин: „Тако централни мит уметности у смислу значења мора бити визија краја дру-

[1] Нортроп Фрај, *Анатомија критике* (прев. Гига Грачан), Загреб, 1979, стр. 123.
[2] *Исто*, стр. 138.
[3] *Исто*, стр. 134.

штвених напора, невини свет остварених жеља…”[4] Од опонашања природе као цикличног процеса, што је у основи и самог људског живота, потиче и начело повратности, у уметности исказано и као ритам. Спој ритуала и сна, образлаже Фрај, у неком облику језичке комуникације јесте мит, који их чини саопштивима: „Зато, мит не само даје значење ритуалу и причу сну: он је истовјетност ритуала и сна, у којој је ритуал виђен као сан у кретању.”[5]

Напред наведена поставка даје нам погодан оквир за сусрет са Ноговим „Кенотафом” и његовим онирички сижеом и симболима, али и са једном таквом, изразитом деоницом из „Друге строфе” Ноговог *Јечма и калопера* (2006), поетско-прозне творевине чији је пролог сонет „Крај наметне громиле” а епилог песма „Кенотаф”. Ако „Кенотаф” по свему личи на сан, и то на мору, деоница коју помињемо и јесте именована као сан и као сан испричана. Али, то није било какав сан, него сан дечака у снегу („меком ђурђевском снегу”) на самој граници смрти смрзавањем. Дневни сиже ове деонице, описан потанко у *Јечму и калоперу* – а уткан и у песму „Тропар у два гласа” – односи се на догађај дечаковог уснућа у снегу, палом на прелазу између планинске зиме и пролећа, након повратка са ђурђевданске софре на којој домаћини и деци подају мало ракије „да се веселе, да се румене”, при чему мајка, у последњи час, затиче и спасава дечака из снежне самртне постеље, дарујући му тако ново рођење. Између пада у сан и избављења протиче опис необичног, симболичког и хијерофанијског виђења у којем је сажет, поред сржних слика сонета „Крај наметне громиле”, Ногов пев о породичном удесу, из којег ће се извити слика и прилика ширег удеса: „Сањаш. Кућа се наслања на цркву. Црква на шуму. Шума на небо. На кући нема врата. У кућу се кроз цркву улази.

[4] Нортроп Фрај, *Мит и структура* (прев. Маја Херман-Секулић), Сарајево, 1991, стр. 33.

[5] *Анатомија критике*, стр. 125.

На цркви врата зазидана. // Сједаш на изваљени стећак. На грчки греб. Грголје извори. Удружена, бију сва горска врела Машћа. Разлијевају се и у до стачу. // Сањаш. И у сну ти се спава. // Крај оне куће, до оне цркве, испод оне шуме, под оним небом, Пешов до плави вода. Оздо шикљају вруље. Које је, чије је ово језеро. Модро од неба. Тавно од шуме. До очног бола прозирно. // Однекуд брује звона. И у сну ти се спава. // Мајка те је, радосно заспалог, у посљедњи час из снијега откопала. Анђели су ти пјевали. И на овом, другом рођењу једва ти је згулила кошуљицу. Био си, веселниче, за снијег прирастао."[6]

Стичу се у овоме одломку, на једном месту, сви одређујући мотиви Ноговог песничког мита, од сакрализације родне куће и ширег родног простора, до визије пуног елементарног обиља родне планине и назначених археолошких трагова завичајног тла, али пре свега, ту је и свођење себе, бића лирског појединства, на основне симболичке форме. Вишелинијски али разазнатљив сплет знакова у овоме сну, концентрованом личном лирском миту, даје могућност и психолошког тумачења, али је важније да причу овог сна можемо покушати растумачити у светлу песничких симбола и значења садржаних у главном току Ногове поезије. Од посебног је значаја да се тај, интегрални сан збива на граници између сна и смрти, или – Дучићевим речима речено – с очима „на оба света". Оба света су овде обједињени, као што се срећу индивидуално и колективно несвесно. Освећење родног простора, као што рекосмо, очито да налази дво-

[6] Наведена деоница је, заправо, уз одређене измене (укључујући и пребацивање у прозни прелом), пренесена песма „Сањам" из књиге *Мало документарних детаља* (1998), чија је верзија објављена у књизи изабраних песама *Лирика* (1995), под насловом „Херцеговина", и постављена на повлашћено, епилошко место, у сегменту индикативно насловљеном „Уместо поговора". О тој песми пише и Марко Паовица, у раду „Лирске евокације традицијске духовности и историјског искуства", у: *Рајко Петров Ного, песник*, зборник, Краљево, 2004, стр. 113–119.

јако упориште – у хришћанској симбологији колико и у унутарњој позицији појединца насилно, судбински откинутог од њега, и то у рајском периоду детињства, при чему се праслика „изгубљеног раја” напросто намеће по себи. Нешто је дубљи, опет, симболички кôд датих слика из подручја природе.

Најпре скрећемо пажњу на улогу извора, врела или вруља. Поменимо и то да планински крај Загорја одиста обилује, у доба отапања снега на врховима, многим воденим токовима што се одозго сливају, али је овде тај природни сезонски факат упослен у темељнијем значењском обухвату. Треба само пратити ток поменуте линије онирички приче. Горска врела се разливају и стачу и плаве удолину именом Пешов до, крај родитељске куће, творећи језеро „Модро од неба. Тамно од шуме. До очног бола прозирно”. Мада ово обилато сливање воде може указати на древни мотив „свете свадбе”, следеће речничко тумачење симбола упућује на пресудну нијансу за разумевање овога мотива: „*прва* вода, вода која се рађа из земље и праскозорја, женска је […] бременита земља из које излази вода, да би се, пошто се обави оплодња збило клијање”[7]. Сва та жива, плодоносна вода сабира се и смирује у тамном језеру дубодолине, потапа скучено имање Пеша Рашовића. Како су удубљени облици знаци женског начела, тако да слика тамног језера које га прекрива оличава смрт мајке колико и нестанак дома, али се потенцијал овога знака ту никако не исцрпљује. У том језеру се очитава тамни матерински пол, земљани, који вуче свој пород натраг у себе и смрт и претеже у визији датој у „Кенотафу”, у нејасном гласу што јечи у кући које нема. Поистовећење лирског субјекта са кенотафом, празним мајчиним гробом, сугерише да простором његове подсвести влада хтонска страна мајчине природе. На крају овог одељка, с друге стране, мајчине руке и њен лик у сенци отржу уснулог дечака из руку пролећне беле смрти. Тако ће, у помену-

[7] Жан Шевалије, Ален Гербран, *Речник симбола*, Нови Сад, 2004, стр. 1053.

тој песми „Тропар у два гласа” (У *Недреманом оку* суседној „Кенотафу”), та мајка која откопава сина из снега бити упоређена са Богородицом, уз призвану голготску сцену након скидања с крста: „Мати моја сиротице из Вилова дола / Када си ме откопала из снега ко дете / Угледа ли Неовдашња кроз копрену бола / На јагњету плаштаницу оне тридесете”. Оба материнска пола, из древне предаје, војују на унутарњем попришту ове поезије. Активно, градилачко мушко начело превладава се у овој сневаној космогонији силом мајке земље што поништава кућу, потире окућницу и друге трагове очевог прегнућа. Али је у песничкој визији учињен компромис, разрешење „сукоба жеље и збиље” поменутим освећењем, хришћанским охрамовљењем природе што поје славословље своме небеском творцу, као поткрај песме „Крај наметне громиле”: „Не реци вјетар пуше то хуји литургија / Борова калуђера и јела монахиња”. У наредним лирскопрозним пасусима „Друге строфе” *Јечма и калоӣера* читава горња и читава доња Херцеговина препознају се као свети, одуховљени простор: „Умјесто куће које нема и цркве које ту никад није ни било – шума је црква. И над њом кубе неба. А докле око допире свуд около, и доље до Хумнине докле око не сеже, све је то иста порта. Све што је икад живо над јамом затучено, у ӣомбу строваљено – у порти ове цркве почива.” Још једно претапање личног и народног страдања налазимо у сонету „Невесињски иконостас” у *Недреманом оку*. Поново евоциран, детињи предсмртни сан у снегу утапа се у хришћанску визију узнесења многих младића, јединака, изгинулих на невесињском ратишту, деведесетих: „Кад се у ледну кошуљу обукох / Када зачешљан примих целов смрти / Кад је јединке јединак повуко / Озго сам чуо Дођи мили и ти”. Надилажење сурове ратне фактографије прекинутих живота, као и излазак из зјапећег апсурда и ништавила, може бити само велики сан, који за хришћане јесте стварност вишега реда, о томе како се страдалници за ближње заправо враћају у крило заједничког Оца и његовог страдалног Сина.

Ногова жанровски двојна творевина *Јечам и калопер* отпочиње сценом накнадног постављања надгробног крста оцу, Пешу Рашовићу, над коначно нађеним местом укопа, посведоченим од слепог комшије, који и именом, Виде, изгледа као послат из предачке сфере да објави важно откриће. До краја сажежене задушне свеће дозначиле су да лирски зазив „Спавајте моји умрли / Без гроба и без биљега" остаје тек са половичним покрићем у ванпесничкој стварности. Потрага за гробом мајке, што сама себи прекраћује неиздрживе болове ножем који јој послушно додаје њен син, потом сахрањеној и несталој у заједничкој болничкој раки – претвара се, поступно, у синовску потрагу за њеним ликом у сенци, ликом заборављеним протоком времена, али и похођењем у њену родну Хумнину и полажењем цркве у којој је духовно рођена. Мајка тако, посредно, отвара један други видик кроз време, јер је црква њеног крштења, посвећена Светом Лазару, „из царског времена" и чува у каменим плочама ћирилска слова с порукама далеких претходника, двају властелина Бијелића, из покосовског времена. Долазак у ту цркву са давнашњим ликовним и словним знацима, значиће поновно мистичко виђење мајке, али не само мајке него и митологизованих ктитора, како се и сумира доживљај тога пута у „Трећој строфи": „Било нам је као да се поново са нама опраштa. Као да ће и плоче и мрамори, и сунце и мјесец, и кнез и војвода, и коњ и небески коњаник, и урок што коња води, и црква, и мајка, као и онда – у снијег замаћи."

Вратимо се, наново, пређашњем сну из „Друге строфе". Онај који сања надомак снежне смрти седа на „грчки греб", што је народни назив за средњовековне стећке, скоро једине остатке високог културног наслеђа у толико пустошеним крајевима данашње Херцеговине и Босне. Лирско појединство које непрестано тужи за недостајућим белезима својих прерано отишлих родитеља – да напокон барем оцу постави белег на припадајуће место

– долази у додир са белезима давних живота и времена, затеченим посвуд око свога родног дома и по завичајној покрајини, дедовини Светога Саве. У деоници описа сна у снегу корак према колективном је учињен, па бива и остварен у старој цркви мајчиног крштења. Српскословенски текст у камену, именовање почившег и опомен полазнику да не скрнави тај знак и тај мир – постаје иницијални сигнал и призив за дубљи слој идентификације и словесног општења. На старински формулативни, клетвени исказ са камена, „Не тикај у ме”, могао се изнутра најдубље одазвати онај што је одрастао и живео закинут не само за присуство родитеља него и за знаке њиховог постојања, од куће до надгробне плоче. Отуда се тзв. културно-историјска инспирација, неретка у српској поезији друге половине XX века све до данас, у случају Ногове књиге сонета, старосрпских цитатних колажа и транскрипата, донекле повлачи у други план пред осетљивим личним искуственим огледањем, препознавањем. Исказ „Не тикај у ме” одјекнуће најпре немо у сценама *Јечма и калопера*, прво као реакција новога сирочета на сажаљива миловања људи при испраћају оца згаслог убрзо након своје несрећне жене, понављајући се, такође, као поента у завршном опису очевог портрета на одоцнелом крсту његова гроба.

Одзив на давну епиграфску књижевност Ного упућује још с краја сонета „Крај наметне громиле”, старим стилом и језиком: „Здъ лежи грешни дијак рашовић од старине”. Тиме се отварају врата према писаној баштини херцеговачких стећака и оглашава песникова свест о наследовању те традиције. Прототекст или полазне речи Ногових сонета нанизаних у књигу *Не тикај у ме* управо чине записи у камену, са којих, у првом лицу, о себи и своме удесу, и о човечанском удесу свагдашњем, проговарају далеки претходници. Отпéва им овај песник, уткивајући у сонете не само свест о времену протеклом и пролазећем, него и светло уздање у време непролазно, по Другом доласку. Прожимају се колажно цитиране речи из средњо-

вековних камених уреза са исказима допирућим из нашега невремена. Колико год се продрло у историју и држало до епохалног подлагања ових песама, прошлост је само фон у којем се одвијају удеси појединаца као честице у удесима народнога колектива – а то јесте домен лирике и лиричара што креће од личног и допире најдубље докле сеже свест његова језика и самосвест културе. У замишљеном средишту сонета у књизи *Не тикај у ме* јесте препознавање међу мајсторима две додирне вештине из два удаљена раздобља, у мистичном садејству и узајамној припомоћи. Мраморник Грубач, оставилац толиких врсних камених споменика, подстицаја за Ногове „речи реске" у „каменом спеву", оличава у својој изборeној спокојној вечности недостижни прволик песнику из нашег доба које је глобалном затирању склоно и посвећено.

Као и код других песнички веродостојних случајева, за Ногов песнички поход у ћирилску епиграфију старих векова може важити, одиста у пуној мери, следеће сликовито одређење овде навођеног заступника архетипске критике: „Култура прошлости није само памћење човјечанства него наш закопани живот, а проучавање те културе води до призора препознавања, открића у којему видимо не наше прошле животе, него свеукупан културни облик нашег садашњег живота."[8] Раније наведену, Фрајеву сликовиту ознаку књижевности као „свеукупног сна човечанства", као да прати и оверава пример оног архетипског сна из *Јечма и калопера*, као крајњег сажетка Ногове поезије што подразумева присно и сложено сагласје знамења индивидуалног и колективног наслеђа.

Без обзира што насловни исказ књиге *Не тикај у ме* носи и нескривену културно-политичку конотацију, уперену према познатим и упорним стратегијама прекрајања и лажирања идентитета историјске оставине у прекодринским, па и старосрбијанским крајевима – за ову прилику, овај аспект (пошто смо га поменули) можемо оставити

[8] *Анатомија критике*, стр. 388.

по страни. Много је, за укупни смисао овога сонетног низа, битније да се тај сабор пробуђених гласова, преузетих и допеваних са камених записа, креће из повесне дубине ка нашем времену, од гласова Немањине Србије до наших дана у којима смо, као некад, „тужњи сужњи" у сувом зулуму „жбира и бабуна" (*Не тикај у ме*, допуњено издање 2010). Почев од матичне породице, песник посваја и све оне невољне из протеклих векова своје проширене обитељи по језику, предаји и духу, као и страдању – како је и Дучић, по делатном искуству свога народа, разумевао и објашњавао поимање патриотизма у православном културном кругу. Такво, породично, солидарно осећање с претходницима низ дубину времена своје шире домаје изриком се потврђује у дописаној поенти сонета „С Божијом помоштију сам", насталог дословним преписом записа из Величана у Попову пољу из година око Косовског боја, где се наводи списак имена ближњих који подижу споменик раби божијој Полихранији, да би песник дометнуо у завршници да га сада, у сонету, подиже изнова: „А обнови овај ту дијак днес / И род и помози бог".

Понајбоље се саглашавају смисаона тежишта лирског појединства песама „Крај наметне громиле" или „Кенотафа" са кључним стихом, поентом лирског сижеа сонета „Гласинчанин". Наиме, тешко оболели кнез из XV века, чијим надгробним речима, пренетим у треће лице, сонет и почиње („На Високом се поболи / На Дубоком му дан дојде"), у Ноговој лирској реконструкцији, хита да одложи свој крај, не би ли доспео да сконча на своме имању: „На своме ни смрт не боли". Тако и властелини Бијелићи, ктитори оне старе цркве описане у *Јечму и калоперу*, свој исход и починак траже и налазе на својој баштини, записани „у Савином слову". Круг рађања и умирања треба да се опише повратком у тачку почетка. Наравно, све у очекивању Другог доласка „Маријиног сина". Или већ, такође по слову Ногових одрешитих стихова: „Зови како хоћеш то што смрћу поче". И то је све

садржано у судбоносним речима с почетка „Кенотафа”: „Човек се враћа кући у домовину речи”. Рекло би се, након свега написаног, да Рајко Петров Ного, од свога првог стиха, ништа друго и не ради.

Dragan Hamović

THE LYRICAL RETURN TO THE ORIGINS OF PERSONAL AND HISTORICAL CONSCIOUSNESS)

Summary

The text discusses poems which outline the trail of a poetic breakthrough from the closed circle of Nogo's fragmentary lyrical work on the loss of parents and home. The obsessive motif of a return to a "home which is not" contains the mythical basis of closing of a life cycle, from birth to death. A "conflict between wishes and reality, based on the influence of dreams" is particulary at work in the poem "Kenotaf" as well as in the entire aforementioned lyrical family mythopoeia about the house in Vilov do - the conflict which Northrop Frye marks as the fundamental content of his archetypal criticism. Particular attention is paid to the segment of the prose poem *Ječam i kaloper* (2006) which describes the archetypal boyish dream in the snow, on the verge between life and death. Here all defining motifs of Nogo's poetic myth converge - from the sacralisation of his house of birth and the wider home space to the vision of a complete elementary abundance of the natural habitat and the indicated archaeological traces of the home ground, but most of all, the reducing of the Self, the lyrical subject, to essential symbolic forms. Frye's vivid definition of literature as the "entire dream of mankind" seems to be followed and verified by the example of the boy's dream, as a condensed summing up of Nogo's poetry, including the intimate and complex harmony of individual and collective heritage symbols. While searching for the remnants of his mother's existence, whose image, both solar and chthonic, casts its

shade over these poems (for her grave is unknown and her face almost faded from memory), he arrives to a medieval church in southern Herzegovina where his mother was baptised (spiritually born), which still keeps the benefactor's tombstone inscriptions from ancient times, and begins, starting from that place and those words carved into stone, a poetic dialogue of the voices of dead ancestors with the poetic voice of our time. No matter how far we enter history or how hard we try to construct a historical background for these poems, history is only a backdrop for the destinies of individuals as particles in the fate of the collective, and that is the domain of the lyric and the lyricist which reaches from the personal to the greatest depths of the consciousness of his language and the self-awareness of his culture.

Драган Лакићевић

ГЕОМЕТРИЈА СОНЕТА

Апстракт: У раду се указује да је Рајко Петров Ного тежио форми сонета још од раних песама и књига, поготово од треће фазе коју чине збирке *Лазарева субота* и *Недремано око*. Савршенство сонетног облика, лирике и версификације он достиже у књизи *Не тикај уме*, која евоцира и реконструише дух и мисао српских средњовековних стећака у некрополама Херцеговине. Геометрија стећка у Ноговој поезији стиче аналогије са "геометријом" сонета. Визуелне и звучне слике граде својеврстан песнички свет – архаичан и савремен у исто време.

Кључне речи: Рајко Петров Ного, геометрија стећка, геометрија сонета.

За облик и израз сонета определио се Рајко Петров Ного у трећој фази свога песништва. Опредељење је било видљиво и, може се рећи, наглашено, готово као нови почетак, мада су и форма и обим његових претходних (раних) песама, поготово оних у катренима – тежили димензијама или "даху" сонета. Популарно каже како песник "удахне" у два катрена и "издахне" у две терцине.

У 25 песама *Безакоња* (1977), сонетна доследност значила је много више од зрелости и храбрости да се огледа у класичној форми, у којој су се огледали најбољи. У сонетима *Безакоња* песник је уопштио и универзализовао неке претходне теме и мотиве, пре свега личне и исповедне, дајући им, новим поступком, нови тон и нове нијансе естетике у односу на елементе етике.

И појам "безакоња" у сонетима истоимене књиге добио је духовно више него световно значење: религија природе, зачета у *Звериньаку*, постала је

религија живота, религија поезије и њеног Ја. У доцнијим фазама то ће, важним делом, прећи у религију српског православног постојања и нашег – Ми.

Закони сонета хтели су тада, пре тридесет година, да у музику и у геометрију сонета "уграде" безакоње и беспоредак света. Вештином израза, магијом ритма – метра и риме, колоритом језика – Ного је то остварио на начин изразите песничке уметности.

У катренима *Безакоња* преовладала је укрштена рима, која се готово нигде није понављала из прве у другу строфу. Распоред риме у терцинама био је, од песме до песме, различит – у свим могућностима, па и оној када, после трећег катрена, долази дистих. Ни такав распоред рима није случајан. Инстинкт исказа има дисциплину израза и представља саставни део реторике нашег песника.

У славном сонету "Зрело жито вилов доле босиоче плави" сонетне строфе испуњавају у целини дистиси и то се примети тек кад се у риму загледа… То је стога што песмом доминира сонет, а стих овог сонета има три дела и две цезуре – прва, после четвртог слога – блажа, и друга, после осмог слога – јача. Музика стиха "прелива се" у музику сонета. Свет који се у песми апострофира део је те музике – визуелни и звуковни једнако. Иманентна ономатопеја постаје својеврсна реторика.

Доследна метрика, или музика стиха од осам, девет, дванаест, четрнаест слогова, у неким ће строфама ("Лаку ноћ муницијо", или "Твоје се тужбалице ко успаванке чују") донети смену дужег и краћег стиха, као посебни одзив класичном метру, а у сонету "Рашта болан оде у хајдуке" – низ од 14 десетераца који су се из српске класике (јуначке и његошевске) "улили" у својеврсни судбински одјек у песнику, па и у његовом морално-поетичком систему, или изразу. Тај сонет нема риму, као ни поезија његовог порекла, а епска димензија у целини песме постаје лирска, док документарно постаје лично.

Самосвестан и концентрисан на спајању емоција и поступка, израза и исказа, Рајко Петров Ного, законом сонета над безакоњем живота и света – поетички утврђује свој песнички пројекат: од збирке тематски различитих сонета он гради целину – књиге, па и њу уоквирује првом и последњом песмом, са нијансом декларативности увода и епилога. У првој песми то је аутоиронијска мисао о уметнику, у последњој – о стиху и форми, као судбини песме. У оба сонета налазе се благи призвуци пародије и ироније. Нису само детињство и човечанство свет песништва – у то спада и свет поезије, језика, твораштва уметности.

Сонетни пројекат, вид поеме, представља и "венац" *На капијама раја*. Између лирског понирања у прошлост и "документарних детаља", где је везани стих био израз документарности – Ного је уградио свој аутентични сензибилитет и магијом стиха и језика спојио та два пола. Прошлост је постала лична, а документарност – општа.

Косовски сонети ("Пред Страшним судом на грачаничком зиду" и "Косовка девојка") имали су могућност да се у песничким фрескама огледну нова распећа. Нова распећа налазе се у лирској и документарној хроници косовског рода у пострадању нашег доба – и с оне стране Дрине и у понорима некадашње Српске Спарте, из којих се, кроз Ногове кључеве метафора – оглашавају Његош и Марко Миљанов.

Графичка игра "Сонет крстоносац" опет сведочи о песничкој концепцији, или о самосвести уметника. Рајко Петров Ного, графичким приказом, сугерише координантни систем свог песништва – правце и просторе песничке националне мисли. Појмовник овог необичног сонета-крста, с водоравним и вертикалном симетралама историје и судбине, тематског и просторног света – распоређује песничке елементе на начин својеврсне "философије композиције".

Симетрија и дисцплина организују у посебан систем и песме у књизи *Недремано око*. И у њима

се напоредо смењују прошло и садашње, документарно и митско-историјско, лично и метафизичко, с тим што је општи дух доминантно хришћански. Интонација прелази у литургију, слика нагиње фрески и икони. Најважнију реплику ове књиге казује одјек гласа деспота Стефана с почетка његовог "Натписа на косовском стубу".

Све ово поменуто сонетно песништво, са антологијским песмама, чини тек увод у посебну геометрију сонета, посебну историју поезије, чији се песник пресељава на херцеговачке средњовековне некрополе, у радионице клесара камених стећака. Тек кад се појавила књига *Не тикај у ме*, схватило се да се Рајко Петров Ного за "одлазак" у свет стећака определио још у *Лазаревој суботи* и у *Недреманом оку*.

У матрицама где су били сопствени живот и време: завичај, интернат, побуна младости; зверињак, та галерија природних појава и карактера; хроника и поетика – завет и занос уметника – нова имагинација Рајка Петрова Нога, као у књизи мртвих, књизи судбине – "чита" у каменим споменицима наших западних земаља – у слову и уметности средњег века.

И наслов *Не тикај у ме* "нађен је", аутентичан, на стећку из 15. века. На ограниченом и обавезујућем простору каменог оквира стоји "натпис на надгробној плочи у поду св. Лазара" – име Влаћа Бијелића и његов завет: "Тако да нијеси проклет, не тикај у ме!"

Шири увод у дух земље стећака и свој доживљај тог мотива дао је Рајко Петров Ного и лирској прози *Јечам и калопер*. Та књига најављује оптику поезије и њене двоструке документарности. Каталог *Не тикај у ме* чине слике и песме – стећака и сонета.

Песме о стећцима садрже два нивоа значења, или духа, као и монументални споменици из дубине столећа. Тамо где стоје, стећци подразумевају улогу надгробних споменика – емотивну енергију која их подиже. Али, исто толико важно, подразу-

мева религију која их на такав начин обликује – име, писмо, ликовне знакове и симболе… Около је географија – природа и простор, а у исто време историја – време и фактографија… Све те димензије и чињенице "ослушкује", селектује и "уграђује" у сонете – песник.

Да би артикулисао поезију стећка – феномена живота и смрти, оркестрацију старе културе између земље и неба, песник је у каменом квадру препознао савршенство облика и открио извесне аналогије са формом и монументалношћу сонета, уколико значењске равни и језик схватимо као посебне елементе у геометрији сонета.

У сонетима са интензивном концентрацијом именица и личних имена великим Словом (као што је у венцу *На капијама раја* била "зиданица" – "Где је овде лево" и "Врата спаса", или својеврсна музичка "ћеле-кула" – "Непотпуни списак имена за књигу *Не тикај у ме*") песник сугерише сопствену и симболичку архитектуру сонета: речи су грађа, материјал слике, звука и значења.

Сонет има графички лик правоугаоника. Значења сугеришу дијагоналу – параболу наративне подлоге с пластичним и словним елементима, опет прошараним сенкама облака… Језик и облик дочаравају дубину камене коцке на сунцу и киши – под налетима војски, сила, вера и природних појава… У природне појаве спада и заборав…

Религија и поезија, заборав и вечност – све се укршта у оквиру стећка-сонета. Као на камену слова, симболи, орнаменти. – Клесар стећка имао је и свој занат и свој занос, као и песник. И завет онога чије име уписује у надгробни споменик, да му продужи земаљско обележје и трајање. Њиме су управљали вера и поезија – различита и иста осећања. Стећак је мали храм, сонет је служба у том храму. Све то осећа, слути, доживљује, дочарава и као да преводи с језика камена на језик поезије Рајко Петров Ного.

Као што клесар, пре шест векова, урезује у камен ехо заупокојене литургије, тако песник данас заснива сонет на документарности и сродности све-

стране лектире – опште и посебне. Клесар "ослушкује" Библију, песник српску поезију и хагиографију. Тако се сугерише мисао да је ту све – једно: део хришћанског косовског духа, одакле је проистекло, саградило и обележило себе – остајући да траје до косовског духа и осећања нашег доба.

Стећак се налази у окружењу флоре и фауне, а биљке и инсекти имају сродност и сличност служби каменог споменика ураслог у земљу и у душу поднебља. Онај ко је стећак украшавао то је дубоко осећао. Ликовне и писане димензије камена препуне су значења, и основних и накнадних, свесних и несвесних, задатих и "учитаних". Нека значења је избрисало, а нека створило време: киша и лед, ратови и људи. Ту згуснутост смисла, разуђеност слике и приче у једноставности камених речи и облика – и наш песник "уноси" у сонете који дочаравају стећке.

Симетрија и савршенство стећка захтевали су савршеност и симетрију сонета. Песничка музика ту има посебну улогу. У низу сонета то је постигнуто вишеструким доследним правилностима, спољним и формалним, али и музичко-емотивним елементима лепоте, до којих Ного у овој књизи држи више него у претходнима.

Један од најлепших сонета "Ако питаш за ме" – чија порука из наслова кореспондира са насловом "Не тикај у ме", па се та два исказа повезују и чине један – "исклесан је" од симетричних александринаца, са истом римом у оба катрена. (Ту врсту риме у катренима сонета Ного до сада није неговао, као да је ту вештину-дисциплину остављао за грађу којој је она неопходна.) Све риме су двосложне, па се и њихова звучна архитектура уклапа у сликовитост камене ивице каменог квадра. Доследна двосложност сугерише линију, паралелну с линијом почетних стихова у сонету. У строге линије и геометријске слике – флуидни садржај, песничка материја: тишина, безвременост, сенка, сећање… У таквој материји духа (*ūонōħноī сунца* и *расūтаī месеца*) клесар је "нарисао" јелена и срну, а "ћирилским писменима" обележио оно чега нема:

име и век. Тај рељеф и то писмо довољно говоре о вери (духу) и о имену (*ако питаш за ме*).

У раскошној музици, са изузетном улогом цезуре на половини дванаестерца, појављује се један јунак песме са именом: Влађ Бијелић, властелин: "Дојахах на белцу са Косова рањен". Овај сонет не одгонета име, него његову веру: дух, ум, мисао. Да ли је завет "Не тикај у ме" његова философија живота и смрти? Да ли "зарна светлост" обасјава или затамњује смисао стећка и сонета негдашњег властелина и савременог песника?

"У Савином слову" песник иде још даље: захтеви форме постају игра уметности – преплетом риме дочарава се преплет украса и симбола на рубу камена. У свих 14 стихова рима је једна: удара ли то чекић, длето, детлић, топот коњице, кораци векова? Лирски субјекат ове песме "силази" у време и као да сам тражи тајну свога постојања. Стихом-мишљу: "Где год сам загибо падох на Косову" – реконструише се философија главних актера оних споменика – ових сонета. Косовски дух подиже стећке, цркве и песништво. Песниково је да све то проникне и открије у себи.

Посебну судбину и философију обележава стећак раба божјег Радоја. Ту посебност и песник дочарава графичком сликом – симетричним "преломом" првог и последњег поновљеног стиха у облику ромбоидних фигура надгробних украса који у целини дају крст. Све се са свиме римује у овај лирској партитури-епитафу.

Од једнаких половина, које би се у дванаестерцу римовале леонински, сачинио је песник сонет са стиховима од по шест слогова, са укрштеном римом. Главни јунак је Сунчевић: "између две таме" проговара хришћански глас сећања на древно сунце. Светли и тамни свет исто су живот и смрт колико и израз вере: паганске и хришћанске, уплетене у речи и слике некрополе која се зове земља.

Својеврсну тужбалицу "Милорадовићи" остварио је Рајко Петров Ного стихом од 12 слогова, са цезуром после осмог, тако да преостала четири сло-

га имају улогу припева. Њихова интонација има ефекат усмене тужбалице. Он је у улози пародије, као и призвук клетве у дијалошкој равни питања и одговора; са екскламацијом и вокативима гради малу лирску драму: призор на каменој позорници стећка-сонета.

Некропола коју приказује песник представља и поменик и родослов, историју и хронику људи и њихових удеса. Како човек, тако и место смрти има име. Топографија је исто део Ноговог речника, као и архаични облици српскословенског или црквенослужбеног језика – с елементима народне етимологије и епске усмене фонетике… Та језичка хронографска димензија поезије ефектно уобличава мисао коју песник обликује као вид значења споменика, односно онога коме је спомених подигнут. Нема исте судбине – рођења, живота, смрти. Нема истог стећка, нити истог епитафа, нити истог сонета. Мала биографија стаје у елипсе надгробног слова, као и осмерачким "ударима" који дочаравају коњски топот од Високог до Дубоког – куда пролазе војске и вере, јунаци, убијени, мртви – повратници и нестали.

Још једна мелодија интонира песму Рајка Петрова Нога "На својој племенитој на Голубачи". Стих ове песме има 13 слогова, пауза је после осмог. У њеном ритму и облику препознајемо не само подтекст бугарштице, него и призвук усмене приморске сватовске песме Вуковог доба, с елементима почашнице. И овај припев даје Ноговим дистисима ефекте уметничког значаја.

Ево и шеснаестерца – симетричног, нимало случајно у песми "Коло". Коло јесте глуво, занемело од трагичности, све претворено у слику. Песник испуњава његову чујну целину. У призору наопаког кола, око гроба, песник види посебно значење. У дубини је свадба из народне песме (оне најпотресније, о Милићу Барјактару). Продужени живот песме и невесте песник открива у пластичној уметности херцеговачких надгробника, док се у низу људских силуета, једнаких по трагичности, спајају "век са веком и човек са човеком" ("Светли гробови").

Четрнаестерац са цезуром после осмог слога (8+6) има посебну "певачку" динамику. Дужина припева садржи ведрину; што је припев дужи – он је ближи изразу радости и живота, што је краћи – жалости и смрти. Ова песма слави свет тако што га уклесује у камен. Као да су се у њему, у јединствено коло, сплели сви: симболи и слова, цветови и украси, познати и непознати јунаци – Сунце и Христос… Птичице небеске, које су се загледале у ове призоре, сугеришу највећу мисао: бити уклесан у небу! Док те не упишу на небу, упиши се на земљи, а то ће се огледати у небу, поготово ако је урезано у каменој плочи.

Нешто од тог огледања у небу – слути поезија. Отуд је она тако снажна, срезана, симетрична, савршена – да се отисне у небу над земљом и људима.

У српској савременој поезији најбољи песници су се огледали у лирским епитафима: Љубомир Симовић ("Епитафи са каранског гробља"), Момир Војводић *(Гробослови)*, Бранко Ћопић *(Сеоско гробље)*… Ного спада у најбоље међу њима.

Dragan Lakićević

THE GEOMETRY OF THE SONNET

Summary

The poet Rajko Petrov Nogo aspired to the sonnet form from his early poems and collections onwards, especially since the third phase of his work, represented by the books *Lazareva subota* and *Nedremano oko*. He achieves the perfection of the sonnet form, of lyricism and versification, in the collection *Ne tikaj u me*, which evocates and reconstructs the spirit and the thought of Serbian medieval tombstones (*stećci*) in the necropolises of Herzegovina. The geometry of the *stećci* attains analogies with the "geometry" of the sonnet in Nogo's poetry. Visual and aural images construct a distinctive poetic world – archaic and modern at the same time.

Бранко Летић

НОГОВА *СЛУЖБА* ПРЕЦИМА

Апстракт: У раду ће се посматрати литургијске карактеристике сонета Р. П. Нога у два издања збирке *Не тикај у ме* (2008, 2010). Прво на основу експлицитно назначених аналогија сонета са Литургијом, потом на основу литургијски компоноване збирке и, на крају, по литургијском обреду и тематско-мотивским сличностима.

Кључне речи: литургија; проскомидија; заупокојена јектенија; светилна песма; прозба; исповест, читуља (Диптих Анафоре).

1.
ДВА ИЗДАЊА ЗБИРКЕ *НЕ ТИКАЈ У МЕ*

Рајко Петров Ного овенчан је наградом *Десанка Максимовић* 2009. године, непосредно по изласку збирке песама *Не тикај у ме* (Завод за уџбенике, Београд, 2008) о „каменим књигама" – стећцима, средњовековним надгробним споменицима. То је књига сонета о прародитељима сагледаним у широј духовној и културној традицији на основу текстова и уметничких призора на стећцима. На тај начин аутор се песнички супротставља негирању а онда и присвајању српске културне баштине, односно „крађи памћења", „скраћивању прошлости", „џамијању цркава", „арању азбуке" и „чекићању гробова" у Херцеговини.[9] Овом збирком он је „*отворио* крупну и обухватну тему од великог значаја за

[1] Уп. Матија Бећковић, „Косово поље" („Краду ми памћење,/ Скраћују ми прошлост,/ Отимају векове, /Џамијају цркве,/ Чекићају гробове,/ Издиру темељ,/ Размећу колевку").

српску културу" обавезујући и друге, а најпре себе, на њено даље поетско развијање, јер се у датом облику није могла сматрати коначном и завршеном.[2] То предвиђање потврдио је Ного другим, допуњеним па тиме и делимично измењеним издањем своје збирке (Београдска књига, Београд, 2010). У њој је пет нових унутрашњих сонета, пет нових „поглавља" његовој „епопеји о прецима", и нови исходни сонет „Непотпуни списак имена за књигу *Не ћикај у ме*", који атрибутом „непотпуни" у наслову сугерише да ни ово издање није коначно. Ранијим завршним сонетом „Крај наметне громиле" он је композиционо „затварао" тематски круг певања о прародитељима. Сада, са новим завршетком, заправо поменом предака-страдалника у њему, он је наглашеније померио историјску перспективу од судбине средњовековних прародитеља ка њиховим потоњим и данашњим потомцима, „Од Калаја па до Ешдауна". Истовремено, новом комбинацијом уводног сонета „Отко сам поцрнио" и исходног, у коме је „непотпуни списак" мртвих предака, добила је збирка и литургијски оквир, у коме је уводни сонет аналоган Проскомидији, припреми „црнорисца" Гаврана за службу у Нерукотвореном Храму, завичају, а завршни сонет, опет, обредном Диптиху Анафоре[3], поменику мученика[4] којима је ово поетско „опело" намењено.

---

[2] Иван Негришорац, „Распони и успони Рајка Петрова Ного" (Реч на додели награде „Извиискра Његошева" за збирку *Не ћикај у ме*). Уп. *Не ћикај у ме*, Београдска књига, Београд, 2010, Додатак „О књизи *Не ћикај у ме*", 96.

[3] Посебну захвалност дугујем младом колеги Владану Бартули, дипломираном богослову, за корисне информације о литургијском обреду и стручној терминологији неопходној у овако замишљеном раду.

[4] Њиховом помињању претходи певање „светилних" песама, помињање Богородице и произношење „заупокојене јектеније" (Милошевић, Ненад: „Евхаристијски карактер заупокојених служби", htp://www.verujem.org/teologija/zaupokojene.htm).

2.
ЛИТУРГИЈСКА КОМПОЗИЦИЈА ЗБИРКЕ

Збирку Не тикај у ме Ного је започео *јауком* ветра („Како *јауче ветар* кроз посрнуле баште”), а завршио назнаком у исходној песми првог издања збирке („Крај наметне громиле”) да је тај ветар *литургија* („Не реци ветар пуше то хуји литургија”) у којој учествују, како се из осталих сонета види, различити верници: „јеле монахиње”, „борови калуђери”, „трска”, „зова”, „глогиња”, „крушка”, саслужитељи, „црноризац” Гавран, „дроздић”, и сам песник, па „појци зрикавци”, скупа са текстописцем надгробних споменика Врсаном Косарићем, каменоресцем Грубачем, и прецима под стећцима и у задужбинама, оним „у Аду и на Потерници”. Збирка, дакле, има, и то је сам песник назначио, аналогију са Литургијом у којој, као на броду спасења духовно путују заједно мртви и живи.[5]

И као што Литургија почиње Проскомидијом, припремом свештеника за службу, тако и Ногов уводни сонет представља припрему „црнорисца” Гаврана да одржи помен свим мртвим којим је био гласник црних вести у епској традицији од њихових до данашњих дана. С том поетском „проскомидијом” оквир чини исходна песма новог издања („Непотпуни списак имена за књигу *Не тикај у ме”*), сада у литургијској функцији Диптих Анафоре покојника којим је намењена служба у виду низа сонета као „литургијских песама”, све до завршног „причешћа” верника. Ту је Ного близак свом великом узору Његошу, посебно улози обредника Игумана Стефана који, попут „црнорисца” Гаврана, после причешћа „наизуст” набраја „српске витезове”, као из „читуље”, аналогно Ноговом завршном сонету.[6] Литургијским уводом, чином тзв.

---

[5] Уп. Епископ др Јован (Пурић), *Литургија*, Манастир Острог, 2009, 25: „Служење евхаристије, Литургија, може да се опише најпре као путовање, Путовање Цркве у димензију Царства Божјег“.

[6] Уп. Игуман Стефан (чита наизуст): „Чуј, народе, сви скините капе!/ Хоћу спомен да чиним душама/ ( ) Непобједног

„узимања времена”, и овде ће бити назначен епски оквир српске трагичне судбине, започете „косовском цвилом”, појачаваном кроз векове, са „крешчендом” у наше дане – да је такву не памти ни „худа тица” Гавран откад је поцрнио („отко сам поцрнио”). Зато после уводне запевке, јер „Тужбалица је једина наша попевка”, долази сонет посвећен Богородици („Андрићева купина”) који је аналоган литургијској химни Спаситељици рода хришћанског. У том дитирамбу епифанијски се открива назначени смисао Литургије као молитвено духовно „вознесење” у Царство Небеско: „А кад се Једно у Тројицу свело / И завртело у роју светлаца / Из купине је почело да свити”. То је најрадоснији сонет, пун светлости, у овој књизи мртвих: у њему је *купина* „распевана црквица”, како и доликује слављењу Богородице у акатистима, али и „омаж” светлијој епоси Немањића пре потоње „косовске цвиле”. Њиме, као и у литургијском појању, почиње „заједничка” молитва верника позната као „велика јектенија” састављена од низа појединачних молитава, код Нога сонета у виду „мољења” свецима заштитницима: „Пречиста Тројице теби је све знано” (“У Хумском Милутин”); „И молим се теби да се молиш за ме // Свети Георгије...” (“Херцег Светога Саве”), с усрдним *прозбама* Господу[7]: „помилуј ме”, тј. „утеши ме”, „спаси ме”, „сачувај ме”.

У оквиру Литургије посебну функцију има читање делова Библије као овоземаљске Христове „биографије”.[8] Аналогија у збирци је у интертекстуалном односу докумената, записа са стећака, и

младога Душана,/ Обилића, Кастриота Ђура,/ Зриновића, Ивана, Милана,/ Страхинића, Рељу Крилатога,/ Црновиће Ива и Уроша, /Цмиљанића, војводу Момчила, / Јанковића, девет Југовићах / и Новака поради халака, / и остале наше витезове!/ На небу им душе царовале/ ка им име на земљи царује!“

[7] Епископ др Јован (Пурић), *нав. дело*, 136: „Свакодневни живот, са свим својим опасностима, бригама и најразличитијим невољама и искушењима, не остаје изван божанствене Литургије. Налазећи се у простору духовности, човек не губи своју тварну димензију“.

[8] *Исто*, 98-99: „Долази време за читање светог Еванђеља. Свето Писмо Новога Завета је биографија отелотвореног Бога у овом свету“.

сонета као Ногових поетских глоса: они се могу узети као литургијско „читање” и „појање”, земаљска „прича” и небеско „узношење”. У сонетном „појању” у Нерукотвореном Храму приметни су и појединачни гласови сваког верника, индивидуализовани тоналитетом и карактером, и вишегласна химничка јектенија, као кад „зрикавци вежбају опело” или кад „Рашо и Вуја ... са Богданом *пјоју* и крсте се крстом/ А снисходи Дена мати Вукашина, / И *овај* (тј. песник) да по том не падне прашина” („Зимоњићева читанка”).

Оваква појања у литургијском обреду симболизују животни круг од рођења до васкрсења. И Ногови сонети опомињу на васкрсење покојниковим очекивањем „другог доласка Маријиног сина” и васкрса мртвих: „легао је Голубачо да се пробуди!” У литургијском току посебно је акцентован завршни део, „Светиња Светима”, са умноженим гласовима верника, „Један је свет”, који се потом припремају за причешће, на што упућује и Ногов Радивоје из Горњег Храсна: „пићемо вино причесно”, и исповест, на коју личи казивање несрећног Радоја: „Стах / Бога молећи / И зла не мислећи / И уби ме / Гром”. Свештеник у литургији помиње преминуле представнике цркве и друге упокојене, „који плове”, „путују”, „болују”, „тамнују”: њих препознајемо у Ноговим сонетима јер, стећак је и „невидима арка” на *„пловy”* у „Видово небо”, а покојници на том свом вечном *путовању* „У пределу у ком мало ко зна где је / А откуд је дошо сећа се све блеђе”; јер, и на оном свету *„болују”* од старих „вражди” и савремених скрнављења гробова („Ако ти гроб тичу нијеси сарањен”) и задужбина („Житомислић запалише с ума сишли”), и на крају, јер су сви *„сужњи”*, прво, испод стећака „сужњи који се не радују”, а потом, и у сонетима као „апсани”: „Тужни Сужњи у мојој Ћњижици”.

Према томе, литургијски поступак у збирци *Не тикај у ме* може да се прати од уводне припреме „литурга” за службу, овде Гаврана „црнорисца” и самог песника, преко обредног ритуала у читању „библијског” текста, овде „биографија” покојника: „Штиоци што чтете да смо били фини” („А сије

крст Радоја”), и пађења свећа и помена ближњих: „Помени ме у молитви свећу уждиј” („Милорадовићи”), „Лакше ми је лежат *ако питаш за ме”* („Ако питаш за ме”), молбеног обраћања свецима заштитницима за помоћ (Богородици, Пресветој Тројици, Светом Георгију), до женског тужења за ближњим („раба” Полихранија, „Ластавица дробна тица”, „Кукавица сиротица” – „На својој племенитој на Голубачи”) и мушког „ридања” Врсана Косариног и Рајка Маргитиног („Два су ћука тулила оба невољна”), односно колективног појања „светилних” канона, посебно у „вознесењу” великих јектенија („Андрићева купина”, „Због тога сам усто”), и причесних исповедања све до помена мученика у завршном Диптиху Анафоре.

3.
Р. П. НОГО И ДЕСАНКА МАКСИМОВИЋ

А) Молитве за претке

Књижевни тумачи су и у збирци *Тражим помиловање* (1964) Десанке Максимовић, чију је награду Р. П. Ного добио за поменуте стихове, такође истицали неке литургијске елементе.[9] Приметан је већ у наслову њеног „лирског дијалога” с царем Душаном „прозбени” однос („тражим помиловање”) аналоган односу верника према Пантократору. Обе збирке, и Ногова и Десанкина, својеврсне су „књиге мртвих”: Ногова епитафа насталих по текстовима стећака, Десанкина епитафа прецима апострофираним у појединим члановима *Душановог законика*, енциклопедији српског средњовековног друштва. Разлика је међу њима понајвише у томе што је песникиња певала о периоду најславније српске историје, њене правне државотворности, а Ного о несрећном времену „Од сунца кад смо отпали / У себи се смрачили робља допали”.[10] Из те

[9] Уп. *Традиционално и модерно у стваралаштву Десанке Максимовић*, Зборник радова, Београд, 2008.

[10] Уп. Р. П. Ного, „Врсан Косарин и Рајко Маргитин“, *Не тикај у ме*, 2010, 45: „Спомени се од сунца кад смо отпали / У себи се смрачили робља допали“.

разлике неминовно су произлазиле и друге, песничке: њено „молитвено", *лично*, обраћање „цару", метафори Пантократора, које је само *део* Литургије предвиђен за „прозбе" у заједничкој молитви, док је Ногова збирка у знаку *целокупне литургије*,[11] молитва *колективa* за спас угроженог литургијског предања и пољуљаног историјског памћења. Због тога је његова молитва неминовно постајала *надлична*, литургијски глас свих верника, јер је у овом случају „глас" појединца унапред био осуђен да га, као и „Гаврана" чим „гракне" истину, прогласе лудим.[12] Њено обраћање је истовремено и похвала правној држави, закону који ће штитити права свих, од моћног властелина до убоге кудељнице, док је Ногова литургија колективна реакција на поступке прво своје „разбраће" у неирању литургијског идентитета Срба, националних и културолошких атрибута, посебно језичких и књижевних, а потом и на удружене светске силе против Срба, емблематично означене стихом „Од Калаја па до Ешдауна".

Разлика је, дакле, у перспективама њихових поетских молитава за претке, из којих произлазе и даље посебности: њена, сва у сентименталној нежности према оним за које се моли; његова, сва у знаку афекта садржаног у синтагми „не тикај у ме"; њена – интимна, његова – ангажована. Поред тога што је њен „глас" само један, издвојен из мноштва, и само у једном делу Литургије предвиђеном за „мољења" и „прозбе", кад се „тражи" спасење ближњих, он је још и доследно *посредан,* јер је дат као *завршна* реч на „одбрани" претка „осуђеног" одређеним чланом Законика. По томе је песникињина улога аналогна улози Богородице, коју верници у молитвама и опорукама називају својом „бранитељицом" (mia avvocata) на Страшном Суду.

---

[11] Уп и: Епископ Будимљанско-никшићки, „Његошев сродник по перу и језику", *Летопис Матице српске*, књ. 485, св. 1-2, (јул-август), Нови Сад, 2010, 140.

[12] Р. П. Ного, „Отко сам поцрнио", *нав. изд*, 9: „Побелеће ми перје Огласиће ме лудим / Кад све што памтим гракнем над озраченом травом".

У средњовековном апокрифу „Хожденије Богородице по муках”, који има своју усмену аналогију у песми „Огњена Марија у паклу”, Богородица обилази мученике у паклу и, попут Дантеа, слуша њихове *исповести* о греховима због којих су кажњени, да би потом молила Свемогућег бар за мала, и повремена, ублажења њихових мука. У својој збирци *Тражим помиловање* песникиња је изоставила директне исповести „осуђених”, њихово обраћање њој, ставивши у први план своје заузимање за кажњене пред „Пантократором”: у тој њеној „прозби” реинтерпретиране су њихове приче као доживљена „аргументација” за „помиловање”.

Ного је, опет, с обзиром на поетички ангажман, ретко када непосредно присутан у сонетима. Тек на моменте га препознајемо: као „саслужитеља”, „У Виловоме долу прислуживо сам и ја”; као појца, „с њима и *овај* да по том не падне прашина”; и као аутора збирке–поменика, „Тужни сужњи у мојој Књижици”. Он је увек у заједници с другим, јер и Литургија и Нерукотворени Храм у коме се она одвија, управо означавају заједницу. Ного радије препушта реч прецима да миметичким говором изразе своје негодовање небрижљивим потомцима због њиховог немара према предачким коренима:[13] „Јуче је за јуче / А данас за данас”; због њиховог приклањања туђину: „А сад гледам стишан / Из крста у нишан”; због њиховог уздања у туђа материјална добра из „шуме Стриборове” и њиховог олаког поуздавања у „заштиту” моћних („Спасиоци уче шта је боље за нас”). Зато су његовом поетичком програму ове збирке ближе оне песме Десанке Максимовић с лајтмотивом „Ја знам ко сам”.

---

[13] Тематика коју поетски развија Ного у сонетима готово је аналогна псалму 137 (4: „Како ћемо пјевати пјесму Господњу у земљи туђој ? 5: „Ако заборавим тебе, Јерусалиме, нека ме заборави десница моја; 6: „Нека прионе језик мој за уста моја, *ако тебе* ***не успамтим****, ако не уздржим Јерусалима* ***сврх весеља својеґа***“, итд).

Б) Заупокојена јектенија[14]

Ногова збирка *Не тикај у ме* сва је у знаку култа мртвих, посебно поштованог у српској култури од најстаријих времена. Гробови су „света места" литургијског карактера на што указују и стећци опоменом да их не „тичу", померају, а предак из Ноговог сонета негодује: „Ако ти гроб тичу нијеси сарањен". У његовим опевањима стећака присутна је, на разне начине, и ранија српска поезија о гробовима и гробљима: Змајево схватање „светлих гробова", тј. мученика, као „повеснице" рода, „читуље" предака, традиције у којој се дозивају генерације, деда–оца, отац–сина, која је сада, како „гракће" Гавран, прекинута; Шантићева визија гробова као последње одбране отаџбине, земље отаца, „И кад нам мушке узмете животе, / гробови наши бориће се с вама!"; и Десанкина молитвена појања за отаџбину која је „сва гроб прадедова" и зато „крваво нам блиска и света".[15] Њена молитва „Да ми је да не умрем у туђини" и питање „да ли игде теже него у туђини / Вуче, мре се?", својеврсна је аналогија уздасима покојника са кенотафа због смрти „у туђини": „гроб у самштини, а стећак на баштини", које Ного распевава с поентом да „на своме ни смрт не боли".

„Баштина" није само простор него, како пева Десанка Максимовић, и „кут земље на ком смо *житто жели* / и са ког *смо цедили вино*", дакле, и *баштина*, земља отаца, и *башта*, дело руку предака, одувек симбол душе, („Врт душе" – Hortus animae), и срећног породичног живота који је Шантић, посебно у „претпразничке дане", видео „ко *в р т* један".[16]

---

[14] Пре помињања имена преминулих у вери и пре причешћа, стоји заупокојена јектенија. О литургијској пракси и опелу као саставном делу Литургије видети више у наведеном раду Ненада Милошевића.

[15] Д. Максимовић, „Чежња у туђини": „Земља коју смо пили и јели, / где смо сахранили оца и сина, / као да је сва гроб прадедовски, / крваво нам је блиска и света".

[16] Уп. А. Шантић, „Претпразничко вече": „Негда у таке ноћи, када отка / Помрлом грању зима покров ледан, / *Ова је соба била ко в р т један*,/ Гдје је ко поток текла срећа кротка".

Други ток доживљавања судбине предака, који понорно избија из појединих сонета, јесте „епска парадигма”; Његош, „трагични јунак косовске мисли”,[17] и народна епска поезија. Један од „светлих” предака јесте и Рајко војвода, у Ноговом сонету Рајко Маргитин, јер га епска традиција и памти по „ридању”, јуначком плачу, над расутим *баштама*, некадашњим „градовима” и њиховим „баштиницима”, славним војводама и бранитељима.

Тек у тим конотацијама варниче Ногове „баште” многоструким интертекстуалним асоцијацијама. Његов „јаук” ветра и његове „баште”, призивају, како је већ примећено, велике песнике патријархалне идиле, Илића и Шантића, али у антитетичком тону и значењу. Његов „ветар” је, како је наведено, „литургија”, брујгласова уједињених у „цвили” због „посрнуле” баштине–*баште*: међу њима су и „гласови” Илићевог уморног сељака „што се уз шкрипу кола”, очигледно пуних плодова из његове „баште”, уморан кући враћа, и оне жене што са кућног прага „живину мами”, јер је сада тај пејзаж „царство духова”, како би рекао Његошев Игуман Стефан, могућа матрица Ноговом „црнорисцу” Гаврану. Јер и Гавран гракће над „расутом баштином”: сада у њој „ћурличе трска”, метафора мочваре, а из Шантићевих „соба–вртова” свира „зова”, она што је „проникнула из дувара” у епској песми о замрлом животу и Ноговој балади о копривама. Све је сада, сведочи Гавран, потопљено „у глувило”, „све се у ад окренуло” како тужи Његошев владика, јер и Ногов „црноризац” *члови* и гледа садашњи наглавачке изокренут свет, у коме пирују „адске”, хтонске силе: „спарене змије и лабуди–лелемуди”. У тој гротескној, митској слици назире се *издаја* с20 као узрок „зла” у нашим „по-

[17] Слична трагична косовска линија да се пратити и у збирци Р. П. Нога: почев од „сунца кад смо отпали / У себи се смрачили робља допали“, када су „посрнуле“ наше „баште“ и тужбалица постала „једина наша попевка“, а све унесрећене жене „кукавице шћери са Косова“, и сви путеви јуначки до Косова и од Косова, и сви црквени и надгробни споменици „читанка“ косовска.

срнулим баштама", као што је „*издаја у Гетсиманској башти*",[18] о којој говори Игуман Стефан, била узрок њеног расула и хришћанских патњи кроз векове. „Змије спарене с лабудима лелемудима" , нису ли то оне наше епске „гује из њедара" удружене у заједничком „пиру" с нарцисоидним „спасиоцима" из „шуме Стриборове". Шта све не активира Ного својим интертекстуалним сигналима у свести и искуству читалаца, и како само у четрнаест стихова сажима библијску, литургијску, историјску, епску и лирску традицију! Тек у тим архетипским дубинама постају јаснији они наши накупци „среће из шуме Стриборове", аналогни ликовима из дечје литературе, жртвама *обмане* о бољем свету[19]: то су они који су „заробили себе у туђина" ради лажног блага и празних обећања. Ту „обману", каже прича, могу да победе само они који више воле невољу са својим ближњим од благостања без њих, а то су они мученици назначени у „читуљи", којима ће Гавран прислуживати „опело".

Наивни „накупци среће" и отровне „гује из њедара" приклонили су се надменом „богу" Стрибору, лажном господару света, чије ће „небеске птице", „лабуди *леле–муди*", да „озраче" *траве* наших башта, цео млади нараштај, и униште наша духовна „жилишта" персонификована у „посребреним јелама", монахињама, и „поткресаним боровима",

---

[18] Уп. код Његоша: „Гледао сам Гетсиманску *башту*, / оцрњену страшћу и издајом." „Ми видимо на плодним њивама / ђе се грдно трње растићало", „видимо ли ми ова страшила / ђе пустоше немилосно земљу?"

[19] Уп. приповетку „Шума Стриборова" Иване Брлић Мажуранић. „*Зашао* неки момак у шуму Стриборову, а није знао, да је она шума зачарана..."( ) „Морала је пак та шума остати зачарана, докле год у њу не ступи онај, којему је милија његова невоља него сва срећа овога свијета". ( ) „Хвала ти, добри господару, на свему добру што ми га дајеш. *Али ја волим остати у својој несрећи, а знати, да имам сина, неголи да ми дадеш све благо и све добро овога свијета, а да морам заборавити сина*! Кад је бака ово изрекла, страховито јекну цијела дубрава, престадоше чари у шуми Стриборовој (...) пропаде у земљу огромни дуб са дворовима и са селом сребром ограђеним, нестаде Стрибора..." (*Najljepše bajke svijeta*, Stvarnost, Zagreb,1973, 24-30).

калуђерима. У тој пустоши, царству хтонских сила, нема живих, они су *проказани*, „у Аду и на Потерници" и „Тужни сужњи у (мојој) Књижици", као *читуљи*. Са њима се прекида она Змајева веза међу генерацијама, па су због тога, како примећује литург Гавран, „изумрли огрезли у несрећи" какву не памти „отко је поцрнио". Тиме као да понавља стару глосу о времену „кад су живи завидели мртвима", на што предак у Ноговом сонету негодује узвиком: „Једном разапети зар су увек криви"!

В) „Светилне" песме

После епског замаха у „узимању времена" у „заупокојеној јектенији", припреми за опело које потом следи „изумрлим огрезлим у несрећи", долази сонет–спомен на сјајно доба пре него што смо „од сунца отпали", у слици купине, „црквице мале" што је на сунцу „*оним* сјајем сјала". „*Онај*" сјај је, према томе, и „сјај" *оног* времена („у дни велијега жупана Немање") кад је грађена задужбина на чијем месту је сада купина, „црквица" у којој „саслужује дроздић" а „зрикавци вежбају опело". Али то је и сјај Богородице, радосна химна[20] која и у Ноговој литургији долази после уводне запевке над мртвим као молитва за „спасење хришћанског рода", јер је Она родила „Христа Спаса". Она је „несагорива купина" која горећи сјаји и ватром чува чистоту,[21] девичанство, из којег је једино и могућ долазак правог Спаса. Али Она је и несагорива, неугасла, успомена о постојању некадашње задужбине, *анамнеза,* подсећање у виду бројних асоцијација попут „роја светлаца": најпре, на Змајеве стихове о пчелама „које зујкају око трмке око своје цркве", па на њиховог тумача Новицу Петковића и његове „Словенске пчеле у Грачаници"; на ону

[20] Уп. Епископ Будимљанско-никшићки Јоаникије, нав. рад, 140.

[21] Уп. *Псалам Давидов*, 12, 6: „Ријечи су Господње, сребро у *ватри очишћено* од земље, седам пута претопљено".

Грачаницу коју би Десанка Максимовић на Небо да узнесе јер око ње „туђе руке плеве”, а по њеној паперти вране ходају, па на ону њену напуштену кошницу на чијем се улазу ухватила паучина и склупчала змија, и на њено очајавајуће питање:

На којој сад ливади купе сађе
У кошници овој рођене пчеле,

па све до Ноговог рефрен–уздаха „Тугујем за пчелама” при проласку кроз опустела херцеговачка села (*Јечам и калопер*).

Сјај купине на сунцу и сјај којим је озарила вернике, ројеве светлаца, и светлост којом они „свите” у „вознесењу”, чини овај Ногов сонет дитирамбом у славу живота и Богородице, његове метафоре. У Ноговој „посрнулој башти” прва је Њена објава после које „следе” преци по хронологији, од најстаријих до потоњих, као да су окренути својој „бранитељици”. Њој упућују молитве и на Њу гледају са „фресака” Нерукотвореног Храма и стећака, храмовних реплика. Ту је Ного опет „близак” Десанкином певању о *задужбинама* као просторним и духовним оријентирима: оне обележавају земљу прадедова са иконостаса „од Студенице до Милешева” и „од Ситнице до Раса и Хума”. Задужбине су и Ногу „путокази” о земљи „посејаној” костима прадедова: кнеза Мирослава код Благаја, сада „купина”, кнезова Влаћа Бијелића и Вука Влаћевића у Хуму, херцега Стефана Вукчића Косаче код Горажда, Светог Василија у Попову Пољу, Милорадовића у Житомислићу. И све су оне „ластари” лозе „истините”, и на стећцима усецане, чији је „трс” Христос; свима је заједнички крстолики љиљан, Богородичин цвет, који, по Ногу, уз „светосавска ћирилска писмена”, повезује градитеље-ктиторе Нагоричина, Нереза, Давидовице и Ошанићке цркве украј Видоштака, и надгробне споменике око њих („за стећке да знамо одакле су ко су”).

Десанка Максимовић је замислила своју песму о Грачаници као „час историје” важан у савременим превирањима, баш као што је и Ного своју поетску литургију замислио као опомену савреме-

ницима у време кад се корени прадедова „чупају” рушењем храмова, црквених и надгробних, од давнина називаним „жилиштима” добрих и праведних људи. Зато су још стари монаси, према библијским матрицама, у својим записима „из тмине појали” о њиховом рушењу: „Дођоше језици (тј. туђинци), Господе, и разрушише жилишта твоја, и тијела наша посташе храна птицама небеским”.

Друга „светилна” песма међу жалобним гласовима предака, њиховим тужењима и исповедањима, у Ноговој „литургији”, јесте сонет посвећен Светом Василију Острошком, херцеговачком завичајном светитељу и чудотворцу. Он је „светилан” по оптимизму и намери да тргне из летаргије потомке, да унесе „светло”, наду, у њихов овоземаљски мрак, посебно оних „накупаца среће” из Стриборове *шуме*, која је и овде симбол дантеовског беспућа и библијског греха. Њему су дражи своји невољници него заводљиве раскоши туђинца „Стрибора”, па ће носталгично да призива у сећање идилу скромних слика сиромашног завичаја, његове штуре пејзаже – Шантићеве „крше голе”, све у светлости библијских детаља: убога родна кућа („столетна кошћело”), коза на камену пропета за брстом, расцветани бајам и зуј пчела у „крстатим розгвама”, рукосад у водоплавном пољу и јато риба око његовог „чокота”. Та визуелна слика херцеговачког пејзажа сва је у архетипским конотацијама, библијским и историјским. Свети Василије је историјски „патријарх” свога рода: следбеник Доброг Пастира, и он је „трс” око кога се плету „рибе” и у „јату” крећу за њим, да им, попут библијских „рибара”, буде утеха у невољама („да насити гладне у посноме свету”) и да чежњу за завичајем, попут оних на кенотафима, искаже ускликом својој сиромашној „башти”: „Да још једном видим / Због тога сам усто”.

Међу светилне песме у збирци спада још и *исповест* „каменосечца” Грубача, „Грубачева песма”, нова у новом издању збирке. Она сведочи да је и уметников рад истоветан литурговом. Јер, као

што Литургија брише границе временске између предака и потомака, вечним „сада” и „овде”, тако и уметничко дело, као стећак Грубачев и сонет Ногов, брише заборав и оживљава сећање[22] на њих „данас”. Стећак који усеца, за Грубача је „гробни бадњак” на коме ће се умрли убрзо опет „родити”, као што Рођење следи иза Бадњег дана. Зато је у његовој имагинацији камена громада „невидима арка” коју, као што би хтела и Десанка Максимовић са Грачаницом, узноси на „Видово небо”, у незаборав. Тако је и он, текстом као „појањем” и сликом као „фреском”, *саслужитељ* опела „изумрлим огрезлим у несрећи” у „литургији” клесарским „појањем”: „Пробио сам пут за душу у каменом спеву / Имањићу Сунчевићу Рабрену војводи”. При томе, набрајање имена мртвих добија облик камене „читуље” која са почетним топосима епитафа чини „унутрашњи” литургијски ток, који Ного уоквирује и „споља” већ поменутим исходним сонетом–„помеником”.

Branko Letić

NOGO’S SERVICE FOR ANCESTORS

Summary

The paper indicates some liturgical characteristics of R. P. Nogo’s sonnet in two editions of his collection *Ne tikaj u me* (2008, 2010). The poet himself accentuates the analogy of sonnet and Liturgy when he says at the beginning of the collection that the “wind” is “liturgy”. His introductory sonnet, in which “black robed monk” Gavran

[22] „Памћење омогућава да имамо идентитет и да смо га свјесни. Памћење (самим тим и сјећање) услов је без кога нема сабирне свијести о прошлости и о себи у њој, а онда на темељу тога ни способности да протицање времена схватимо као предање и историју“ (Шијаковић, Богољуб; „О Жртви и Памћењу“, у књизи: „*Пред лицем другог*“, Јасен / Службени лист, Никшић/ Београд, 2002, 95).

prepares “funeral service” for the dead ancestors, has the elements of introductory liturgical preparation “proskomidia”, and the final sonnet, with numerous names from the collection, has the elements from the ektenia for the dead and from the Anaphora Dyptich, which in Liturgy represents memorial service. In other sonnet some liturgical parts can be recognized as well: prayers, requests, candle lightning ritual, communion, and choir chants of believers.

Давор Миличевић

ЈОШ МАЛО ДОКУМЕНТАРНИХ ДЕТАЉА (*Не тикај у ме* и Р. П. Ного као пјесник националне културе)

Апстракт: Пратећи Ногове поетичке претпоставке - прије свега ону о потреби тачности пјесничког израза – текст сагледава стихове сонета у збирци *Не тикај у ме* у свјетлу цјелокупног пјесниковог опуса и његовог доприноса савременом српском пјесништву у актуелизовању националне традиције

Кључне ријечи: Не тикај у ме – стећци и српско културно насљеђе – одговорност према језику и документарност доживљаја – савремена поезија и национална традиција

"Ја волим када је пјесма *тачна*."[1] Овим аутопоетичким записом, који као да се супротставља самој природи пјесничког израза, Рајко Петров Ного заправо упозорава да се сваким упуштањем у поетски чин преузима двострука одговорност према језику. С једне стране, пред пјесником стоји позив да и у најразигранијој пјесничкој фигури нарочито држи "до првих значења"[2] како би безбједно могао да препусти читаоцу да пренесени смисао "допјевава према својој памети, могућности и потреби".[3] Пјесник, како то каже Ного, напросто мора да поведе рачуна "да је муња на небу, а дуња у сандуку".[4] У мору језичке распојасаности (пост)мо-

[1] Р. П. Ного, "Унри Унрино а Удби Удбино", *Сузе и соколари*, Београд, 2003. стр. 158.

[2] Исто, стр. 158.

[3] Исто, стр. 159.

[4] "Све питајућ један за другога", разговор са Слободаном Зубановићем и Михајлом Пантићем, у Р. П. Ного, *Сузе и соколари,* стр. 232.

дерне поезије, у којем се за читаоца постепено губе обале смисла, ово је не само добро дошло, отрежњујуће упозорење. Овим исказом Ного – баш као и својим стиховима – врло јасно дефинише једну битну димензију поетичке особености српског пјесничког израза на прелому вијекова и миленија. С друге стране, не можемо а да не признамо да ова врста одговорности и скретање пажње ка "првим значењима" неминовно подразумијева и нагласак на оној језичкој особини коју поезија, из стиха у стих, из тропа у троп, покушава да превазиђе – његовој референцијалности. И заиста, свакоме коме је бар мало дато да завири иза Ногових ријечи, да на овај или онај начин допре до *пјесника иза пјесме*, може сасвим јасно да се укаже директна веза стварних догађаја и слика из његовог живота са онима у пјесми. На овој врсти *тачности* исказа у стиху, уосталом, инсистира и сам Ного. У његовим јавним наступима, у обраћањима публици поводом сопствених стихова, наглашена је управо та заснованост поезије на чињеницама, и такав однос пјесничке ријечи и њеног ванпоетског повода не да се тумачити тек ауторовим естрадним претјеривањем. Колиба крај пута у Пешовом долу, њено кућиште "пуно зове", или, унутра, Фехим који "на лулу дише", затим соба број десет у невесињском сиротишту, бркати "А Фе Же Официри ОЗН-е", Каравласи који испред пекаре "смоче јечменице и куповног хљеба", па и стара пушка на зиду што би ваљало да окине ("мада узалуд све је") – провјерено спадају у оно Ногових чувених *мало документарних детаља*. А слиједећи ове и ине "опипљиве" елементе Ногове поезије лако можемо да видимо пјесника, чак и без познавања његових духовних навика, како о Илиндану јаше коње сијући "безакоње / По кулацима из конфета", или како на Цвијети, "у крчми / У анђеоском предјелу", рида и мучки пуца у себе, или како у једном страшном а недатираном тренутку живота (и неизговореним поводом), стоји пред природом као посљедњим уточиштем молећи и најмању травку да га не презре, да га прихвати и сакрије пред ласер зракама "у прецизној шаци мафијаша".

Наравно, пјесму не можемо – и не треба – да бранимо завиривањем у пјесникову биографију. Она мора убједљиво да функционише и без нашег познавања и признавања њене документарности. Али исто тако – и ту смо на путу да разријешимо парадокс Ноговог позива на повратак првим значењима – пјесма нас неминовно уводи у ауторово виђење и доживљај свијета. А ту је увјерљивост детаља од суштинског значаја не ради голе референцијалности него као полазиште од којег се стиже до лаког пристајања да са пјесником дијелимо његов поглед на свијет. *Тачност* пјесме овдје се заправо односи на прецизан отисак пјесниковог доживљаја. *Тачност*, другим ријечима, јесте *документарност доживљаја*, она проживљеност неког дешавања без које ипак – *ма шта рекли млади критичари* – нема добре поезије. И ако се вратимо на наведене примјере, видјећемо да је већ у први референцијални, "опипљиви" слој описа уткана документарност пјесничког доживљаја: да је Фехимово "дисање на лулу" директно везано за пјесников осјећај генетски уписане језе ("Тресо сам се и у мајци / Нема сисе То да смири"), а да су се они Каравласи, и поред прецизног, *тачног* биљежења њиховог гастрономског чина, у пјесми обрели јер су стигли "с неба", односно због тога што се тај поступак *смочења куповног хљеба* уз сиротињску погачу од јечма, као и још штошта везано за овај нестварни караван, дјечаку који посматра Петровдански вашар учинило крајње необичним, као да није са овога свијета.

Успјех своје прве збирке Ного је засновао управо на аутентичности и готово непрерађеној документарности доживљаја. *Зимомора* као стање и јесте најелементарнији одраз емотивног реаговања на свијет око себе. То је онај пресудни квалитет који повратник Црњански непогрешиво препознаје у Ноговој поезији када га издваја међу представницима нове генерације и у јавном наступу у београдском Дому омладине, на чувеној трибини "Код Орфеја у осам", чита његову "Клетву". И мада је Ного од овог чина пјесничке хиротоније и увршта-

вања у низ прејемника националне поетске баштине, прешао дуг пут до спознаје да је поезија "и памтивијек и палимпсест"[5], и да "само рђави пјесници не подсјећају ни на кога"[6], могло би се рећи да је документарност доживљаја била и остала константа његовог цјелокупног израза. Бескомпромисни судар са свијетом давао је препознатљиву интонацију мноштву гласова којима је пјеснички субјект означио свој ход *од рајковања до прислуживања.*[7] Акустичност Ногове ријечи, заснована на том темељном тону, из збирке у збирку, призивала је сазвучја све ширих, концентричних кругова националне културне прошлости, да би, коначно, на сопственом искуству, пјесник закључио да је једно "кад нечији глас одјекује у некој, макар и препуној дворани, а сасвим друго када се чује у дубинама културе."[8] Без *тачности* која се односи на свијет Ноговог раног дјетињства у колиби и одрастања у Виловом долу не би за нашу новију поезију било драгоцјеног двоструког васкрсења новозавјетне и косовске свијести у *Лазаревој суботи*.[9] Узалудно би било и уплитање предачке националне димензије у наше трагичне *године расплета* у погледу уназад који се нама и пјеснику указао *на капијама раја*, када не би било пјесниковог прецизно забиљеженог интимног преживљавања садашњег тренутка из чије ране израста визија страдалних српских простора као порте нерукотвореног храма. А када сабирно сочиво *Недреманог Ока* не би реаговало нервом осјетљивим на мјерење наших душа инструментима *милосрдног анђела* у свим

---

[5] Исто, стр. 230.

[6] Исто, стр. 230.

[7] Процес пјесниковог сазријевања било је заправо трагање за начином како да се тај доживљај подијели са другима, како да лична, интимна зимомора заиста постане "случај целог света". А у том отварању и ослушкивању десило се да је *пјесник натуршчик* постао неприкосновени *пјесник културе.*

[8] "Пораз је родно мјесто наше духовности", разговор са Николом Кољевићем, *Сузе и соколари*, стр. 189.

[9] "Косовска се тема може само патњом зарадити, а ја сам Косово имао у кући..." ("И немаштина је баштина", разговор са Александром Јовановићем, *Сузе и соколари*, стр. 199).

страшним, документарним детаљима, његова оптика не би успјела да окупи раскошну расутост духовног насљеђа нације у тренутку њеног најдубљег историјског пада, не би умјела да у крст склопи *чрте и резе* наших најдоњих слојева.

Са збирком *Не тикај у ме*, међутим, питање *тачности пјесме* поставило је пред аутора сасвим другу врсту проблема. Већ самом намјером да говори гласом давно умрлих Ного је морао да у орбиту личног искуства привуче оно што у њега природом ствари не спада. А да би записи на стећцима, као дио националне баштине, били посредници у том процесу, ваљало је пјеснику најприје разгрнути "пухор тишине и таме" који се испријечио између *тачности чињенице* о припадности ових надгробних споменика српском, православном историјском и културном насљеђу и *тачности доживљаја*, односно довођења те непобитне историјске чињенице у гравитационо поље живе, актуелне традиције. Јер једно је ухватити десетерачку, епску, у свијести народа увијек живу и присутну интонацију, чак и када се то чини да би се остварила кратка, лирска форма, а сасвим друга је ствар оживјети окамењену ријеч чији је једини културолошки одјек у скоријем времену био одређен покушајем да се њен савршено очуван и јасан запис фалсификује и то посредством истог, поетског медија. *Тачност* почетне Ногове позиције управо и јесте она исказана Стеријиним ријечима које стоје као мото на самом улазу у збирку:

Време је потрло све, и дело и мајстора самог;
За величином својом растурен тужи камен.

У причи о стећцима, камен *тужи* јер је притиснут тежином времена чији рад није нарушио сам запис на споменику али га је учинио тек "пљуском шара" за онога који данас пред њим стоји. Камен, дакле, *тужи* због укинуте духовне блискости са данашњим временом због чега страда и његова *величина*, али и зато што је *тикано у њега*, што је истина о пуноћи живота који је претходио камену, о ономе што је скривено иза лапидарности записа,

грубо нарушена. *Плетеније словес* Рајка Нога у стиховима који слиједе морало је да нам учини духовно читљивим оно што камен збори како би се поново васпоставила његова величина, да неприкосновену историјску чињеницу о припадности споменика (и оног чије почивалиште он представља) српском националном корпусу преведе у живот и учини је дијелом нашег искуственог свијета. Тиме се, неминовно, и лирском субјекту отвара простор да у нову, оживотворену ријеч на хартији улије и кап своје (и наше) туге, да свој запис учини не само пјевањем о стећцима него говором самих стећака. Да пред нама, укратко, буде прави Ного, онај који не говори о одметању у стих већ се у стих одмеће, и који из тог одметања доноси драгоцјено благо изнова освојене националне културне баштине.

***

На границу оностраног Рајко Ного је поодавно стигао у својим ранијим стиховима. Право да се са те друге стране, у име свих скорих српских страдалника, огласи пјесничком ријечју стекао је стојећи *на Каракају*, када је границу између два свијета, проходну само у једном правцу, учинио *међом клиском* преко које је могуће завирити у простор и вријеме *гдe задушнице трају* и свједочити о томе стихом. Тада је *дринску воду* учинио *Летом*, а вријеме нашег новог погрома, уоквирујући га референцом на средњевјековно доба – почетним и завршним полустихом: *Ти који ходиш Српском* – нераскидиво уплео у вријеме вјечног, косовског страдања:

Ти који ходиш Српском стани на Каракају
У перивоју митском размирја дуго трају
Непогребени чају и хује душе трском
Да оду водом дринском Летином загрљају

Ако ме укопају на овој међи клиској
Где задушнице трају не реци рабу блиском
Несмиренику дрском какав то обол дају
Мртви у црном крају Ти који ходиш Српском

Овом пјевању у два гласа – пјевању гласом свједока и гласом жртве –недостају само формална овјера чврсте сонетне форме и потпис па да постане и званични поетички запис о једном добу испјеван у име цијеле нације. Недостаје оно што налазимо, на примјер, у пјесми "Крај наметне громиле", гдје у четрнаест стихова пред нама израста језички храм поетичког и животног искуства, нераскидив спој документарних детаља који припадају и поетском и ванпоетском:

Где нам је била кућа за ноћ је никла шума
Не шума него црква звездано кубе неба
Од највише планине до агарјанског друма
Од сватовскога гробља до пексинова греба
Низ кланце и јаруге низ поноре и драче
Где црноризац гавран још поје и кад гаче
У тој пространој порти хумке су голубњаче
Сјајкају у зренику чим се небеса смраче
У Виловоме долу прислуживо сам и ја
На круни од китине сребри се крст од иња
Не реци ветар пуше то хији литургија
Борова калуђера и јела монахиња
Крај наметне громиле читај кад озго сине
Зде лежи грешни дијак Рашовић од старине

И неће зато бити нимало необично што је Ного управо овај сонет, објављен још у збирци *На капијама раја*, изабрао да буде интертекстуални предложак, *поетички документ*, који повезује његове двије посљедње књиге са свим оним што је прије тога створио. Пјесма стоји на улазу у *Јечам и калопер*, ту величанствену прозну суму Ноговог вишедеценијског пребирања по ранама свог дјетињства, и тако личну исповијест поставља у контекст ауторових раније уцртаних поетичких координата. Али исто тако, она стоји и на крају првог издања збирке *Не тикај у ме*, као поетички потпис, нешто што потврђује и заокружује Ногову тенденцију да у оквире своје поезије укључи све шире сфере националне духовне традиције. Појављујући се као посуђени запис у обје књиге, она представља природну спону између Ногове збирке со-

нета и њиховог повода, документарног детаља из *Јечма и калопера* који говори како се пјесник, у потрази за оним што је тако дуго било заодјенуто *бијелим рухом* туге, и дословце саплео о нову тему за збирку – о надгробни натпис кнезу Влађу Бијелићу узидан у под цркве Светог Лазара у Влаховићима код Љубиња, у којој је крштена пјесникова мајка, натпис са поруком: *Не шикај у ме!* А унутар корица саме збирке, она је поетички гарант Ногов пјесничког ауторитета, улог који аутор мора да ризикује да би ушао у своје нове дјело и да би приступио реконструкцији сензибилитета давно прошлог времена у свом и читаочевом духу.

Ногова природна почетна позиција у напору да се запис на камену оживи и јесте она пјесника – свједока. Из ње он започиње преплитање три различите врсте записа које налазимо у збирци: документарног фотографског и типографског записа о стећцима, *црно на бело*, чије присуство на крају књиге својом чињеничном непобитношћу, својом "тачношћу", подупире пјесников глас; монтаже дијелова тих записа који у виду засебних пјесама дају интонацију за пјесниково оглашавање; и коначно, оног кључног пјесниковог одзива у форми сонета на ове колаже који чини и суштински поетски запис збирке. Укрштање ових различитих врста текстова представљаће основу процеса креирања документарности доживљаја који се, по први пут код Нога, одвија отворено, јавно, из сонета у сонет, са намјером да у читав поступак буде увучен и читалац.

Прво обраћање пјесниковим гласом ("Отко сам поцрнио"), којим се и отвара књига, драма је лирског субјекта осуђеног на свједочење са *међе клиске*, драма неприпадања ниједном свијету, драма распетости између немоћи да се разабере оно у шта се улази (*У пљуску шара чловим Далтониста без маште*) и узалудности напора да се свједочанством пробуде други (*Наркотичари које кљукају заборавом*). Пјесник је (а са њим и читалац) *Гавран Ризничар речи таште* чија немуштост понавља смисао Стеријиног мота, али у чијој се осуђе-

ности на свједочење наслућује да иза страшне тишине стоји можда и још страшнија ријеч која ће да поништи све познате категорије простора и времена:

Побелиће ми перје Огласиће ме лудим
Кад све што памтим гракнем над озраченом травом
Или су изумрли чији сам гласник био
Огрезли у несрећи Отко сам поцрнио

Обратимо пажњу и на то да се сљедеће оглашавање, након документарног записа са цркве Светих Козме и Дамјана у Благају, зидане "у дни велијега жупана славнаго Немање", одвија уз још једно пјесничко посредовање, овога пута Андрићево. Има ли бољег водича из нашег времена у прошлост, па макар повод био готово анегдотски? Тек у трећем пјесниковом возгласу, у сонету "Ако питаш за ме", који је реплика на дугачак колаж надгробних записа под насловом "О да се зна гроб", долазимо до чистог гласа са оне стране. И поново установимо постепеност силаска до стања у којем *задушнице трају*: сонет доноси исповијест почившег под каменом у којој се простор с оне стране међе дефинише овостраним координатама:

Давно ти сам лего где тишина веје
А безвремен целац поравнава међе
Где понећно сунце никога не греје
А расути месец једва диже веђе

У том предјелу "у ком мало ко зна где је", као насушна потреба, као вапај двапут сахрањеног, стоји позив читаоцу да се бар нарисаним украсима на камену и поруком што је доносе "богомначртана ћирилска писмена" успостави било какав контакт између два свијета:

Обриши тај пухор тишине и таме
Лакше ми је лежати ако питаш за ме

Паралелно са овим постепеним силажењем до простора у којима се разговјетније чује глас иза каменог натписа траје утврђивање документарних

детаља друге врсте, дефинисање културолошког оквира приче о стећцима. Прва реплика пјесникова на текст старог записа и није се односила на надгробни споменик него на ктиторску биљешку на цркви, на неопозиво одређивање најширег духовног оквира историјског и културног насљеђа о којем је ријеч. А ако је темељ духовне грађевине немањићки, и ако све што људска рука сачини припада том кругу, онда шкрти запис у камену као своју подлогу може да има само косовску драму. Из сонета у сонет уцртавају се прецизне духовне координате унутар којих и гласови умрлих добијају на пуноћи и постају препознатљиви и блиски. Тако је насловна порука, која је и молба и прекор и клетва – *Не тикај у ме!* – у истоименој пјесми постављена у контекст присан и пјеснику и читаоцу његових ранијих стихова. Чак и у смрти духовни простор из којег се говори прецизно је омеђен. Нагрђивање тог простора је истовремено и *тикање* у умрлог:

Не не тикај у ме орни читаоче
Лажима госпара иако си стрављен
Два Лазара ако у ропца укроче
И робац је зарном светлошћу преплављен
На баштини својој а твој Владаоче
Ја кнез Влађ Бијелић властелин и проче

Већ у наредном сонету, "У Савином слову", Влађев син, Вукосав Влађевић, запјеваће као да је на свом *Белцу* у овај сонет дојахао из неког ранијег Ноговог лирског записа јасно укрштајући личну и националну, завјетну судбину:

С размирне крајине до Светог Лазара
Низ небеску стрмен и песму косову
Силазим ти госпо до смртног пазара
Где год сам загибо падох на Косову

А у поенти сонета, појединачне и колективне судбине биће увезане и посредством поезије на коју се пјесник позива, не само старе, усмене и средњовјековне. Отац и син, "два васрксара" са записа у

Лазаревој цркви, засјаће и ракићевском "светлошћу квазара". У креирање документарности доживљаја, на тај начин, биће укључена комплетна српска пјесничка традиција. У њој ће учествовати сви, од Саве и његовог "слова", до *Његошевих ђака и нећака*:

Чујеш ли возара Усталог Лазара
И Усекованог на Пољу Косову
Како немо пију ко два васкрсара
У очевој цркви запевку косову
И како сјајкају светлошћу квазара
Влаћ и Вук Бијелић у Савином слову.

А онда, негдје на трећини књиге, дешава се коначна провјера оствареног дослуха нашег с временом стећака. Пјесма "С Божјом помоштију сам" у цијелости преузима надгробни натпис са стећка у Величанима у Попову пољу из 14. вијека. Текст је директно пренесен са камена на хартију. Једина пјесникова интервенција, осим транскрипције, садржи се у одређивању граница стиха. Глас упокојене Полихраније укомпонован је у два катрена:

В име оца и сина и светаго духа
Се лежи раба божија Полихранија
А зовом мирским господја Радача
Жупана Ненца Чихорића кућница
А невеста жупана Вратка
И слуге Дабижива и тепчије Стипка
А кћи жупана Милетана Драживојевића
А казнацу Санку сестра

Завршетак сонета остављен је за потпис онога који подиже споменик: Полихранијиног сина Дабижива којем се, у два посљедња стиха, прикључује и наш пјесник, "овај ту дијак днес":

А поставн си белег њен син Дабижив
С Божијом помоштију сам
Својми људми
В дни господина краља Тврдка
А обнови овај ту дијак днес
И род и помози бог.

Ево, дакле, тренутка у којем су глас са записа и пјесников глас потпуно унисони и одзвањају као један. Стари текст, са својим "првим значењем", постаје саставни дио нове поетике. Након овога, нема више потребе за наизмјеничним постављањем предтекста у виду цитата са стећака и пјесниковог одговора на тај предтекст. Записи са стећака, издвојени као засебни текстови, појављују се до краја збирке још свега у пет наврата а неки од њих имају тек функцију мота којим се најављује одређена тематска цјелина ("А не умре все" и "А се писа"). За дио сонета више није потребан никакав текстуални предложак. Они се односе на ликовне орнаменте на стећцима. Као, на примјер, "Љиљан", један од најљепших Ногових сонета (не само у овој збирци), гдје нас пјесник поново враћа "првим значењима": предачким референцама нас подсјећа, а историјским и географским потврђује, да је овај симбол, у којег је такође *тикано*, на овим нашим просторима, још од времена стећака, *у крсту расцветан*. Или "Сунчевић", чији стихови, постављени спрам већ поменутих, тематски блиских, у сонету "Ако питаш за ме", показују да је дистанца са оним о чему се говори укинута. У "Сунчћевићу", иако је полазиште сликовна представа на камену, више нема дескрипције. Овдје је ријеч о пјевању изнутра, гдје је глас који нам се обраћа свој на своме чак и у смрти:

Грејало је јуче
Сад из мрака веје
Где млад месец уче
Да сја а не греје
Живот је већ бунцам
Под стећком из јаме
Оно мало сунца
Између две таме
Ништи худи пламен
Жиће у небиће
И раздраба камен
Али још не свиће
Сунце огрејано
С нама закопано

Ослушнимо, на крају, и надовезивање гласова у питањима и одговорима у сонету "Милорадовићи". Присност са смрћу у прошлом времену претвара се у присност са смрћу као неизбјежном судбином оних који су, у свим временима и на свим стратиштима, Христови, дакле страдалници:

Од којих си мио рабро Од Рабрена
А где су ти војеводо деца жена
У Видову Пољу ми је сва родбина
По нама се гробље зваше Војводина
Под који се камен лего Милораде
Под крст с кога прозире се све што раде
Дигао сам руку сунцу кад је стало
Одбише ми десно крило и стопало
Зато што у нашем храму житo мисли
Житомислић запалише с ума сишли
Низ Видошку још отичу ове очи
У лишају и ранама док сведочим
На Радимљи на ничијој свој а чужди
Помени ме у молитви свећу уждиј

Камен и пјесник, као свједоци који говоре у име умрлог, постају једно. У "лишају и ранама" изједначавају се двије врсте "тачности" – једна која се односи на запуштени и забораву препуштени надгробни споменик; друга која говори о страдалном и извараном човјеку. Њихово заједничко свједочење сада се односи на цјелокупни српски историјски ход. Спојена су два свијета и два времена. Вапају са оне стране коначно је удовољено. Скамењена, удаљена ријеч на стећку постала је дио савременог стиха и природно се удјенула у остатак Ноговог пјесничког опуса.

На крају, и онај пјеснички улог којим се мјерио степен ризика што га је пјесник на почетку овог подухвата преузео инсистирајући на "првим значењима" уклесаним у камен, повраћен је и није више ни потребан. У другом издању књиге, иза документарног дијела *Црно на бело*, нема више сонета "Крај наметне громиле". Умјесто њега налазимо "Непотпуни списак имена за књигу *Не тикај у ме*". Списак је непотпун јер књига није за-

вршена. А није завршена зато што страдања и даље трају, али и зато што нам се, умјесто погледа уназад на опус који претходи овом дјелу, отвара видик унапријед, са слутњом да ће пјесник, загледан у камене међаше времена, имати још понешто да каже. Јер осим ове измјене на крају збирке, у другом издању додато је чак шест нових пјесама. Као да је пјесник, у свом сопственом *мајдану ошанићком*, наишао на ријетку, богату жилу из које је кадар да до бескраја усијеца и ваја вјечита језичка знамења, свједочанства о трагичној судбини свог народа чије страдање не престаје ни са смрћу. Баш као што је Десанка Максимовић својевремено ушла у дуготрајне и пјеснички плодотворне *лирске дискусије са Душановим закоником* и за модерну српску књижевност освојила још једну духовну димензију националне прошлости, тако је и Рајко Петров Ного овим пјевањем које још траје спасио од заборава и отимања старе камене записе и причислио и њих и под њима почивше живој српској традицији. А ту расправа о значењу ових стихова прераста у причу о њиховом значају. Причу која свакако тражи засебну обраду и у којој би се морало ићи много дубље од праћења оне врсте тачности пјесме чије је полазиште у непобитној чињеници – потврђеном сваким стихом ове збирке – да је духовна матрица босанских а поготово херцеговачких простора дубоко и неповратно одређена припадношћу хришћанском, православном културном и историјском кругу; да је Босна да простиш – цијела српска.

У том критичком захвату морали би се Ногови стихови сагледати као испуњење налога који је пјесник једном давно дао себи – да у "освојеном завичају" буде кадар "рећи вину: вино, тихо хлебу: хлебе". *Завичај* је заиста и освојен у претходним Ноговим збиркама. Процес је започет у *Безакоњу*, гдје су приватни страхови катренима и терцинама уплетени у само ткиво свијета а праг личног трпљења бола мјерен чврстином и издржљивошћу "небеске сохе", и гдје се отворило и оживјело (и доживјело као своје, лично) цјелокупно народно пре-

дање: и народна епика и сви културолошки слојеви – писани и усмени, свјетовни и сакрални – у чијим се наслагама вајао духовни портрет нације. Настављен је у *Лазаревој суботи*, гдје је преламање личне, породичне драме кроз историјску призму чија су сочива састављена из тих културолошких слојева препознато као отјеловљење завјетне, косовске свијести. А завршен је у *Недреманом Оку* поетичким озваничењем православне духовности као темеља на којем та свијест почива. И док је у тим збиркама Ного за нас освајао наш у заборав потиснути духовни *завичај*, у књизи *Не тикај у ме* по први пут смо се нашли у ситуацији да то чинимо заједно са пјесником како бисмо један одгурнути и другима на милост и немилост предати дио сопственог насљеђа поново доживјели као свој. Из порте храма крочили смо ближе олтару да бисмо саслуживали са првосвештеником пјесничке ријечи, са пуним повјерењем у његову сигурност у прва значења, знајући да се у обреду који он врши *вино* и *хлеб* преображавају у исцјелитељску поетску жртву, у дарове од којих смо и сами сачињени и кроз које се обнављамо.

У времену у којем нас поетички диктати увјеравају да се однос са традицијом исцрпљује у поступку цитатности, у безграничној игри укрштавања текстова, без могућности да оно што се призива буде истински духовно актуелизовано, Рајко Петров Ного, освајањем кључних књижевних и историјских упоришта српске прошлости и окрјепљењем националног културног памћења, изнова потврђује истинску творачку силу ријечи. Одан оној почетној тачности пјесме, он нам, из збирке у збирку, већ деценијама, показује и доказује вриједност поезије као најзначајније људске духовне обликотворне активности. И док у ванпоетском свијету у српским духовним просторима данас трају неки други диктати, док раде механизми неке друге врсте и растачу све што нам је ријеч пренијела кроз вријеме, испоставља се да је поезија чији је предводник овај пјесник, ваљда једина кадра да,

чврстом плаштаницом стиха, те разминуте ријечи изнова окупи, да у нама самима побуди вјеру у васкрсење онога што смо изгубили и што нам се отима како бисмо га и у овом вакту рђаву учинили живим дијелом нашег насљеђа.

Davor Miličević

A FEV MORE DOCUMENTARY DETAILS
(*Ne tikaj u me* and R. P. Nogo as a poet of national culture)

Summary

The sonnets in Nogo's collection *Ne tikaj u me* are viewed in the context of poet's earlier embaracing of the national cultural heritage as a natural extention of that process. The poet faces the of reviving the petrified words on *stećci*, and restoring the lost spiritual intimacy with them thus preventing further forgeries of these words as has recently been attempted by means of poetic medium in an effort to estrange them from the domain of Serbian Orthodox heritage. By reconstructing the spiritual drama behind the tombstone inscriptions together with his reader, Nogo reaffirms the true creative force of the poetic word and proves the significance of poetry as the most important human spiritual form-making activity.

Бранко Стојановић

НЕ ТИКАЈ У МЕ
(Значајна књига у Ноговом песничком опусу – стећак је увек стојећак кад песник стоји иза песме)

Апстракт: У раду се анализира значај и место књиге *Не тикај у ме* у песничком опусу Рајка Петрова Нога и њено место у савременој српској поезији сродне тематско-мотивске инспирације, при чему се полази више од мотивских него од поетичких додира Ногове поезије са песништвом Десанке Максимовић. На јакој документарној подлози, у чију се аутентичност не може сумњати будући да је она, у додатку „Црно на бело", са снимцима тих „камених књига" и са транскрипцијом на савремени српски језик, објављена као саставни део збирке – Ного 'распевава' једну колико изразито националну толико и универзалну епиграфску тему са средњовековних стећака, који представљају један од стубова нашег културног континуитета, народног памћења и књижевноуметничког обликовања. Рашчитавајући старословенске/српскословенске графеме на стећцима у ширем херцеговачком завичају, враћајући их тамо где и спадају: у српску средњовековну баштину, Ного је у овој књизи свим кажама-лажама о стећцима као некаквим богумилским, ексклузивно бошњачкомуслиманским мраморовима (које је српски народ у Босни и Херцеговини увек називао грчко гребље/гробље), изглобљеним из хришћанске традиције, отпевао убедљив 'реквијем', а све то у сонетима чудне лирске лепоте, непоновљиве музикалности, дикцијске отмености и густе палимпсестне значењске мреже, чак и у строфама које подсећају на антропоморфне крстове.

Имагинирајући на траговима и хијероглифима тих културноисторијских споменика, Ного је, као осведочени лирски летописац, исписао непоновљиве странице једне затомљене историје српског народа западно од Дрине, и то преко маркантних ликова српске повеснице – од 'дана славнаго Немање', преко Милорадовића, Зимоњића до Андрића.

Кључне речи: српско средњовековље, баштина, српска поезија, стећци, ћирилица, сонет, традиција, полемичност.

0. Уместо увода

Захваљујући на части која му је указана, Рајко Петров Ного је, примајући награду „Десанка Максимовић” за књигу *Не тикај у ме* (2008), 16. маја 2009. у Бранковини, подсетио да је прву своју памтљивију песму „Рајковање”, давне, 1966. године, објавио са посветом Десанки Максимовић: „Зар за нас помиловање / за нас који смо већ и онако по милости божијој / и општинској / на земљи одржани, / од бога сачувани, / недужно нумерисани…” Гневни јуноша, касније и перјаница студентског бунта из „липањских гибања” 1968, напомиње да је своје бунтовне строфе посветио Десанки јер је био без игде икога, јер није имао на кога свога да се љути. Посвета је, у ствари, била врста прекора. А љутио се јер је тада погрешно, иако убеђено, ребелистички, мислио да он за многе и не би тражио помиловање, поготово га не би тражио за оне ’мандатне феудалце с брцима на челу’. Би за младобосанце, који „у вријеме утиснуше стопе / Пуцајући право у срце Европе”. Тек касније, иако и данас којечему „антипротиван”, од *Лазареве суботе* (1989) наовамо, Ного ће, у својој молитвено-литургијској фази певања, схватити колико је Десанка, као „словенска липа”, „својим самилосним шумом и сапатничким гласом тешила пасторчад историје и чинила им лада”.

И изван онога што је рекао примајући награду са Десанкиним именом[1], лако бисмо – у једној врсти паралеле о сродностима Ногове и Десанкине поезије – могли исцртати читаву мапу тематско-мотивских (мање и поетичких) додира између ове две изразите песничке индивидуалности. Будући да то може бити предмет посебног текста, овде тек

[1] Видети Ногов текст „Ја знам ко сам”, *Печат*, Београд, 22. мај 2009, бр. 64, стр. 58.

узгред, таксативно, наводимо неке песничке мотиве заједничке и једном и другом песнику, не дирајући у оно разликовно-поетичко: мотив природе и природног (у животу и уметности; природа је за Десанку пре свега извор лирских трептаја, за Нога и лирских и драмских, а најчешће је морални коректив); однос паганских и хришћанских симбола (између паганског и хришћанског оба песника проналазе многе додирне тачке доживљавајући их као место укрштаја и сусрета две осећајности); мотив помиловања (Десанка Максимовић, како је написао Михиз, помиловање не тражи само за праве, него за све – Рајко Петров Ного је, у духу своје инаџијске, бунтовне природе, посебно у првој, ребелистичкој стваралачкој фази, мање спреман да прашта[2], а више се уживљавао у улогу „младог јакобинца"); мотиви нашег средњовековља (владари, манастири, фреске, стећци); мотиви предака и потомака – традиција и индивидуални таленат[3]; мотив речи као жеравице (Ного га наследио од Десанке и саобразио својој личној митологији); мотив Србије као велике тајне[4] (за Десанку) и мотив по-

---

[2] Нимало случајно, Ного и у тексту „Ја знам ко сам" цитира Десанкину песму „О праштању": *Ја нисам бог. / Само је он моћан толико / да прашта…*

[3] Ово вајкадашње (теоријско и практично) питање, којем је и Рајко Петров Ного посветио и многе песме и есеје, Десанка Максимовић је, на песнички убедљив начин, 'претресала' у једној изванредној, ретко навођеној песми – „Говор госта песника": *Песници данашњи постаће песници од јуче, / а сутрашњи ће постати прошли…Биће потиснути које данас хвале, / ретко која слава траје без престанка… да ли сте песник одлучују ствари / деветe…*

Сад нам се чини да су завршни стихови ове песме – *Ако иза песама песника нема / не вреде све те новине ни доколице* – могли бити подстицај Николи Кољевићу, аутору изванредног текста о поезији Десанке Максимовић („Зрно на општем гумну и влат са коре", 1978), да једну своју значајну есејистичку књигу назове *Песник иза песме* (1982).

[4] У једном интервјуу (за НИН, чини нам се), негде пред крај 80-их прошлог века, на питање шта је уопште универзално у поезији с националним мотивима, Десанка Максимовић је одговорила да је ту универзална поезија. Био је то паметан одговор на глупо питање.

страдања српског народа у историји (за Нога); поезија за децу и осетљиве; песнички мотив Вуковог утука (Десанка) и есејистички мотив „Вукове стазе" (Ного), итд. Овај низ и тематски и вредносно остаје отворен, а овде је тек „одшкринут", у форми могућих назнака и оријентира…

1.

И док је живео у Сарајеву, Рајко Петров Ного је припадао магистралном, средишњем току српске савремене поезије, а његов долазак (изгон) у Београд (1982) пада у године песниковог зрења и стваралачког успона. Ного је у Београду написао своје најзрелије песничке књиге. С пртљагом српског не само усменог и књижевног него и укупног духовноисторијског и културног наслеђа, са етикетом (и крстом) српског националисте, пишући из лирске позиције, али, поетички се мењајући, Ного своје тематско-мотивске константе шири на кругове немањићког, српсковизантијског и литургијског певања с наглашеном српскоправославном духовношћу, о чему је Давор Миличевић есејистички полетно писао у докторској дисертацији преточеној у књигу *Плаштаница стиха: о православном духу у савременој српској поезији* (2005), али и Владимир Димитријевић у тексту „Стасати до иконе: о једној песми Рајка Петрова Нога" – у књизи *Дођи и види: Иконостас и светиња олтара у православном Предању* (Лио, Горњи Милановац 2008, стр. 109).

Зато се Ногова поезија тако лако и природно узглобила у многобројне панораме, прегледе и антологије српске поезије друге половине XX и почетком XXI века, јер је збиљски припадала најживљем току и српске песничке традиције и „модерности традиције", како би рекао Зоран Мишић. Припадајући традицији, она је припадала и универзалним вредностима које поседује свака истинска поезија, у духу оног Десанкиног одговора.

За место које поезија Р. П. Нога заузима на Парнасу савремене српске поезије најпресуднија

је чињеница да се песник, са сваком новом књигом а понекад и са сваком новом песмом, такмичио са̂м са собом носећи се и са својим талентом и са својим виолентним књижевним темпераментом. Са сваком новом књигом, он је, немилосрдан према себи, стално подизао ионако високо дигнуту личну вредносну лествицу, коју је сваки пут изнова морао да премаши, вишеструко нас изненађујући. Када се, после *Безакоња*, песник запитао куда и како даље, одговор је стигао са књигом *Планина и почело* (1978) и са циклусом „Из нове хајдучије", а онда се, једна за другом, ређају књиге *Лазарева субота* – балада (1989), *На капијама раја* – венац сонета (1994), *Недремано Око* – триптих (2002), *Јечам и калопер* – глоса (2006). И када се, после свега овога, заиста учинило да је песник дотерао „цара до дувара", с једнаким миром прихватајући многобројне (заслужене) књижевне награде и (незаслужене) буботке од суревњивих, махом осредњих песника и књижевних јуноша, од почетка 2007. наовамо, у новинама – (*Свевиђе*, *Вечерње новости*, *Политика*, *Књижевни лист*, *Књижевне новине*[5]) и часописима (*Летопис Матице српске*, Нови Сад, септембар 2007, књ. 480, св. 3, стр. 245–248), *Књижевност* (Београд, 4/2007, стр. 23–25) почеше да освићу Ногови (обликом шекспировски: 3 x 4 + 2) сонети чудне лирске лепоте, непоновљиве музикалности, дикцијске отмености и густе палимпсестне значењске мреже – и то о средњовековним ћириличким натписима на стећцима (саркофазима, сандуцима, слеменицима), некрополама, грчким гробљима, на надгробним каменим плочама – из „дана славнаго Немање" и остале господе српске: „Ја кнез Влаћ Бијелић властелин и проче / Дојахах на Белцу са Косова рањен / У Светом Лазару

[5] Сонет „Ако питаш за ме" штампан је на првој страни *Књижевних новина* (Београд, март 2007, LIX, 1139), а у Специјалном додатку „Косово и Метохија, окупација?" (*Књижевне новине*, Београд, фебруар, 2008, LX, бр. 1150, стр. IV) уз прилоге других српских писаца, објављен је Ногов текст „О Зимоњићевој читанци" са сонетом „Зимоњићева читанка".

лежим испод плоче / Грешан и трулежан и са земљом сравњен” („Не тикај у ме”); „На Радимљи на ничијој свој а чужди / Помени ме у молитви свећу уждиј” („Милорадовићи”); „Сад кад сам под крстом не треба ми слово / У крсту је свако слово од искони” („Висота”)...

Како Ногово песничко дело поседује изузетно тематско-мотивско, идејностилско и обликотворно јединство, књига *Не тикај у ме* као да је најављена његовим стиховима из песме „На крају миленија”: „Под громилама, на градинама, по црквинама / Нек црноризац-попац чати опијела.” Већ у *Јечму и калоперу*, рашчитавајући старословенске/српскословенске графеме на каменим књигама у ширем херцеговачком завичају, враћајући их тамо где и спадају: у српску средњовековну баштину, песник је свим кажама-лажама о стећцима као некаквим богумилским, ексклузивно бошњачкомуслиманским мраморовима (које је српски народ у Босни и Херцеговини увек називао грчко гребље/гробље), изглобљеним из хришћанско-кршћанске традиције, отпевао убедљив ’реквијем’. Овде, у књизи *Не тикај у ме*, тај реквијем као да је испеван на трагу Раичковићевог дистиха: „Ја не пишем ово за тебе и њега / Већ за оног што ће доћи после свега” из књиге *Стихови*.

2.

Док је писао ову књигу, у којој, сем сонета, има и строфа које обликом подсећају на антропоморфне крстове, као у песми „А сије крст Радоја”[6],

[6] Песма је сачињена од натписа на каменом стубу у Ђедићима код Требиња (XV век). Стављајући први редак са надгробника (А сије крст Радоја) у наслов песме а изоставивши презиме (Мркшић), Ного је речи: *Стах бога молеће* / *и зла не мислеће,* / *и уби ме гром*, транскрибоване на савремени српски језик, ставио на почетак и на крај песме давши им облик крста:

Стах
Бога молећи
И зла не мислећи
И уби ме
Гром

затим катрена у краћем метру који делују као розете – камени украси, песник је обилазио многа места на којима се налазе ови споменици и артефакти српске средњовековне културе и духовности (Премилово поље код Љубиња у Херцеговини, црква светог Лазара у Влаховићима код Љубиња; Ђедићи код Требиња, Ждријеловићи, Љубомир и Запланик код Требиња; Бољуни код Стоца, Видово поље – Радимља код Стоца; Велика Гарева код Гацка, Миркова коса и Гвозно код Калиновика, гробље Лука у Боријама код Калиновика; Хумско код Фоче[7]…), а пасионирано је читао и проучавао најрелевантнију литературу (Marko Vego, *Zbornik srednjovjekovnih natpisa Bosne i Hercegovine*, Zemaljski muzej, Sarajevo 1962; *Stećci* – tekstovi: Oto Bihalji Merin i Alojz Benac, fotografije Tošo Dobac, Jugoslavija 1962; Šefik Bešlagić, *Stećci – kultura i umjetnost*, fotografije i crteži Ranko Rosić i Šefik Bešlagić, Veselin Masleša, Sarajevo 1982) из ове, у српској историографији, најблаже речено, запуштене области. Не само запуштене него и другим националним и културним традицијама на милост и немилост препуштене духовне баштине. Стога песник у сонету „Имањић” каже: „Онај који чека дан што ће се збити / Зна чији је био чији неће бити”, а у оно-

Између њих се налазе два (графички нераздвојена) катрена у дванаестерцу, чији завршни, алитерацијама и асонанцама богато озвучен стих „Почујте шта тули Радоје у тмини”, прекорева „узможне мужеве војводе властелу” и све друге, „Који сад хрлите у пороке смело”. То да је – на правди бога – страдао и Радоје Мркшић, богобојажљив човек који никоме није зла мислио, овде је дато као опомена, као врста благе поуке живима. Шта тек могу да очекују данашњи грешници, кад је већ и безгрешни Радоје овако завршио – то је, ето, та дидактичка нота, и те како потребна нама данашњима.

[7] Овај надгробни камени споменик пренесен је 1934. у врт Земаљског музеја у Сарајеву, где се и данас налази. Први катрен Ноговог сонета „У Хумском Милутин” гласи: *Када прими даре велике господе / Босанске и грчке с прапорцем милости / У Хумско код Фоче безазлени оде / И погибе ино опљачкан до кости*, а у завршном дистиху (елизабетанског, шекспировског сонета) „Сироти Милутин гост господе веље / Особени знаци штап и јеванђеље” песник је одговорио на оно што се и Безазлени (Милутин) питао у судњем часу: „ко му вражду сплете”.

ме с насловом „Коленовић” испод крста се – полемичким гласом – оглашавају бар двојица: онај који испод њега лежи и песнички субјект сонета који размишља и пише у име онога јучерашњег несмиреника. У ствари, Ного претку посуђује своју менталну позицију да мотив конвертитства, који он сагледава из моралног аспекта, учини поетички и песнички уочљивијим и запамтљивијим, што је видљиво из стихова (шестераца): „А сад гледам стишан / Из крста у нишан”, а посебно из поенте: „Који брзо уче / Први се потурче.”

3.

Јасно је да за уметничку вредност сваке, па и ове Ногове књиге поезије, нису пресудне голе чињенице (колико год да су неки од најлепших сонета у њој ослоњени на то стварносно-историјско и културолошко), него песникова моћ уосећавања у једно време, његов дух, у живот, обичаје и скуп представа тадашњих житеља, као и моћ имагинирања и језичкостилског преображаја тих чињеница. А Ного је баш ту одавно „код куће”. Јер, „гласови мртвих, то нису мртви гласови”, написао је песник Иван В. Лалић. Нису мртви јер се нâс данашњих и те како тичу. А да се заиста ради о српском средњовековном наслеђу, може се видети из документарног де́ла „Црно на бело”, стр. 43–72, са снимцима ових средњовековних „камених књига” и са транскрипцијом на савремени српски језик. Изнад сваког овога каменог споменика, као његов наслов, стоји наслов по једног Ноговог сонета, тако да се читалац, пошто је прочитао књигу, још једном мора вратити на сонет (или песму) са истим насловом, чиме му је омогућено да упореди „камени текстуални предложак” са Ноговом песмом. То је тек један, завршни документарни слој књиге, док је други, цитатни, уграђен у књигу, а у садржају је означен курзивом.

О теми стећака, ’босанских мраморова’ и тзв. Цркве босанске постоји готово непрегледна, несавладива и међу се научно ’посвађана’ литература.

Овде само упућујемо на два релативно новија полемичка текста: (1) Ђорђе Ћапин, „Мит о богумилима” (*Погледи*, Крагујевац, 1995, бр. 179, стр. 24–25). *Исто* – у: *Видослов* – Саборник епархије Захумско-херцеговачке и Приморске, Требиње, 1996, стр. 59-62; (2) Dubravko Lovrenović, („Geneza bogumilskog mita i njegove suvremene političke implikacije”). *Zeničke sveske*, 2/2005 – према: http://www.zesveske.ba/02_05/lovrenovic.html. У Ловреновићевом тексту, у 183 фусноте, мада и ту непотпуно, упућује се на заиста богату, нашу и светску, изабрану литературу о богумилима и стећцима, али се и ту прећуткује књига *Истина о богомилима* др Васа Глушца (прво издање Београд 1941, довршено 1945) и њено репринт-издање (*Књижевне новине,* Београд 1992), са одличним поговором Ђорђа Ј. Јанића.

Неки Ногови сонети су писани у дванаестерцу, а испод „европејских дванаестераца струји моћна синтакса српског десетерца”, како је сâм песник окарактерисао Ракићев дванаестерац.

4.

Књига *Не тикај у ме* отвара се мотом: „Време је потрло све, и дело и мајстора самог; За величином својом растурен тужи камен” (Јован Стерија Поповић), а затвара (из књиге *На капијама раја*) познатим, антологијским сонетом „Крај наметне громиле”: *Зде лежи грешни дијак Рашовић од старине*. Да бисмо осетили нешто од даха свевремености и савремености којим су оперважени сонети из књиге *Не тикај у ме*, којима песник, лирски меко а чињенички неумољиво, каткад и тврдо, језички и ритмички распевано, буди „каменог спавача”, враћајући га у домицилну, хришћанску, а то пре свега значи – у српску ћириличку традицију, из које је одлутао разним – што полунаучним, што песничким подвалама и непоузданим тумачењима (или кривотворењима) о смислу, значењу и пореклу тзв. „босанских мраморова” (М. Крлежа), овде, ради илустрације, наводимо Ногов сонет „Ако питаш за ме”.

АКО ПИТАШ ЗА МЕ

Давно ти сам легō гдē тишина вēје
А безвремен целац поравнава међе
Где понōћно сунце никоґа не ґреје
А расути месец једва диже веће
Овде ґде не ниче и када се сеје
Преко чеґа сенка Творчева не пређе
У пределу у ком мало ко зна ґде је
А откуд је дошо сећа се све блеђе
Мраморник и сечац жалобно нариса
Љељена и срну А збоґ моґ имена
У камене даске усече и писа
Боґомначртана ћирилска писмена
Обриши тај пухор тишине и таме
Лакше ми је лежат ако питаш за ме

Као што се види, овде није само реч о буђењу каменог спавача, него и о његовом *усправљању*, тако да је тај стећак (као и све што он симболизује) у Ноговој песничкој визији враћен свом изворном смислу, поставши оно што је и био: *стојећак*[8]. „На стећку стојећак са очима рибе", рекао би песник у сонету „У Хумском Милутин". Стојећак на стећку је сам Милутин, усправан и у смрти. (Неконгруентним) атрибутом „са очима рибе", по свој прилици, песник није само желео да саопшти да је и овај репрезентативни стећак „испливао" из дубине времена (вероватно 1318, XIV век), нити да, упркос могућој сличности, Милутинове очи подсећају на очи рибе, него се овом поредбом сугеришу и две друге, могуће претпоставке: 1) да је Милутин *можда* и задављен (што би сугерисала слика „са очима рибе") и 2) да се тим, буљооким очима, у нашу

[8] Као што је познато, претпоставља се да је данашњи лик речи стећак могао настати од облика стојећак стеећак сте́ћак, унутрашњим гласовним променама. Поводом Крњевићеве књиге Стећак небески (1990), проф. Асим Пецо пише да је „у Босни (Бања Лука, рецимо), још и данас жив придјев *сте́ћи, онај* који истрајава, који је „дуговјек". Видети текст „Дијалекатске одлике песничког дискурса у Крњевићевој збирци 'Стећак небески'" у књизи *Писци и њихов језик*, Просвета, Београд, 1995, стр. 505–515.

свест дозову исто тако карактеристичне, древније очи, познате са фигур(ин)а начињених од великих облутака („Прародитељка”, „Родоначелник”, „Адам”, „Данубиус”), а које потичу из културе Лепенског вира.

Наслов књиге – *Не тикај у ме* – одлично кореспондира са целокупном Ноговом поетиком и етиком, али и са нашом студијом *Ногова жеравица речи* (Београд, 2008). И једним и другим као да се поручује: не дирај у жеравицу, иначе ћеш се опећи. Или: *И да је проклет ко ће у ме такнути*, односно: *Чловече тако да нијеси проклет, не тикај у ме!*

Средњовековни ћирилички натписи, који су се нашли у средишту Ногове песничке митологије и космогоније, загрејани су духом и дахом Ногове песничке и полемичке елоквентности, али и чудом стваралачких преображаја. Ту се, као у свакој истинској поезији, не подваја предмет песме од начина његовог уметничког транспоновања а неизвесно је чиме нас песник више придобија: пажљивим, осмишљеним избором историјских факата (у камен уклесаних цитата) или поезијом (на трагу) тих чињеница, која у неким сонетима у сноп веже и древну и недавну прошлост са нашим временом („Изнад јаме крушка” и „Андрићева купина”). Имагинирајући на траговима и хијероглифима тих културноисторијских споменика, Ного је, као осведочени лирски летописац, исписао непоновљиве странице једне затомљене историје српског народа западно од Дрине, али, донекле, и изразито песничку, субјективну историју свога случаја: „Ћурличу шупље трске и свирале од зове” („Отко сам поцрнио”). Први стих („Како јауче ветар кроз посрнуле баште”) овога, полемичким набојима обележеног, изврсног сонета, чији је метар четрнаестерац, Ногов је интертекстуални сигнал којим се упућује на познате стихове Војислава Илића из песме „У позну јесен”, с тим што је Ного изоставио оно императивно „Чуј” из првог стиха („Чуј, како јауче ветар кроз пусте пољане наше”) Илићеве песме, којим се – стварном или замишљеном (имаги-

нарном) саговорнику, односно могућем читаоцу – скреће пажње на оно што ће уследити.

Разумљиво, песник Рајко Петров Ного није ни први ни последњи међу песницима до јуче заједничког нам језика, па ни међу песницима српског језика који су писали песме (или сонете) о стећцима. Да их не набрајамо, илустрације ради, сетимо се само Мака Диздара и његовог *Каменог спавача*, песама Светислава Мандића, Бранка В. Радичевића, Љубомира Симовића…, књига Вука Крњевића, Звонимира Костића, али је сасвим извесно да његови сонети у камену представљају вододелницу по много чему – пре свега по полемичком набоју (који стога што је полемичан није мање лирски) да се културна баштина предака – плански и смишљено отуђивана 'од Калаја до нашијех дана' и данас безмало потпуно отуђена, са чиме, нажалост, као да се потпуно помирила и српска историографија, која је делом и кумовала таквом стању – врати у домицилну, матичну српску традицију, у онај „стуб сећања", због чега ће се, претпостављамо, добро усталасати разни прозелитски духови, под заштитним знаком филиповићевског „босанског духа у књижевности". А тај је дух много шири од простора бивше Босне и Херцеговине. С тим Ного рачуна јер у донекле програмском сонету „Отко сам поцрнио" пева: „Са змијама спарени лабуди лелемуди / Наркотичари које кљукају заборавом / Побелиће ми перје Огласиће ме лудим // Кад све што памтим гракнем над озраченом травом / Или су изумрли чији сам гласник био / Огрезли у несрећи Отко сам поцрнио."

Као песник који дели Миљковићево уверење да „нема велике поезије без строге и одређене форме", Ного је књигу *Не шикај у ме*, а то сматрамо посебно значајним, усагласио и са текстуалном морфологијом ћирилских епиграфских споменика а да, при томе, спајајући „архаично и (пост)модерно", ни у једном сонету, није склизнуо испод оне задате, високе личне мере, која се овде у понајбољим сонетима приближава Ноговом естетском идеалу да његови песнички ликови и знамења

остају и дубоко лични и колективни. *Почтен витез*. Познато је да натписи на стећцима „представљају посебан и издвојен круг епиграфских тема – покојник говори у првом лицу једнине, наглашавају се појединости из породичног живота, сродничке везе покојникове, коме је служио покојник, ко му и на коме месту подиже споменик, ко реже и сл."[9] „Осим тога", пише Бошко Сувајџић, „натписи на стећцима се, по правилу, одликују стереотипном композицијом која се огледа у шаблонизованој диспозицији устаљених гробних формула. Формула именовања којом по правилу почињу натписи на стећцима састоји се од устаљене фразе *се лежи*, *а се лежи*, *сије лежи*, ређе *тој почива*, *а се гроб*, *се кућа*, *знамење*, *нека се зна* и др., након чега долази до именовања покојника, а врло често и његова атрибуција и титулација. Некада се овај уводни сегмент допуњује формулом крста."[10]

И, као што је то у Ноговим песничким књигама обичај, песник ни овога пута није пропустио прилику да оцрта и своју поетику, што је нпр. видљиво у сонету „Зимоњићева читанка", у стиховима: „А снисходи Дена мати Вукашина / И овај да по том не пада прашина", где је тај „овај" сам песник, заклети лирски летописац. Најдиректније, Ного је своје аутопоетичке ставове саопштио у антологијском сонету „А се сече Грубач ками", у стиховима: „Пробио сам пут за душу у каменом спеву / Имањићу Сунчевићу Рабрену војводи / А се сече Грубач ками а ти речи реске / У то смо се загледале птичице небеске."

5. Уместо општег закључка о Ноговој поезији

У закључку бисмо могли да кажемо да је Ного, од првог издања *Зимоморе* (1967), као *поета насцитур*, до књиге сонетних епитафа *Не тикај у*

---

[9] Ђорђе Трифуновић, Азбучник српских средњовековних књижевних појмова (одредница „Натпис"), Београд [2]1990, стр. 181.

[10] Бошко Сувајџић, „На баштини на племенитој – Биографије на стећцима", *Јунаци и маске*, Београд 2005, стр. 185.

ме (2008), потврђујући се са сваком новом књигом, и развијајући се, постао *поета доктус*. Ширећи (и продубљујући) тематско-мотивске кругове и цизелирајући своју поетичку мапу, бар у језичко-стилском погледу – како бисмо можда очекивали и како се то догађало са другим песницима – Ного никада није знатније скретао са Вукове стазе, него је још чвршће и доследније остајао на њој. Како у поезији тако и у критици и есејистици, Ного је остао привржен том идеалу језика у којем „свежина као летња киша пљушти" (Д. Максимовић).

Како песник и критичар Рајко Петров Ного радо говори о писцима парадигмама у српској књижевности, могли бисмо рећи да и сâм Ного у српској поезији школски узорно оличава ону парадигму која је помирила епско наслеђе и лирску позицију а која из палимпсестног хумуса црпе своје најличније песничке слике, поетичке поступке и метафорику, завршавајући у надличном и општем. При томе, Ного је лирско пројектовао на епску подлогу и културу (и српску културну историју), из које песник, цитирајући, бира и оно најпознатије и најбоље, што сви ми, мање-више, знамо и носимо у свом хередитарном стубу. Другим речима, Ного је песник палимпсеста, песник чија је поезија (селективно и критички) отворена за плодотворне подстицаје и утицаје из усмене књижевности („наше класике, једине и праве" – Попа), *музикалног фолклора*, што се позитивно одразило и у мотивско-тематском и у идејно-формалном, али и у афективном (стилском) слоју његове лирике; баштинећи врхове српске и светске песничке традиције, Ного је, сав у традицији а препознатљив по мноштву личних ознака, стасао у једног од најистакнутијих савремених српских песника. Испод његових лирских слика, озвучених мелодијама и ритмовима српског језика, назиру се и љуште читави слојеви (стратуми) цитатне морфологије и семантике, а све у оквиру византијскоправославне духовности и словенскосрпске осећајности. Најзанимљивије је да песник при томе остаје свој и препознатљив, дубоко личан. У мноштву сродних песничких гласова, Ногов је издвојен и самосвојан.

Ногов стих – у распону од десетерца, дванаестерца и четрнаестерца до, условно речено, слободног стиха (са разноликим, каткад захукталим ритмовима, са повременим, непредвидљивим римовањем, у климаксу и антиклимаксу, са неочекиваним, инвентивним распоредом пауза и реда речи, са „сечењем" (М. Ракић) стиха на неочекиваним местима, стих краћег, дучићевског метра, пореклом колико из народне лирске поезије толико и из богате традиције српске и светске лирике, слаже се у строфе и у утврђене песничке форме (катрени, сонети, дистиси, глосе), интонативно осцилирајући од дитирамба до елегије, молитве и епитафа.

Ного је песник са изразито развијеном аутокритичком свешћу. Ову (општеприхваћену) оцену проверићемо и уз помоћ 'статистике', упркос томе што и даље верујемо у стихове Душка Трифуновића: *То не може статистика / то мора моја душа*. Том *Песме* (*Дела Рајка Петрова Ноге*, 2003) садржи седам Ногових песничких књига, композиционо структурираних у XIV циклуса (при чему смо и венац сонета *На капијама раја*, књигу која формално нема циклуса, рачунали као један циклус), и 181 песму.[11] Додамо ли овоме збиру и песничку књигу *Не тикај у ме* (2008), која садржи један циклус са 23 песме (изостављајући изводни, из ранијих издања прештампан сонет „Крај наметне громиле"), то је, укупно, петнаест циклуса са 204 песме. Имамо, дакле, осам књига са 204 песме. Просечно, то је нешто више од 25 песама по књизи. Друкчије речено, песник је за 41 годину (или за 14.965 дана) објавио 204 песме, којима, истина, ваља додати 24 песме из књиге *Родила ме тетка коза* (1977), а то је укупно 228 песама. То значи да је, статистички посматрано, годишње писао шест песама. Ного, дакле, није никакав брзописац ни лакописац. А како је Матош рекао „Ко пише много, не пише класично", хтели не хтели остаје нам да закључимо да Ного пише – класично.

[11] Из ове импровизоване рачунице изоставили смо изборе (из) Ногове поезије.

Грађевина многих Ногових песама, оних најкарактеристичнијих, у којима једнако тријумфује и његова песничка имагинација, његов књижевни дар и образовање – ту се многи тумачи Ногове поезије мање-више слажу – саздана је од различних, међусобно често искључујућих или, још прецизније, једва уклопивих 'комада' (емоционалних, рационалних, појмовних, есејистичких, лирских, епских и епсколирских; од цитата, полуцитата, преиначених-преудешених цитата, алузија и сл.) – од којих неки од њих имају улогу доминанте а сви, мање-више, вуку на своју страну, чувајући 'отиске' контекста из којег потичу, и истовремено се, само захваљујући творачким моћима песниковим, невољно потчињавају намењеној им сврси конституисања једног посве новог, друкчијег естетског предмета. А све елементе те велике слагалице на окупу држе: песникова личност, која их собом мири и носи као јединство супротности, и тзв. *интензиви* или *тензори* – језички елементи који изражавају 'унутрашње напетости једног језика'.

Описавши развојни лук од *младићски* бунтовних и реторички каткад прегрејаних стихова и исказа до лирског летописца и мајстора палимпсестне осећајности и мисаоности, песник је, у младости, интонативно дизао глас за октаву више, данас, у зрелости, он на 'ударе судбине', одговара изменом регистра, спуштањем гласа до молитвеног шапата.

И што је колективна несрећа бивала већа, Ного је – мудрији и зрелији – бивао не само тиши него емотивно стабилнији и мисаоно дубљи. Пре (закључно са *Безакоњем*) – све је у Ноговој поезији севало од заошијаних, ужарених слика, ритмова, од интонативно-прозодијских, лексичких и синтаксичких 'иктуса'; сада (од *Лазареве суботе* наовамо) – молитва и тиховање, који су можда најбоље изражени завршним стиховима (седмерцима који не само да подсећају на Дучића него који су и дучићевски и лични, ноговски): „Од света и од века / Окренуо сам главу." Зашто? Тај преображај није, како би се можда могло закључити – мотиви-

сан (само) споља него, и унутарњим, инхерентно песничким, еволутивним разлозима. Помиривши се не само са собом и са светом, Ного је одавно схватио да су његов лични бол и породични крст, иако и даље знатни у релацијама појединачног људског живота – незнатни спрам крста на којем разапињу његов народ светосавски. *Сонет-Крстоносац*!

„А читава прича око Ногове поезије је прича о традицији, до које је он долазио полако и мукотрпно – почев од младалачких песама које су биле шездесетосмашке, које су биле пуне досетки, жестине, гнева и пркоса – док се то све није смирило, умотало и прекрило маховинама његовог родног краја, чинећи једну меку, дивну материју. Врхунац те поезије је песниково откриће стећака, поновно откривање тих порука уклесаних у камен; трагање за везом са праоцима, за тим некрополама по херцеговачким врлетима које стоје, са својим уклесаним фигурама, којима се Рајко најзад враћа тражећи своје поетско порекло и своју арс поетику" – тим речима Моме Капора, које су сликарски прецизно и тачно описале Ногов развојни пут, и завршавамо овај општи закључак о поезији Рајка Петрова Нога.

Branko Stojanović

NE TIKAJ U ME (A SIGNIFICANT BOOK IN NOGO'S POETIC OPUS – A *STEĆAK* IS ALWAYS A *STOJEĆAK* WHEN THE POET STANDS BY HIS POEM)

Summary

As a poet who shares Miljković's opinion that "no great poetry exists without a strict and defined form", Nogo adjusted (which we find particularly important) his book *Ne tikaj u me* to the textual morphology of Cyrilic epigraphic monuments, and while connecting "the ar-

chaic and the (post)modern", he never slips under his distinct and highly personal goal, which approaches, in Nogo's best sonnets, his aestethic ideal – poetic characters and symbols that remain both deeply personal and collective. *Počten vitez*.

In this book of sonnets, Nogo sings of something distinctly national, but universal as well – the epigraphic theme of medieval *stećci*, who represent one of the pillars of our cultural continuity, folk memory and literary representation.

And, as usual in Nogo's poetry collections, the poet does not neglect the opportunity to describe his poetics, visible e.g. in the sonnet "Zimonjićeva čitanka", in the lines: "A snishodi Dena mati Vukašina / I ovaj da po tom ne pada prašina", where "ovaj", "this one", is the poet himself, the sworn lyrical chronicler. Nogo stated his autopoietic views most directly in the exquisite sonnet "A se seče Grubač kami", in the lines: "Probio sam put za dušu u kamenom spevu / Imanjiću Sunčeviću Rabrenu vojvodi / A se seče Grubač kami a ti reči reske / U to smo se zagledale ptičice nebeske."

Горан Максимовић

ЖИВИ ПАЛИМПСЕСТИ ЛИРСКОГ ПЈЕВАЊА
(О збирци пјесама *Не тикај у ме* Рајка Петрова Нога)

У анализи збирке пјесама *Не тикај у ме* пажња је усмјерена на палимпсест као идејну и значењску основу Ногового пјевања. При томе је указано на три доминантне семантичке равни: на емоционални ниво значења (палимпсест у нама), на објективни ниво значења (палимпсест изван нас), те метафизички ниво значења (палимпсест над нама). Посебна пажња је посвећена метафоричности наслова збирке, при чему је глаголска синтагма "не тикај у ме" посматрана као реторички парокситонон (у лингвистици претпосљедњи слог резервисан за прозодијски иктус), тј. као она верзија текста која претходи крају или која одлаже крај. У натписима на каменим стећцима, баш као и у поезији, проналазимо ту сталну тежњу за одлагањем дефинитивног краја. Зато се смисао поезије и огледа у тој сталној слутњи краја, али и оној опомени која га одлаже или одбацује и негира.

Кључне ријечи: поезија, палимпсест, парокситонон, метафоричност, наслов, стећак.

Ако постоје пјесници који посједују лирску и интелектуалну снагу да стиховима проникну у суштину индивидуалног и колективног идентитета, да препознају и обнављају живе гласове националног памћења, онда је Рајко Петров Ного један од њихових најснажнијих предводника у српском пјесништву посљедње трећине XX и прве деценије XXI вијека. У том погледу нарочито драгоцјено мјесто припада збирци сонета *Не тикај у ме*, која је до сада имала два издања (прво издање, Завод за уџбенике, Београд, 2008; друго допуњено издање, Београдска књига, Београд, 2010. године), а која

упућује на нека суштинска питања пјесниковог односа према палимпсесту, као једном од формалних и значењских облика његовог лирског казивања. У другом, допуњеном издању, појављују се као нове сљедећих пет пјесама: "Чуј Радивоја из Горњег Храсна", "На својој племенитој на Голубачи", "Рајков камен", "Врсан Косарин и Рајко Маргитин", "Грубачева песма". У другом издању су додата и стихована имена, као пјесма под насловом " Непотпуни списак имена за књигу *Не шикај у ме*", а изостављена је завршна пјесма из првог издања "Крај наметне громиле".

У збирци пјесама *Не шикај у ме* могуће је препознати три доминантне семантичке равни у којима се исказује палимпсеистички лирски говор. У првој равни могуће је указати на емоционални ниво значења (палимпсест у нама), у другој равни на објективни ниво значења (палимпсест изван нас), те у трећој равни на метафизички ниво значења (палимпсест над нама). У том смислу, нимало случајно се као уводни мото за читаву Ногову збирку пјесама појављују стихови "Време је потрло све, и дело и мајстора самог;// За величином својом растурен тужи камен", преузети из гласовите пјесме *Сиомен иушовања ио дољним иределима Дунава* Јована Стерије Поповића, која је била објављена у листу *Подунавка* 1845. године, а затим прештампана у збирци пјесама *Даворје* 1854. године. Управо у њима садржана су сва три нивоа симболичких значења Стеријиног лирског пјесништва (субјективни, објективни и метафизички), као што су тим стиховима наговијештена и сва три нивоа симболичких значења Ноговог палимпсеистичког лирског говора у збирци *Не шикај у ме*.

Емоционални или субјективни ниво значења палимпсеста у збирци *Не шикај у ме* указује на спонтани доживљај или емоционално препознавање онога, "живог у традицији",[1] онога што представља духовну спону између прошлости и сада-

[1] T. S. Eliot, "Tradicija i individualni talenat", *Izabrani tekstovi*, prevela: Milica Mihailović, Prosveta, Beograd, 1963, str. 36-37.

шњости, тако да се све оно што је касније написано може препознати као оживљавање и поновно исписивање старих пергамената, као поновно исписивање и обогаћивање већ написаних емоција, идеја или метафизичких слутњи. Зато се у Ноговим стиховима у субјективној равни не оглашавају само метафоре уклесане у камене надгробне споменике, већ и метафоре из цјелокупног српског пјесништва, некада препознате у већ поменутим Стеријиним стиховима, некад у стиховима Војислава Илића или неког другог српског пјесника, знаног и незнаног, препознатог или непрепознатог. Понекад су препознате у записаним ријечима неког писца, попут оног Андрићевог исказа ("Ја пусте цркве и бијесних светаца, да ми се пуста Бога намолити, што рекао један Имоћанин"), изговореног у Благају на Буни пред остацима цркве Светог Козме и Дамјана, коју је сазидао жупан Мирослав и оставио камени запис о томе своме неимарском и ктиторском дјелу.

У тој равни лирског казивања Ногова поезија је "до сржи прожета историјом",[2] а из његових стихова васкрсавају наши знани и незнани преци, Немањићи и Имањићи, Милорадовићи и Сунчевићи, Косаче и Коленовићи, Добрашиновићи и Барјактаревићи. Оглашавају се Свети Сава и Лазар Хребељановић, Херцег Стјепан Вукчић Косача, Свети Василије и Богдан Зимоњић, све до књижевника Иве Андрића. У том смислу *Не тикај у ме* "јесте књига мртвих, књига сонета-епитафа, дијалог са мртвима и са живима".[3]

Објективни ниво значења палимпсеста исказан је кроз конкретне слике стећака, кроз приказе мјеста, села и градова, на којима су већ вијековима стајали и свједочили о постојању српског наро-

---

[2] Ранко Поповић, "Између епског насљеђа и лирске позиције, између баладе и молитве", у књизи: Рајко Петров Ного, *Не тикај у ме*, Друго, допуњено издање, Београдска књига, Београд, 2010, стр. 99.

[3] Јован Делић, "Пјесник на његошевско-дучићевској линији", у књизи: Рајко Петров Ного, *Не тикај у ме*, Друго, допуњено издање, Београдска књига, Београд, 2010, стр. 87.

да, кроз поновну транскрипцију натписа уклесаних на њихове камене плоче. У том погледу, веома важно мјесто припада оном другом, документарном дијелу збирке, који је насловљен "Црно на бело", а у којем су сликовно и текстуално предочени конкретни, објективни извори, на којима су изграђена субјективна значења палимпсеста. Захваљујући томе, пред читаоцима се појављују камени надгробни записи са различитих локалитета: из Благаја код Мостара из 1194. године (на основу којег је написана Ногова пјесма "Андрићева купина"), из Премиловог поља код Љубиња из XIV и XV вијека (на основу којег је написана Ногова пјесма "Ако питаш за ме"), из Влаховића код Љубиња из XV вијека (на основу којег је написана Ногова насловна пјесма "Не тикај у ме", а затим и пјесма "У Савином слову"), из Ђедића код Требиња из XV вијека, из Хумског код Фоче из 1318. године, из Величана у Поповом пољу, из Сопотнице код Горажда, из Косора код Благаја, из Врпоља код Требиња, из Велике Гареве код Гацка, из Копошића код Љубине, из Рогатице, те из бројних других локалитета средњовјековне Херцеговине, Подриња и Босне, на основу којих су настали Ногови стихови из збирке пјесама *Не тикај у ме*. Тако осмишљен објективни ниво значења палимпсеста подједнако разоткрива читав један историјски универзум српског средњег вијека, као и јавне или приватне судбине оних над чијим гробовима су стајали ти камени натписи. Можда су без премца у том погледу стихови из пјесме "У Хумском Милутин", који свједоче о трагичној погибији (вјероватно 1318. године) у Хумском код Фоче неког несрећног Милутина који је опљачкан до коже и погубљен пошто је примио дарове од велике господе босанске и грчке. Ништа мање узбудљиву судбину не казују ни стихови из насловне пјесме "Не тикај у ме", настали на основу натписа на надгробној плочи цркве Светог Лазара у Влаховићима код Љубиња, о властелину Влађу Бијелићу, који је ту сахрањен пошто је рањен на Косову дојахао на Белцу и преминуо на родној груди.

Објективни ниво значења палимпсеста на дискретан начин исказује и пјесникову лирску полемику са све бројнијим и безобзирнијим савременим фалсификаторима историје,[4] који су без икаквих реалних чињеница, а вођени идеологијом великобошњаштва и новокомпонованог "дејтонског босанства", почели проглашавати средњовјековне надгробне српске споменике за гробове богумилских хришћанских јеретика, тобожњих исламизованих претеча данашњих Бошњака. На таквом једном пјесничком "раскршћу српске епике и лирике, историје и поезије, танатологије и есхатологије, Ного је овом књигом непогрешиво погодио у осетљиву, неуралгичну тачку наших спорова и деоба око тога коме припадају стећци и ко има право на њихово духовно наслеђе".[5]

Метафизички ниво значења палимпсеста посебно је исказан кроз метафорички наслов збирке, при чему је глаголску синтагму "не тикај у ме" могуће посматрати као реторички парокситонон (у лингвистици претпосљедњи слог резервисан за прозодијски иктус), тј. као ону верзију текста која претходи крају или која одлаже крај. У натписима на каменим стећцима, баш као и у поезији, проналазимо ту сталну тежњу за одлагањем дефинитивног краја. Најснажније је то исказано у пјесми "На одмирачи", у којој лирски јунак, смјештен испод гробног камена, испуњен неком заумном надом наглашава да одатле "на оба света гледа". У пјесми "Висота", лирски јунак у гробу препознаје исконско уточиште и жели да се без имена испод крста "у смрти заклони". Зато се смисао поезије и огледа у тој сталној слутњи краја, али и оној опомени која га одлаже или одбацује и негира. Све док буде било камених надгробних натписа, биће

[4] Драган Хамовић, "Искре из камених слова", у књизи: Рајко Петров Ного, *Не тикај у ме*, Друго, допуњено издање, Београдска књига, Београд, 2010, стр. 90.

[5] Иван Негришорац, "Распони и успони Рајка Петрова Ога", Рајко Петров Ного, *Не тикај у ме*, Друго, допуњено издање, Београдска књига, Београд, 2010, стр. 94.

и стихова о њима, а док буде било поезије биће и трагова о нашем постојању. Тиме ћемо на најпотпунији начин негирати сумњу у наш крај и нестанак.

Литература:

Делић 2010: Делић, Јован. "Пјесник на његошевско-дучићевској линији". – In: Рајко Петров Ного. *Не тикај у ме*. – Друго, допуњено издање. – Београдска књига. – Београд. – с. 85-88.

Eliot 1963: Eliot, T. S. "Tradicija i individualni talenat". – In: *Izabrani tekstovi*, prevela: Milica Mihailović. – Prosveta. – Beograd. – s. 34-45.

Негришорац 2010: Негришорац, Иван. "Распони и успони Рајка Петрова Нога". - In: Рајко Петров Ного. *Не тикај у ме*. – Друго, допуњено издање. – Београдска књига. – Београд. – с. 93-96.

Ного 2008: Ного, Рајко Петров. *Не тикај у ме*. – Завод за уџбенике. – Београд.

Ного 2010: Ного, Рајко Петров. *Не тикај у ме*. – Друго, допуњено издање. – Београдска књига. – Београд.

Поповић 2010: Поповић, Ранко. "Између епског насљеђа и лирске позиције, између баладе и молитве". - In: Рајко Петров Ного. *Не тикај у ме*. – Друго, допуњено издање. – Београдска књига. – Београд. – с. 97-100.

Хамовић 2010: Хамовић, Драган. "Искре из камених слова". - In: Рајко Петров Ного. *Не тикај у ме*. – Друго, допуњено издање. – Београдска књига. – Београд. – с. 89-92.

Goran Maksimović

LIVING PALIMPSESTS OF LYRICAL POETRY
(On Rajko Petrov Nogo's poetry collection *Ne tikaj u me*)

Summary

This analysis of the poetry collection *Ne tikaj u me* draws attention to the palimpsest as the fundament of ideas and meaning in Nogo's poetry. It points out three dominant semantic levels: the emotional level of meaning (the palimpsest within us), the objective level (the pa-

limpsest outside of us) and the metaphysical level (the palimpsest above us). Particular attention is paid to the metaphor in the book's title, where the verb syntagm "ne tikaj u me" is viewed as a rhetorical paroxitonon (in linguistics, the syllable before the last one, reserved for the prosodic ictus), i.e. the version of text which foreshadows the end or defers the ending. In the inscriptions written on *stećci*, as well as in poetry, we can find that lasting endeavour to defer the definite end. The very meaning of poetry is reflected in this constant anticipation of an ending, as well as in the warning which defers or rejects and negates it.

Желидраг Никчевић

СРПСКА ТИЦА

Апстракт: У раду се исказује увјерење да Рајко Петров Ного припада најужој групи српских пјесника који су обиљежили последњу четвртину прошлог стољећа. Његов магистрални пјеснички учинак видљив је, прво, у ексклузивно-лирској равни, која се овдје разматра у контексту естетске употребе и мелодиозности матерњег језика, а потом и у равни етичко-идеолошких перипетија српске лирике, о којима већина наших савременика напросто нема шта да каже, или још горе: има – али се не усуђује.

Кључне ријечи: Рајко Петров Ново, пјесничка биографија, пјесничка економичност, *Не тикај у ме*.

Захвалан сам што ми се пружила прилика да говорим о Рајку Петровом Ногу, јер је то онда прича о самим врховима српске лирике. Ного свакако припада најужој групи српских пјесника који су обиљежили посљедњу четвртину прошлог стољећа. Притом, његов магистрални учинак видљив је и у оној ексклузивно-лирској равни, коју разматрамо с обзиром на естетску употребу и мелодиозност матерњег језика, и у равни етичко-идеолошких перипетија српске лирике, о којима већина наших савременика напросто нема шта да каже, или још горе: има – али се не усуђује.

Додуше, чим напустимо мјеста на којима се о томе још понешто може казати, поетска ријеч као да губи свој значај и тежину – све је мање тишине у којој можемо сами себе, и друге, наравно, да ослушкујемо, а све више неразговјетног мрмљања. Све више фатализма и резигнације над свијетом који своја писана свједочанства, трагове некадашње мудрости, љубави и љепоте, немилосрдно проћердава.

Ево, међутим, пјесника који не само што је спреман да својим пјевањем свједочи, „да све што памти гракне над озраченом травом“, него је способан да нас повеже са прошлим свједочењима, да на истој тонској висини, уз исти егзистенцијални улог, настави фаталну матерњу мелодију. Не само да прими ту пошту издалека, него да на њу уредно одговара.

И раније, наравно, Ногову лирику више од свега карактерисало је директно уписивање у национални слух и колективну меморију. Сада се креће још дубље, и даље, у постојбину личног бола. „Не тикај у ме“, то је наставак „Јечма и калопера“, веома логичан и природан – овдје се Ногова лирика згушњава и прочишћава до максимума. Овдје видимо како се језик Ногове поезије током времена страховито кристалисао, како су његове ријечи мало-помало постале значењске и звуковне опруге које – и кад мирују – посједују огромну енергију. Вратићу се на тај Ногов звукопис, на густо трење знаковља које понекад као да долази из неког другог језика, а долази, наравно, од искони – из богомначртаних ћирилских писмена.

Ного објављује само кад мора, кад постоји виши судбински налог („скупа је реч ономе ко ништа друго нема“). Ако имамо у виду надморску висину његове лектире, потпуно је разумљива та крајња уздржаност. Ово је, дакле, поезија која од читаоца захтијева изузетан лирски рафинман, природан слух – и врло конкретна знања о нашој понајбољој традицији.

Међутим, ко год је на такав начин приступио Ноговој лирици, морао је регистровати и страховиту зависност пјесничког текста од пјесникове биографије, па онда, у сљедећем кораку, и чудан манир да нам се при том отварању ускраћују баш оне најделикатније информације. Као да се унутрашњост пјесничког бића опирала самоспознаји и суочавању са властитим биографским трагом, и што се више опирала, то је гласнија и нервознија бивала манифестна структура тајне. Испод те ране Ногове реторике, међутим, без прекида се одвијао

обрнут процес: помаљала су се, док је глас бивао све тиши, скривена мјеста бола и трауме, душевна тетовирања чија нам ретроспективна активност тајну истовремено прикрива и раскрива.

Углавном, Ногов пречац до осјећајности садржи аутобиографске позиције које се оглашавају језиком пренапрегнутим и болним, језиком који хоће да обухвати више од онога што те ријечи саме по себи значе, јер предосјећа да се једино тако може досегнути жива историја. Отуда рачунање на дубљи смисао изговореног, отуда невиђена фамилијарност са митом и историјом. Ного је доиста аутентичан медиј овог колективно-личног прожимања, један од ријетких који још имају право да своју аутобиографску нит уплићу директно у ткиво српске симболне економије.

Слиједимо ли ову стратегију до њеног егзистенцијалног основа, открићемо да Ногова очигледна тежња – да буде понесен струјом добре предаје – дословно евоцира родитељске мотиве: самоћу која се, послије пуног круга, враћа тамо гдје су гласови већ утихнули, гдје налазимо само кристале некадашње топлине. Као што угаљ гори само зато што је већ горео, тако и Ногов језик функционише само зато што је негдје већ функционисао. А топлина која нам толико недостаје још само у стиху пребива.

Претходна Ногова књига (*Јечам и калопер*) одшкринула нам је врата за поглед у првобитне тајне пјесничке егзистенције, на веома дирљив и чинило се непоновљив начин. Глосариј „Јечам и калопер“ био је пут ка брисаном простору, тамо гдје смо већ били, гдје се може рећи само још: „Дрхти, дрхти, новорођени! У шуми, као у мајци, од сунца, вјетра, кише и снијега закриљен.“ Био је то чврст загрљај графије и биографије.

Филозофи кажу да у људском животу аутобиографска нит пуца чим се довољно намота према његовим почецима. По свему судећи, за нас постоји скривеност почетка, једно такорећи конститутивно сљепило. Животну књигу не можемо прелистати уназад, да бисмо видјели одакле надолазе

ријечи и реченице, него је то увијек лебдење пуно слутње, магловити осјећај који обавија све са чим се граничи. А Ного каже:

Човек се враћа кући у домовину речи
А реч уназад ходи у постојбину бола
У кући које нема по сву ноћ неко јечи
Миришу бор и јавор и растопљена смола
Не могу тамо ући вазда ме неко спречи
А за руку ме води оној која се збола.

Онај који тако унатраг прелистава ране знаке својих почетака – који са таквом болном концентрацијом зарони у јечам и калопер сјећања – тај у истинском смислу ријечи почиње изнова. Он бди и трага за раним знацима – да би поново отворио свијет. Он размотава и допуњава живи пергамент, побуђујући неизрециво саучешће.

Управо та неумитна биографијска логика Нога је довела до књиге *Не тикај у ме*, која је очито дуго припремана, и за коју је био неопходан изузетан унутрашњи рад. Ногова исповијест ту се преплиће са ћирилским писменима са наших давних стећака, из средњег вијека, из Херцеговине. Пјесник је „белопчељанин који праши речи, покаменоване, крстате и твоје“. Сад бих се вратио на поменути Ногов звукопис, на густо трење и фасцинантно комешање пјесничког ткива, кад нам се на тренутак учини да иза поетског говора, иза слова, избија неки други језик, који подлијеже вишезначном дешифровању. У поговору за *Јечам и калопер* Милосав Тешић наговјештава извјесну новину у Ноговој лирској реторици, помињући „језичку просејаност и некако суздржану узбурканост“. О каквој *суздржаној узбурканости* Тешић говори? Одакле такав утисак? По мом мишљењу, управо та стилска особина сада је развијена до неслућених размјера. Наиме, због директног контакта и прожимања са исконском словесношћу у Ногову лексику као да је неопозиво уграђен неки специфични коријен-множилац, који се током пјесме самостално грана и развија. Као да ону дисајну, само-

гласничку страну стиха почиње да престиже његова значењска, сугласничка страна. Као да на јединицу звучања долази више значењских јединица него што је то уобичајено. (Иначе, да и то поменемо: по Мандељштаму, ријеч се не размножава самогласницима, него сугласницима).

Креће то од првог наслова („Отко сам поцрнио“) и траје до последњег („Крај наметне громиле“) – да би се из тијесно збијених сугласника ројила нова брујећа значења. Отуда могућност да се овдје скоро свака ријеч тумачи као да је изведена из неке друге ријечи – а све као да потичу од истог разгранатог коријена, све се неумољиво преплићу са завичајном топонимијом, и све су повезане са именима наших предака.

Друга стилско-језичка особина, која такође свједочи о изванредној, до сада невиђеној економичности Ногове лирике, јесу нагла скраћивања исказа, нагле скраћенице. Па и наслов књиге је скраћеница „Не тикај у ме“, и наслов прве пјесме такође: „Отко сам поцрнио“. Имамо онда редом: „Кад озго сине“, „Лакше ми је лежат“, „Због тога сам усто“, „Немој печал крит“, чак је и Калиновик – „Калновик“, да не набрајам даље. Спонтана штедљивост која сваком појединoм изразу даје властиту вриједност у Ногов стих се прелива са древних херцеговачких плоча, јер се ту нису баш расипала слова, и управо због ње, управо њеном снагом долази до баснословних мелодијских и значењских ефеката, на најмањем могућем простору, још редукованијем од онога из глосе „Јечам и калопер“ (коју Ного иначе сматра малом језичко-музичком кутијицом спакованом у 4 строфе).

Можемо то рећи и овако. Ако покушамо да издвојимо неку условну јединицу Ноговог пјесништва, онда је она по правилу некако дискретнија, економичнија, мања него код других пјесника. Током излагања унутрашњости лирског процеса пажња се по правилу фокусира на тзв. ситниш универзума: оно мало сунца, глогиње, купине и драче, птичице, кошутица, шупље трске и свирале

од зове, дроздић у шевару (који је „саслуживо“), розгве (које се крсте) зрикавци (који вјежбају опело), до оних борова калуђера и јела монахиња. „Просинула у модрини вреска / Кроз ковиље Тичица Небеска“. До оног камена, из пјесме „Свети Василије“, коме се пјесник директно обраћа, необичним вокативом („поспани камене с кога козе брсте“), прво њему, па онда у следећем стиху пчели, питањем: „С поља или мора окле летиш пчело“. И све то однекуд сјајка, и однекуд се гласка, и у свему пребива исти Бог.

Тај топли разговор, то саучесничко ословљавање најмањих божјих творевина можда је понајвећи домет Ногове пјесничке религије. На овом мјесту присјећам се сличног доживљаја који нараста из унутрашњости саме душе – једног описа из пера Исидоре Секулић, из њеног писма Слободану Јовановићу (1928):

„Погруже се у тишину оних неколико колибица, и остану само месец, звезде, горе, шуме и ви, и све тако блиско и познато и једно на друго упућено, да не знате право да ли сте травка, дрвце, скакавац, ветар, киша или ви. Не ходате него вас, лаког као без тела, нешто носи.“

Човјек мора да се радује оваквом мајсторству, и могао би из њега да изведе понеки оптимистички закључак о нашој савременој лирици. Из тог сјајкања и гласкања, наиме, рађају се неисцрпне резерве храбрости, снаге и љепоте – које су нам потребне за свакодневно одржање у критичним тренуцима. Ного у српску лирику враћа неке притајене и заборављене аспекте, и то му полази од руке не зато што је он добронамјерни патриота, него зато што он данас суверено влада тим прошлим богатством, што га одомаћује, зато што он умјетношћу језика стиже до лирске етике која би морала да се прелије у шири вербални контекст, као драгоцјена и дугорочна национална инвестиција. Све је изразитији Ногов траг у звучном плетиву српске фантазије.

Želidrag Nikčević

A SERBIAN BIRD

Summary

This work expresses the belief that Rajko Petrov Nogo belongs to the core group of Serbian poets who poetically defined the last quarter of the twentieth century. His superior poetic results are visible firstly on the exclusively lyrical level, discussed in this article in the context of aesthetic use and the melody of his mother tongue, and secondly on the level of ethical and ideological peripeties of Serbian poetry, on which the majority of our contemporaries either have nothing to say, or, worse yet, they do, but do not dare to.

Бошко Сувајџић

ОД КАМЕНА НИКОМ НИ КАМЕНА

Збирка *Не тикај у ме* настаје на оси пресека интимно-породичног и историјско-националног. Збирка се надовезује на књигу поетске прозе *Јечам и калопер*. Лирско ходочашће по светим местима детињства прилика је за призивање дубинског колективног памћења. На версификацијском и тематско-сижејном плану, Ного се надовезује на плодну књижевну традицију, од усмене лирске и епске песме, преко Диса и Скендера Куленовића, све до Стевана Раичковића.

Кључне речи: Натпис, стећак, српска ћирилска писменост, Косово, Лазар, камен, епитаф, Скендер Куленовић, Стеван Раичковић.

Лексикон камених смртовница у збирци *Не тикај у ме* Рајко Петров Ного саставља на основу личног увида у гробне натписе на стећцима из средњег века. О томе песник сведочи у књизи врхунске поетске прозе *Јечам и калопер*: „Све пропада. Само гробља расту. У рату живну. Подмладе се. Оним једнаким бијелим крстовима. Што стоје на стражи.“ (Ного 2006: 13)

Збирка *Не тикај у ме* настаје на оси пресека интимно-породичног и историјско-националног. Збирка се надовезује на књигу поетске прозе *Јечам и калопер*. Лирско ходочашће по светим местима детињства прилика је за призивање дубинског колективног памћења. Постављајући глосу као посмртни одар своме оцу, песник подиже словну хумку и себи, у стиху који је мера личног и националног.

Индекс српске средњовековне епиграфике у Босни и Херцеговини послужио је Рајку Петрову

Ногу као предтекст за врхунску поезију. Смрт је овде у камен забележена, а безбиљежна, опора и једноставна, као и живот сам: „На овим великим, од љутца клесаним крстовима нема биљега. На најстаријим ни слова нема. Ћуте у голој једноставности. Нахерени, себи довољни. Ко под њима лежи, знају ти што ту леже. И Бог. Други нагађају.“ (*Јечам и калопер*, 14)

Када говоримо о гробним натписима на стећцима, ваља нагласити да је реч о ћирилским епиграфским споменицима који су сачувани највећма у некрополама из Босне и Херцеговине, претежно из 14. и 15. века. Фигурални рељефи на стећцима из средњег века по својој тематици, композицији и стилизацији намећу се као издвојен епиграфски круг. Натписи на стећцима, пре свега, „представљају посебан и издвојен круг епиграфских тема – покојник говори у првом лицу једнине, наглашавају се појединости из породичног живота, сродничке везе покојникове, коме је служио покојник, ко му и на коме месту подиже споменик, ко реже и сл.“ (Трифуновић 1990: 181)

Композиција гробних натписа на стећцима заснована је на устаљеним обрасцима. У иницијалној позицији налази се **формула именовања**, која гласи: *се лежи*, *а се лежи*, *сије лежи*, ређе *тој почива*, *а се гроб*, *се кућа*, *знамење*, *нека се зна* и др. После тога долази именовање покојника, врло често и његова атрибуција и титулација. (Јагић 1890: 6) Нарочито важно место у композицији надгробног натписа на стећцима заузима **формула локализовања покојниковог гроба**, што се види из њене фреквентне употребе. Каже се да је покојник легао *на својој земљи на племенитој*, *на баштини*, *на племенитој баштини* и сл. Ту је и **формула временске локализације**, која најчешће гласи: *ва дни славнога + име*, и *у тој доба умријех*. (Сувајџић 2005: 185-201) Средишњи део резервисан је за истицање покојниковог богоугодног живота и друштвених заслуга. Посебно се наводи да ли је покојник скончао природном или насил-

ном (*ином*) смрћу. Следи **формула подизања надгробног споменика**, исказана глаголом: *постави*, *пише*, *сиче*, *усече билиг/ками*, именује се финансијер радова, писар (*дијак*) и клесар натписа (*ковач*).[1] Врло су фреквентне лексеме *билиг* и *ками*. (Јагић 1890: 6-7) Завршни део натписа стилизован је као **формула клетве**, намењене оном ко би се усудио да дарне споменик (*билиг*)/ **формула молитве** за душу покојникову. Формула клетве је имала и практичну, а не само симболичку функцију: „Да су људи у средњем вијеку узимали туђе надгробне споменике и под њима се покопавали, позната је ствар.“ (Вего 1960-1961: 266)

У збирци *Не тикај у ме* Рајко Петров Ного складно комбинује реторске формуле гробних натписа на стећцима, конституишући из расутих фрагмената „гробослова“ нова значења. Заједничка тематска нит која повезује гробне натписе јесте питање смисла, трајања и вредности живота који се растаче и осипа као прах са избелелих камених слова: „Много не имах, а мне сада ништа не остаде“ (натпис из Врпоља, у Љубомиру) (Ђоровић 1997: бр. 31, стр. 27); „Родих се у велику радост, а умрех у велику жалост“ (натпис *доброг Радоја* с надгробног споменика у Радимљи, Вего 1960-1961: 275); „Си камни Варда, чи ли е био, чи ли е сада, чи ли неће бити (*Исто*: 266). Ного ће ове елементе уклопити у складну целину:

На зборној гомили чи би овај камен
Чији ли је сада чи ли неће бити
Кнеза Имањића још сам читљив знамен
Пре него се сапем прочитај ме и ти
Никад немах много али ми не неста
А делих свакоме коме се подоба
Па и ти кад одеш са овога места

[1] На неким стећцима јасно се разликују три различита мајстора, односно три различите радње на једном истом надгробном споменику: сечење (клесање) камена, писање предлошка и урезивање натписа: *А се лежи Радича Обрат, сиче Драгиша Побрат, а се пише дик Семорад, усијече ковач Милић.* (Вего 1962: 213).

Ако тако немаш имаћемо оба
Белопчељанине који прашиш речи
Покаменоване крстаче и твоје
Гробослов праведне од грабежи лечи
И зато не хајем када ме посвоје
Онај који чека дан што ће се збити
Зна чији је био чији неће бити
(„Имањић“)

Комплексност Ноговог песничког поступка састоји се у томе што он дискретно и ненаметљиво у лични бревијар камене хагиографике, и (прото)цитате из натписа на стећцима, утаче у посве модерне песничке исказе, симболе, фигуре, асоцијације. Тако, Белопчељанин који „праши речи“, у ствари представља асоцијацију на један гробни натпис, који гласи: „† А се лежи Стоисав Милошевић на свои земли на племенитои кога много људи знаше. А се чини Прибил Бјелопчеланин, а писа Дивна син јегов.“ (Вего 1960-1961: 260) Али у стиху о „ономе“ који чека „дан што ће се збити“, поред библијске симболике (бело + пчела), као да препознајемо и „онога“ који је певао о дану „после времена којег се сви боје“, у песми „Гојковица“ из циклуса „Утва златокрила“ (Бранко Миљковић).

Попут натписа на стећцима, и Ногов песнички исказ проткан је сугестивним изразима покојникове туге и жуђње за животом: „Често се кроз натписе на стећцима провлачи песнички мотив познат у савременој европској средњовековној књижевности – Ја сам био као ви, а ви ћете бити као ја; Ви ћете бити као ја, а ја никада више као ви.“ (Трифуновић: 181) Прототип реторске формуле биће делотворан и у Ноговој поезији:

И пошто от земље јесмо
И у земљу унидемо
Мољу ја вас не тицајте
Ви ћете бити како ја
Ја не могу бит како ви *(...)*
Био сам како ви јесте
Биће те како ја јесам
(„Чуј Радивоја из Горњег Храсна“)

У натписима на стећцима, испод епске нарације осећа се подземна осмерачка метричка фраза и усмена поетска дикција. Већина ових натписа, без много редакторских интервенција, могла би да се преточи у осмерачку песму. Ного осећа дамаре овог притајеног стиха већ у прози *Јечам и калопер*, па се посебно задржава на натпису који метрички потмуло шуми у жилама времена, заробљен у станцу камена:

„Има у цркви, до улаза, још једна плоча, над којом несложно запијевамо:

А-се-ле-жи Ву-ко-сав вој-вода Вла-ће-вић. С мојом друговах дружином. И загибох на размирној рајини. Крајини. За мога Господина. И донесоше ме дружина на своју племениту аштину. Баштину. И да је проклет тко ће у-ме так-ну-ти.

У ме такнути, са зазором понављамо.“ (*Јечам и калопер*, 82)

И доиста, ако учинимо одређени напор, ослободићемо из камена ову урезану версификацијску фразу:

„А се лежи Вукосав војевода Влађевић. С мо(јо)м друговах дружином и загибох на р(а)змирној крајине со (за?) мога господина; и донесоше ме дружина на своју племениту баштину; и да је проклет тко ће у ме такнути. (Стојановић: бр. 4833)

А се лежи војевода
Вукосав(е) Влађевић(у).
Са мо(јо)м(е) дружином(е)
(аз) другових и загибох
на размирној (по)крајине
за мо(је)га господина.
Дружина ме донесоше
на баштину племениту;
да је проклет тко ће у ме,
тко ће у ме (свећ) такнути.

Осмерачки стих би могао без већих проблема да се прочита и као бугарштички полустих:

А се лежи војевода Вукосав(е) Влађевић(у).
Са мо(јо)м(е) дружином(е) (аз) другових и загибох
на размирној (по)крајине за мо(је)га господина.
Дружина ме донесоше на баштину племениту;
да је проклет тко ће у ме, тко ће у ме (свађ)
такнути.

На тематском плану, овом покушају версификацијске рестаурације првобитног стиха иде у прилог и синтагма „размирна крајина“ која се, као формула, јавља и у бугарштичком певању.

У песмама Рајка Петрова Нога осмерачка матрица је делатна и као памћење усмене лирске поезије („Чуј Радивоја из Горњег Храсна“), али и као евокација снажне вертикале уметничке лирике, од дубровачких песника до Дучића.

У версификацији Ногових камених стећака-сонета стих се креће од разиграног шестерца („Сунчевић“, „Коленовић“) и осмерачке метричке фразе, која је присутна и у симетричном шеснаестерцу („Коло“), преко ракићевског и дучићевског једанаестерца („Не тикај у ме“) и преовлађујућег дванаестерца („Ако питаш за ме“, „Имањић“, „Љиљан“, „Зимоњићева читанка“, „Изнад јаме крушка“), све до лирског тринаестерца, који је баштињен наслојавањем плодне усмене и писане књижевне традиције. Миодраг Матицки се, у том контексту, посебно задржава на Ноговој песми „На својој племенитој на Голубачи“, као „примеру палимпсестног развијања песничког језика“: „У њој песник гради језик ослањајући се на низ жанрова, превасходно усменог порекла, укључујући их у тринаестерац близак грађанској лирици: тужбалица (у првом плану је форма петосложног тужбаличког припева којим се заокружује тринаестерац), везена тужбалица, надгробије, епитаф, клетва, лирска песма структуре словенске антитезе. Резултат је чудесно језикотворство, свакако ширење и снажење песничког језика. Ного следи Диса, његову песму ’Можда спава’, његово слично окретање тринаестерцу и изналажењу нових сила језика у народној песми коју је Вук нашао у неком старом

дубровачком рукопису и који је у подтексту Дисове песме („Извор вода извирала, бистра, студена“), онолико колико и у лирској песми на међи народне и грађанске лирике о Хајдук Вељку („Порасло ми је багрем дрво, танко, високо,/ Под њим лежи Хајдук Вељко, санак борави.“). А иза свега тога до нас допире ромор који Кодер открива у прајезику Словена.“ (Матицки 2011: 10-11)

Трочлани усмени тринаестерац, стих љубавне и свадбене лирике, образац чланковитог стиха (4+4+5), који Новица Петковић открива у метричком подтексту Дисове најмузикалније песме „Можда спава“ (Петковић 2004: 90), присутан је код Нога и као криптоцитатна подлога. У песми „Неомражен злу ни добру“ откривамо га растављеног у два стиха, при чему паралелно смењивање симетричног осмерца(4+4) и динамичког петерца упућује на древну метричку схему усменог песништва, очувану већ у најстаријим записима отмених почасница, забележених у *Рибању и рибарском приговарању* Хваранина Петра Хекторовића из 16. века:

Наш господин пољем јизди,
Јизда да му је
На глави му сфилан клобук,
Синца да му је.
У руци му златне књиге,
Дружба да му је,
Прид њим слуга писан поје,
На част да му је.

Сличан пример полиметрије (8+5) срећемо и у Вуковим лирским записима:

Јеленак ми гору ломи
Путак да му је;
За њим иде кошутица
Тек друг да му је.
(„Уз чашу“, Вук, СНП I, бр. 103)

Ево како гласи овај метрички образац код Рајка Петрова Нога:

А се лежи добри Богдан
Доброг Домше син
Гласкао се само обдан
Ноћу био фин.
Неомражен злу ни добру
У то доба мре
Имао је нарав бодру
Свак га жали бре
Пожали ме данас и ти
Немој печал крит
Добар хотех јунак бити
Прекрати ме смрт
Пет векова обноћ обдан
С мраморка се гласка Богдан

Поента је метрички и семантички наглашена ритмом и римом. Док се покојникова исповест представља у стиховима компонованим по обрасцу 8+5, завршни коментар резонера дат је у парним симетричним осмерачким стиховима, који су додатно оснажени ефектном римом („обдан“ : „Богдан“).

У каменим сонетима Рајка Петрова Нога похрањена је лексика не само средњовековних стећака, већ и песничка фраза бугарштица („На својој племенитој на Голубачи“). При томе, треба имати у виду да су Ногови сонети у ствари криптосонети, будући да песник хотимично графички не диференцира катрене и терцете, чиме додатно затамњује свој исказ.

Сонет „Крај наметне громиле“ као уводни део глосе *Јечам и калопер* показује да се тема натписа на стећцима дуго времена таложила у песниковој нутрини: „Пролошки, изванстрофни део глосе чине стари надгробни натпис из цркве Светог Лазара у селу Влаховићима код Љубиња и Ногов сонет ’Крај наметне громиле’ из збирке *На капијама раја*. Прожетост атмосфером црквености, односно стварни црквени простор у првом случају и лирична оцрквењеност предела у другом уносе у овај уводни диптих, уза све различитости, и нешто од осећања свепросторне и свевременске освештаности и ли-

тургичности и као да некако издалека наговештавају основни тон казивања у матичном делу глосе. Тај тон је надаље појачан још једним давнашњим надгробним натписом из поменуте богомоље, као епиграфом треће строфе; док су две Ногове песме – „Привиђења“ (преименована песма из збирке *Безакоње*, где је била насловљена стихом *Стварна је тек љубав беде и небеса*) и „Кенотаф“ (из збирке *Недремано око*) – по густо сконцентрисаној значењској енергији и естетском домашају, природни и готово нужни завршеци целина које им претходе: прва као изводна песма прве строфе, а друга као двоструко функционална – и као изводна песма четврте строфе, али и као епилошка одредница целе глосе.“ (Тешић 2006: 100-101)

Евокативна моћ искушавања традиције, од културне, митопоетске и језичке матрице, у поезији Рајка Петрова Нога равна је његовом обликотворном умећу. Тематско средиште Ноговог певања, превасходно од збирке *Лазарева субота*, јесте косовски удес, чак и када се о њему експлицитно не пева: „Несумњиво, име Лазарево код нас има огромну евокативну снагу. Рајко Петров Ного, опет, један је од песника који се радо служе евокацијом, чак можда у овој књизи више и далекосежније но раније. Он има песама у којима се евокативна моћ просто такмичи с обликовном – не само у слици него и у избору ритма.“ (Петковић 2007: 175)

Песник инсистира на чињеници да је реч о споменицима који се таложе у мајдану српског колективног националног памћења, будући да евоцирају ћирилску камену писменост по Херцеговини, Захумљу, Требињу и Босни:

„Мраморник и сечац жалобно нариса
Јелена и срну А због мог имена
У камене даске усече и писа
Богомначртана ћирилска писмена
Обриши тај пухор тишине и таме
Лакше ми је лежат ако питаш за ме“
(„Ако питаш за ме“)

Сонетна успаваност камена повезује Рајка Петрова Нога са великим претходником и Учитељем, Стеваном Раичковићем. Веза је дубока и присна. Камен је опсесивни мотив у лирици Стевана Раичковића, која поседује снажну анимистичку визију првобитне одуховљености природе, и умеће волшебног песничког упризорења живота камена и трава:

У камен да се претворим
Већ не бих нашо заборав.
Био бих на обали једини
Камен замишљен
И плав.
(„Живот“)

Камен, и плаветнило, и сан, и руб видика. То су чудесне везе које Раичковић открива у природи:

Зар да не појмим тај камен, обли,
Што се плави?
(„Песма о одласку“)

У збирци *Камена успаванка* у наслову се истиче амалгам опонирајућих симбола. **Камен** упућује на обло, тешко, непомерљиво, затворено, хладно, постојано, тврдо, грубо. **Успаванка** означава присно, лако, топло, безоблично, бескрајно, меко, нежно. И опет ће камени сан бити у вези са плавом бојом („Зарастите у плави сан камени“). У песми „Опрости камену што ћути“ срећемо истоветну песничку слику („Шумно као што птице слете/ Са плавог мира на сунцокрете“). „Спавај сном белим од камења и звука“, каже песник у „Успаванки за шкољку“ из збирке *Балада о предвечерју*.

Мотив камена који одолева свеопштој пролазности света на најбољи начин открива присну песничку и људску везу између два барда сонета, Стевана Раичковића и Скендера Куленовића, како у изразу, тако и у непоновљивом, вибрантном треперењу сонета, у синкретичком упредању нити историје и поезије у модеран поетски исказ:

„Тврђаво моја, главо, где рај дотрајава,
Круни се твој камен и у прах претвара:
Сваки дан га сунце помало обара
Сваку ноћ га црни ветар развејава.

Стојиш тако, главо, помало у небу:
Тек понеки ниски дим ти очи такне,
Свака ведра птица крај тебе замакне,
Сваки гавран слети на твој кров свом хлебу.

Изван тебе: сунце, мирис, смех и вода,
Неки бистри корак, лаки поток, лахор.
У твојој одаји: само мрак и штакор.

Иза сна, понекад: штрчиш ко слобода.
Облаци ти кулу облаче у бело.
Снег висински: чекаш. Твој стег је твоје чело.“

(Стеван Раичковић, „Тврђава“, *Камена успаванка*)

А ево и Куленовићеве евокације материјалне и духовне прошлости:

„Рат ил свеглед сатрап или јесен од ритâ
Поружне и свјетлост – небо земљи згаде.
Ти камена лебдиш ко процвали бадем
Жедна плавог бездна, пузавицâ сита.

Сунце, ко дан судњи, скине све до гола.
Чемпрес што те растом љубоморе прати
Тад, ко да је био слијеп од искона ти,
Жагри у те нову, а њег нема пола.

Шта му снива свјетлост, мјесец види – ти кад
Пустиш да ти тиња у кријесници тијела.
У крошње кошћелâ бура пусти бика

И стабла им шкрипе – ти мирна и бијела.
Умрем, из коријена вјекова излистам
И будем ти чемпрес: а ти стојиш иста.“

(Скендер Куленовић, „Тарих, За Карађозбегову џамију у Мостару“)

Камен у духовном озрачју рушевина древних утврђења, у вертикалној оси цркве, џамије или надгробног споменика, несумњиво означава онај сми-

слотворни тренутак озарења неживог и креације која спада под ингеренцију божанског: „*Neobrađeni kamen* pasivna je tvar, ambivalentna: ako na nj. djeluje samo čovjek, vidjeli smo, kamen će biti oskvrnut; međutim, ako na nj djeluje nebeska i duhovna sila kako bi od njega napravila *dovršen obrađeni kamen*, on se oplođuje. Prijelaz od neobrađena kamena na kamen što ga je obradio Bog, a ne čovjek, prijelaz je od neprosvijetljene duše do duše prosvijetljene božanskom spoznajom.“ (RS: 246)

У овакво виђење песничке традиције укључује се и нова збирка Рајка Петрова Нога. У камену стећака она открива вековиту постојаност традиције, која одолева порозној седри заборава. У ћирилским натписима о покојницима, писаним „на српском језику и српским писменима“ (Б. Курипечић) у Херцеговини, епитафима у којима се говори о славним делима и узможним животима наших предака, Ного евоцира и мала, интимна сведочанства о људској жудњи за животом, трагичке вапаје који допиру из целца камена, крик за трајањем и претрајавањем свога времена. Живот на стећцима заиста је представљен као окамењени сан. На грубом, храпавом, од ветра и кише испраном и израњављеном камену, стоје ћирилска писмена као хаотично разбацане и насумично окачене еполете на шириту кише која сплаче све људске страсти, мисли и жудње: „Најновија Ногова књига представља заокружено и целовито, али још увек отворено дело које просто призива наставак и даљу елаборацију ове грађе. Реч је о својеврсном делу у настајању, па слутимо да ће се новим епитафима ова књига ширити и још добијати на лирском замаху и семантичкој обухватности. Ногов велики претходник и узор, Учитељ у правом смислу те речи – Стеван Раичковић, једном написану *Камену успаванку* допуњавао је годинама, све док нисмо добили коначну форму ове књиге које је, ваљда, само смрт песникова могла заувек да оконча.“ (Негришорац 2010: 95-96)

Почетак збирке („Отко сам поцрнио“) успоставља линије додира са традицијом на више плано-

ва. Тако се версификацијски персифлира лирско песништво Војислава Илића („Како јауче ветар кроз посрнуле баште“), подастире индекс мотива из тематског регистра бајке („О накупцима среће из шуме Стриборове“), призива поетски свет Десанке Максимовић и инкорпорира сопствена поезија у облику криптоцитата („Умукнуо сам Гавран Ризничар речи таште“ – „Крај наметне громиле“), евоцира антички мит о гаврану као птици коју је Аполон претворио у црног злоглухника једном приликом када му је донела лошу вест. Све до дубинске епске вертикале хајдучко-ускочког певања о Бају Пивљанину и о подвизима пивских горштачких врлетника („Откако је гавран поцрњео/ није хајдук разбио сватова“ – „Ришњанин хаџија и Лимун трговац“, Вук СНП III, бр. 68).

„Андрићева купина“ је заснована на анегдотском предлошку, колико и на библијској стилизацији. Програмска шетња по селени националне лире и колективног памћења нужно ће се дотаћи и словног покрова светитеља Саве, у једној од најбољих песама збирке:

С размирне крајине до Свето̄г Лазара
Низ небеску сто̄рмен и о̄есму косову
Силазим то̄ и го̄сто̄ до смрто̄ног о̄азара
Где го̄д сам за̄гибо о̄адох на Косову
Уз Белца то̄ шаљем урок-о̄оклисара
Који држи кључе душе у окову
Нареди казнацу да не жали о̄ара
Шири сто̄ару цркву ко да кројиш нову
Чујеш ли возара Усто̄алого̄ Лазара
И Усекованого̄ на Пољу Косову
Како немо о̄оју ко два васкрсара
У очевој цркви за̄о̄евку косову
И како сјајкају свето̄лошћу квазара
Влаћ и Вук Бијелић у Савином слову
(„У Савином слову“)

Поступак удвајања и уједињавања песничких гласова, започет у *Лазаревој суботи*, настављен у *Недреманом оку* и глоси *Јечам и калоо̄ер*, овде је дат у комплексном евокативном наслојавању: „Слу-

жећи се хотимично овим поступком, вероватно и с намером да успостави нови, чисто песнички поредак, Рајко Ного је на крају добио дволиког Лазара. Тако да у исти мах делује и као познат и као необичан: лако се препознају појединости, али је целина чудна. То је зато, наравно, што је Ногов Лазар једном својом страном или ликом новозаветан, док је другим, опет, наш косовски. Али оно што је најважније, и што се на први поглед не види, то је однос између њих: онај први приметно универзализује значење другом чинећи га општехришћанским, док овај други конкретизује значење првом испуњавајући га националним митом.“ (Петковић 2007: 174-175)

Поступак је овде још комплекснији. Из народног предања („Низ небеску стрмен и песму косову“), Ного ће општу, националну димензију повезати са личном драмом. Небеску цркву природе са храмом косовских ратника. Храм косовских ратника са новозаветним лазарским храмом. Библијску причу о Оцу и Сину са личном потрагом сина за оцем. Све то, тројединњено, у тровидном и троје-ручном Савином слову, управљено ка Оцу, телесном и духовном, у алитеративном словном ткању које асоцира на плетење монаха Силуана („Слово славе Сави сплете Силуан“).

Ного умеће целовите цитате и псеудоцитате из натписа на стећцима („А се лежи Стипко Радосалић. Боже, давно ти сам легао, и веље ти ми је лежати.“ - Стојановић: бр. 4830) у своје стихове, али их по правилу стилизује и транспонује у раван модерног поетског исказа („Давно ти сам лего где тишина веје“).

Сличне реторске формуле из гробних натписа на стећцима Ного врло слободно учитава и у сложено језичко плетење поетске прозе *Ječam i kalopīer*, које је послужило као потка за збирку *Не тикај у ме*: „Лијепо је наша црква скројена. Кројили су је према себи кнез и војвода. И они што леже испод мрамора. Давно ли су легли, и дуго ли им је лежати.“ (Исто, 82-83)

Песма „На одмирачи“ евоцира „племениту одмарачу“ херцеговачких феудалаца и властелина, после бурних година ратова, подвига, искушења и славе. Баштина је родна груда, место истинског покоја и вечитог одмора. Лирски субјекат је, међутим, „моран на одмирачи“. За њега ни ту нема предаха ни спокоја: „Врло често се на босанским надгробним натписима каже где ко почива, где му је гроб, и то најчешће формулом: на својој земљи на племенитој, на баштини, на племенитој баштини итд. По неки пут се каже да је умрли легао на туђу земљу а да му белег стоји на његовој баштини, да је погинуо на крајини па да га је дружина донела на баштину; земља се зове и *племенита одмарача* (?), а у једном натпису је забележено *легох на половину* (ако је натпис добро читан). Често се помиње име баштине, говори се ко још ту лежи итд. Све је то, у ствари, локализација гроба, што је један од битних формулара надгробних натписа, те бисмо тако могли и да разумемо почетне речи из натписа казнаца Неспине.“ (Ковачевић 1960–1961: 317–318)

Ногова инспирација је визуелна и тактилна. На фигуралним рељефима на стећцима, делу приморских мајстора, представљени су детаљи који сведоче о средњовековно-феудалном амбијенту у коме су текли земаљски дани покојникови. Најчешће су представљене сцене лова и борбе. Ту су и фигуралне представе коња и коњаника са копљем и штитом, девојка која држи коња за узду, коњаник који гони кошуту с ланетом, коло женских фигура, мушке фигуре са мачевима у рукама, мушке фигуре са дигнутом руком на усправним стећцима у Радимљи, људске фигуре са прекрштеним рукама на грудима из сребреничког краја и др.[2]

Нога пре свега привлаче митске представе на стећцима: фигуре јелена, наопаког мртвачког ко-

[2] “Имамо, дакле, једну посве нову појаву у сепулкралној скулптури средњевјековне Босне: на споменику је приказан покојник. При пут на босанским надгробним споменицима намјесто сцена из живота изражена је мисао о смрти.“ (Сергејевски 1953: 134)

ла, коња и коњаника са копљем и штитом, фигуре ратника са натегнутим луком и стрелом, девојке која држи коња за узду и сл. Посебно се у збирци акцентује орнаментална симболика крста, љиљана, месеца. Коњаник с копљем, стрелац са натегнутим луком, виторог јелен у теснацу, песничке су слике које визуелно почивају на фигуралним рељефима камених стећака („На одмирачи“). Изразита је, у Ноговим стиховима, митска симболика јелена као психопомпоса („Мраморник и сечац жалобно нариса/ Јелена и срну...“ – „Ако питаш за ме“). Ова је симболика присутна још у старинским бугарштицама, као синтагма „тихи јеленчац“ („Марко и Андријаш“), или митска визија „три виле на три љељена“ у песми о погибији Секуле Бановића.

Камена представа женских фигура увезаних у мртвачко коло на стећцима из језичког и митопоетског памћења српског народа призива у стих причу о уклетој заручници Љепосави и трагичном женику Милићу барјактару („Коло“). Усмени предтекст баладе о „уроку и невести“ (М. Детелић) Ного претвара у интимни путопис душе, у трагање за митским крајоликом завичаја, у коме су похрањени не само трагични заручници, располућени између два дома, Земаљског и Небеског, у гори, као хтонском месту прелаза, већ и песниково детиње памћење света:

Камо си се упутила Љепосава на љељену
Побегуљо из женидбе уклетога барјактара
Када коло наопако око мога гроба крену
Шмугнула сам преводнику који се о души стара
По љељену у камену загробна је киша лила
Код нас муње уцрташе код Ждрела на слеменику
Сунце ми је омрзнуло а земљица омилила
У Мирковој коси колам а немим у Калновику
Ако си се уморило на Гвозну у глувом колу
Где млад месец сенком оштри мач у руци коловођи
Окрени се Несуђено Виловоме пустом долу
И пред кућу урокљиву невестици црној дођи
Да смирени избледимо угашени босиоче
У каменом колу смрти клесаном на крову плоче.

Камено *плетеније словес*, срезано у последњем стиху, визуелно и акустички дочарава глухо наопако коло које се вије испод трошних колеса векова. У синестезијском укрштају чула, лирски се субјекат служи очима-рукотворкама и саслужује рукама-видованкама:

Још док је одмирача мени блага и мека
Кроз камен са Прозрачца на оба света гледам
Јелена у теснацу плахога стрелац чека
А коњанику с копљем виторог још се не да
Кад спазио је стрелца подиже главу к небу
Парошци олисташе пропе се да полети
Тад све заслепи светлост у којој и сад зебу
И коњаник и стрелац А оно дете светли
Крстом на боку стећка у наручју човека
По кришка од месеца голе им главе реси
Трошан је љутац камен неће ни он довека
А души је разроко овде и на небеси
Моран на одмирачи немам шта чим да гледам
Сем оно светло дете што јелена вам не да.
(„На одмирачи“)

Лирски субјекат прозире смрт и душу на оба света кроз камен са Прозрачца, чиме се упућује на натпис са саркофага кнеза Павла Комлиновића из некрополе Бакри, Височица („А се лежи кнез Павао Комлиновић на свои на племенитои на Прозрачцу в дни воеводе Сандаља.“) (Вего 1959: 229), али и на снажну дучићевску линију у песништву Рајка Петрова Нога: „Ногов ’камени спев’ о стећцима гласка се и са Дучићеве међе, са његовога ’брега смрти’ ’с кога очи / на оба света гледају’, јер пјева о пробијању пута за душу са овога на онај свијет. Те две линије – које држи магистралним у српском пјесништву – Његошеву и Дучићеву – Ного спаја у свом сонетном ’каменом спеву’, којим враћа цијело занемарено културно благо у матицу и доминантну матрицу српске књижевности, успостављајући временску вертикалу од дванаестог до двадесет првог стољећа.“ (Делић 2010: 88)

Ногова гробна лирика евоцира и један од најбољих сонета Скендера Куленовића, „Стећак“, ко-

ји је са збирком *Не тикај у ме* у присном духовном сазвучју и смисаоном савезу:

Стећак мраморни ћути говором сцена по боку
Јачи од канца кише, повамћирења и крађе.
Његов мјесец и сунце, што значе посмртне лађе,
Давно су превезли душу, вјекују сад у доку.

Удаљили су се од њег и градови и села.
Видик му створе листопад и козе што ту брсте.
Вјетар подјсети лијеске, и оне се шаптом крсте.
Змија му крене уз рељеф, свој рељеф свије сред чела

Зашто сам дошао овдје, кад све већ овдје пише?
Посљедњу блиједу зелен с јесењом травом дишем.
Чуј, звони зрело стабло – то лијес ми теше жуна.

Стихове што још брује длијетом по стећку свом стишај,
Па, успокојен, пусти нека их покрије лишај,
Лези под стећак стиха без превозника-чуна.
(Куленовић 1977: 133)

Одјеци Куленовићевог стиха одзвањају у Ноговој „каменој успаванци“:

Тад све заслепи светлост у којој и сад зебу
И коњаник и стрелац. А оно деце светли
Крстом на боку стећка у наручју човека

Овај се Куленовићев мајсторски сонет, утишан и изглачан до живца и жиле камена, лепотом којом зрачи из углачане белине станца, без чуна и посредника, наднео над видљиво, у заграничје овоземаљског. У њему као да је пресликан опис цркве св. Лазара у Влаховићима, у Љубињу, у којој је била крштена песникова мајка, и која је посебно евоцирана у збирци Ногове поетске прозе/ роману-глоси *Јечам и калопер*. Све је ту, из сабирног сочива детињства, на мирском окупу: и душа, и лађе, и поноћно сунце, и месец, чак и змија која се склупчала на каменом рељефу, у каменом гујињаку.

Црква у Влаховићима представља сабирно језгро и смисаоно средиште спева *Не тикај у ме*:

„Црква на Влаховићима, у Петиборима, из царскога је времена. Гле, коликим је зидом опасана. У ограду су и мрамори узидани. Стећак је старе гробове притиснуо, као да су се живи плашили да они испод мрамора не устану. (...)

Пред капијом полегли стари камени сандуци, по боку ишарани. Шмугнуше гуштерице. Стећци се нису пренели из дремежа. У шару сколутана, у рељеф угравирана, сунча се змија. Штрецнусмо кад се, расколутана, низ камен просула. Не памти се да је ту икога печила. (...)

Испред мрамора бдије плоча, два човјека висока. На плочи, на бијеломе коњу, низ небеску стрмину, силази коњаник, и пред коњем дјевојка.

Када се кнез Влаћ Бијелић, на бијелцу, рањен, вратио са Косова, душу му је превезла лађа са капијскога свода, тијело му је у цркву провела она дјевојка. Испред олтара му је плоча.“ (*Лечам и калопер*, 80-81)

Ево шта кажу историчари о цркви у Влаховићима: „U selu Vlahovićima kod Ljubinja postoji srednjovekovna nekropola u dvorištu crkve sv. Lazara, ograđena ostacima stećaka i samim stećcima. Izvan dvorišta je drugi dio srednjovekovne nekropole; u tom dijelu je danas pravoslavno groblje. Na srednjovekovnim nadgrobnim spomenicima se ističu ukrasi trolistova, arkadica, figura konjanika i žene koja drži konja za uzdu.“ (Vego: 223)

Подаци о оцу и сину, Влађу Бијелићу и Вукосаву Влађевићу, који су уснули у цркви св. Лазара у Влаховићима, више су него илустративни за поетику Рајка Петрова Нога, и Синовљеву потрагу за Оцем:

„Knez Vlađ Bijelić je umro prije 1470. godine. Najvjerovatnije je da je on sagradio crkvu oko polovine XV vijeka. (...) Sadržaj natpisa nam očito govori da je vojvoda Vukosav Vlađević poginuo za svoga gospodina i skupa s njim na razmirnoj Krajini. Družina vojvode Vukosava ga je prenijela i sahranila u crkvu sv. Lazara u Vlahovićima pokraj groba kneza Vlađa Bijelića, kako smo to prije naglasili. (...) Zbog toga se može dosta

vjerovatno pretpostaviti da je vojvoda Vukosav poginuo između 1470-1482. godine na strani hrišćana i da je bio vojni starješina svojih suplemenika koji su sačinjavali jednu družinu, vojnu jedinicu, porijeklom s iste teritorijalno-političke jedinice. Otac vojvode Vukosava Vlađ Bijelić nosio je titulu kneza i kao knez Petar, otac kneza Zota iz Ljubomira iz 1572. godine, knez Obrad iz Podgradinja u vlaškom naselju Gornje Hrasno i mnoge druge starješine katuna.“ (Vego: 225-227)

У стилу и изразу, Ного смишљено подражава мелодију усменог израза, говорну фразеологију и народну етимологију, у функцији актуелизовања прошлости и анулирања временске дистанце која дели оживљене камене становнике српског средњовековља од песниковог окамењеног доба:

Од којих си мио рабро Од Рабрена
А где су ти војеводо деца жена
У Видову пољу ми је сва родбина
По нама се гробље зваше Војводина
Под који си камен лего Милораде
Под крст с кога прозире се све што раде
Дигао сам руку сунцу кад је стало
Одбише ми десно крило и стопало
Зато што у нашем храму житo мисли
Житомислић запалише с ума сишли
Низ Видошку још отичу ове очи
У лишају и ранама док сведочим
На Радимљи на ничијој свој а чужди
Помени ме у молитви свећу уждиј
(„Милорадовићи“)

Некропола у Радимљи била је песнику занимљива пре свега са становишта евоцирања славне историје и трагичне садашњости српског народа, посебно у Херцеговини: „Натписи на споменицима из Радимље сачували су траг о неколико личности из породице Храбрена-Милорадовића. Војвода Стипан имао је два сина: војводу Петра и Радоја. Други један Радоје, Радоје Вуковић, био је синовац војводе Петра, из чега излази да је Радојев стриц Вук био други брат или брат од стрица војводе Петра.“ (Храбак: 326)

Занимљив је, у том контексту, натпис из Ошанића код Стоца, који је сачуван на каменој столици уклесаној у живој стени. Реч је о натпису са судијске столице војводе Стјепана Милорадовића: „†А се сто војеводе Стипана Милорадовића, а понови га војевода Петарь, синь му.“ Овде је син урезао натпис после очеве смрти за свога оца: „Sadržaj natpisa jasno navodi da je vojvoda Petar Miloradović – Stjepanović – Hrabren urezao ćirilski natpis na sudijsku stolicu poslije smrti svoga oca Stjepana.“ (Vego 1962: 202)

Инвокација, апострофа, реторско питање, подигнута интонација, смењивање дијалога и монолога, све су то говорни чинови који подражавају усмену комуникативну ситуацију, доприносе оживљавању окамењених сведочанстава прошлости и динамизовању Ногов песничког исказа.

Омиљени композициони поступак Рајка Петрова Нога јесте оквирни лирски текст преузет из традиције унутар којега се одвија живи дијалог са прошлошћу. Тако ће, у визуелној амблематици крста, на почетку и на крају сонета „А сије крст Радоја“, бити поновљен понорни вапај безлобивог Радоја Мркшића: „А си крст Радоја Мркшића. Стах бога молећи и зла не мисле(ћи) овђе и уби ме гром.“ (Стојановић: бр. 4896).[3]

И завршну песму збирке, у којој своди своје слојевито песничко виђење традиције, историје и српског бића, Ного уоквирује рубним стиховима – питање и одговор – што је несумњиво искуство преузето из српске усмене лирике:

У што сте се загледале птичице небеске
На леђима танке срне јелену на рогу
Детелину са три листа лозице и леске
Подвезо сам плетеницом све у славу Богу
Урезао крст у сунце љиљана у крсту
Мач и венац коло књигу и радосну воду
Да кончином исцељује човека у Христу
Док се време не наврши да пева Господу
Из Виловог глувог кола урокљиву неву
Несуђеном Заручнику млад месец одводи

Пробио сам пут за душу у каменом спеву
Имањићу Сунчевићу Рабрену војводи
А се сече Грубач ками а ти речи реске
У то смо се загледале птичице небеске
(„А се сече Грубач ками“)

Евокација јеленског рога такође сугерише дубинско памћење усмене културе. Песма из Вукове збирке *На цвијети на ранилу* може представљати исходиште ове метафоре:

Пораниле девојке,
Јело ле, Јело, добра девојко!
Пораниле на воду,
Јело ле, Јело, добра девојко!
Ал' на води јеленче,
Јело ле, Јело, добра девојко!
Рогом воду мућаше,
Јело ле, Јело, добра девојко!
А очима бистраше,
Јело ле, Јело, добра девојко!
(Вук, СНП I, бр. 199)

Завршница песме упућује на оног чувеног, помало митског ковача средњовековних натписа на стећцима, по имену Грубач. Да је Грубач одиста постојао, упутиће нас надгробни споменик у Бољунима, њему посвећен: „U natpisu se ističe da je tekst pisao Obrad, sin tada dobro poznatog čovjeka iz Popova koji se nazivao Popovljanin. Dalje, natpis vjerovatno govori da Grubač nije bio pisar nego samo kovač. U protivnom slučaju, on sigurno ne bi propustio da njegov sin ili neko od rodbine nauči čitati i pisati. Na početku teksta stoji znak krsta koji je Grubač uz svoje ime na natpisima uvijek urezivao, npr. u Boljunima i Opličićima. Izgleda da mu je tekst pisao jedan isti pisar.“ (Vego : 210)

Евоцирајући колективно памћење српске културе и језика и самеравајући га са трагичним искуством садашњице („Врсан Косарин и Рајко Маргитин“, „Зимоњићева читанка“), Рајко Петров Ного је у камену херцеговачких стећака открио затомљено предачко памћење српског народа, и из

древне поезије натписа, у збирци *Не шикај у ме*, изрезао посве модеран натпис поезије.

Литература

Vego 1959: M. Vego, *Novi i revidirani ćirilski natpisi iz župe Broćno u Hercegovini*, Glasnik Zemaljskog muzeja u Sarajevu, XIV, Sarajevo.

Vego: Marko Vego, *Novi i revidirani natpisi iz Hercegovine*, Glasnik Zemaljskog muzeja u Sarajevu: I. (1960-1961) XV-XVI, 259-281; II. (1962) XVII, 191-243; III. (1964) XIX, 173-211.

Делић 2010: Јован Делић, „Пјесник на његошевско-дучићевској линији (Ријеч на објављивању добитника награде *Извиискра Његошева*)“, у: Рајко Петров Ного, *Не шикај у ме.* Допуњено издање, Библиотека „Сазвежђа“, књ. 4, Београд: Београдска књига, 85-88.

Јагић 1890: Ватрослав Јагић, *Неколико ријечи о босанским нашписима на сшећцима*, Гласник Земаљског музеја у Босни и Херцеговини, II, 1, Сарајево.

Ковачевић 1960-1961: Ј. Ковачевић, *Надгробни нашпис и рељеф казнаца Неспине*, Гласник Земаљског музеја у Сарајеву, Археологија, Сарајево, 1960-1, XV-XVI.

Куленовић 1977: Скендер Куленовић, *Сабране пјесме*, приредио Ристо Тошовић, Београд: СКЗ, Коло LXX, књ. 467.

Матицки 2011: Миодраг Матицки, „Језик наш насушни“, Даница, српски народни илустровани календар за годину 2011, ур. М. Матицки, Н. Милошевић-Ђорђевић, осамнаеста година, Београд: Вукова задужбина, 9-13.

Негришорац 2010: Иван Негришорац, „Распони и успони Рајка Петрова Нога“, у: Рајко Петров Ного, *Не шикај у ме.* Допуњено издање, Библиотека „Сазвежђа“, књ. 4, Београд: Београдска књига, 93-97.

Ного 2006: Рајко Петров Ного, *Јечам и калопер. Глоса*, Београд: Српска књижевна задруга : Београдска књига.

Петковић 2004: Новица Петковић, *Огледи о српским песницима*, 2. прегледано и допуњено издање, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.

Петковић 2007: Новица Петковић, „Два Лазара“ (1989), у: *Словенске пчеле у Грачаници*. Огледи и чланци о српској књижевности и култури, Изабрао и приредио Драган Хамовић, Београд: Завод за уџбенике.

RS: Rječnik simbola, Priredili J. Chevalier-A. Gheerbrant, Banja Luka: „Romanov“, 2003.

Сергејевски 1953: *Слике покојника на нашим средњевјековним надгробним споменицима*, Гласник Земаљског музеја, VIII, Сарајево.
Стојановић 1984: Љубомир Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, књ. III, Београд. 5. *Гробни натписи*.
Сувајџић 2005: Бошко Сувајџић, *Јунаци и маске. Тумачења српске усмене епике*, Библиотека „Књижевност и језик“, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
Тешић 2006: М. Тешић, „Дотицај с почелом као вид канонизације једног драматичног певања“, у: Рајко Петров Ного, *Јечам и калопер. Глоса*, Београд: Српска књижевна задруга : Београдска књига.
Трифуновић 1990: Ђорђе Трифуновић, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, (одредница *Натпис*), 2. издање, Београд.
Ћоровић 1997: Владимир Ћоровић, *Стари српски записи и натписи*, прир. Р. Михаљчић, Београд.
Хамовић 2010: Драган Хамовић, „Искре из камених слова“, у: Рајко Петров Ного, *Не тикај у ме.* Допуњено издање, Библиотека „Сазвежђа“, књ. 4, Београд: Београдска књига, 89-92.
Храбак 1953: Богумил Храбак, *Прилог датовању херцеговачких стећака*, Гласник Земаљског музеја у Сарајеву, 325-328.

Boško Suvajdžić

STONE GIVES NOT A SINGLE STONE

Summary

Collection *Do not tease me* arises on the axis of family-intimate and historical-national intersection. The collection is built on the book of poetic prose *Barley and Kaloper*. Lyrical pilgrimage through sacred places of childhood is an opportunity to invoke deep collective memory. Nogo is a continuation of fruitful literary tradition, especially of the poetry of Skender Kulenovic and Stevan Raickovic.

Станиша Тутњевић

ЗБИРКЕ *КАМЕНИ СПАВАЧ* М. ДИЗДАРА И *НЕ ТИКАЈ У МЕ* Р. П. НОГА

Апстракт: У раду се разматра однос између збирке поезије *Камени спавач* Мака Диздара (1966) и збирке *Не тикај у ме* Рајка Петрова Ноге (2008) које су инспирисане натписима и симболима уклесаним на стећцима и другим средњовјековним босанским надгробним споменицима. Констатује се да се у позадини ових збирки назире спор о културном и националном идентитету стећака: Диздар је умјетност стећака третирао као културно насљеђе припадника Босанске цркве (крстјана, богумила, патарена или јеретика), а Ного као дио правовјерне православне хришћанске цркве. На подлози Диздаревог схватања индиректно се развија теорија да су послије исламизације „насљедници“ богумила постали Муслимани/Бошњаци, те да, у складу с тим, умјетност стећака „припада“ њима. Ногово мишљење подразумијева да стећци као надгробни споменици православних хришћана улазе у богати фонд српске средњовјековне културне баштине. Међутим, оваква идеолошка позадина није лимитирала аутономност пјесничког чина ни једног ни другог аутора, јер обе збирке имају значајну умјетничку вриједност.

Кључне ријечи: Рајко Петров Ного, Мак Диздар, Не тикај у ме, Камени спавач, стећци, богумили, идентитет.

I

1.

Најновија збирка поезије Рајка Петрова Ного под насловом *Не тикај у ме,* објављена 2008. године, вишеструко је интересантан и значајан пјеснички подухват. Она се природно надовезује на збирку *Недремано око* (2002) која представља „покушај директног уписивања у колективну мемо-

рију и национални слух“[1]. Непосредни инспиративни извор и подстицај за настанак ове нове збирке били су натписи и симболи уклесани на средњовјековним каменим надгробним споменицима, најчешће стећцима. Збирка има мултимедијални карактер, јер, осим вербалних изражајних средстава, у њој срећемо и један битан невербални структурни слој: слике надгробних споменика са натписима и симболима на њима, које равноправно учествују у лирској експресији Ноговог пјесничког чина, али имају и документарну функцију којом се додатно, провјерљиво, прибавља неопходни легитимитет вјеродостојности инспиративних извора и подстицаја, али можда још и више – легитимитет укупној поруци збирке. Треба, међутим, одмах рећи да је та порука, која је изнутра на свим плановима збирке остварена на иманентан пјеснички начин, дошла као резултат подстицаја извана о којима ће касније бити више ријечи.

Управо због теме којом се бави код читалаца са нешто дужим књижевним памћењем ова збирка изазива праву невјерицу, јер одмах асоцира на чувену збирку *Камени спавач* Мака Диздара, објављену далеке 1966. године. Онај ко макар и овлашно познаје наше тадашње, али и касније, књижевне прилике и неприлике с великим разлогом прво мора добро да протрља очи и да провјери да ли сања, или му се то догађа: на први поглед чини се као да се Ного подузео једне помало екстравагантне стваралачке авантуре – да направи римејк издање једне култне збирке поезије југословенске књижевности из друге половине XX вијека. И једна и друга збирка конципиране су и опремљене тако да се јасно може уочити документарност инспиративних извора који су послужили за настанак појединих пјесама и збирки у цјелини. Диздарева збирка била је илустрована мотивима са стећака (аутор цртежа био је Хамид Луковац), а на крају је имала и биљешке са рјечником мање поз-

[1] Желидраг Никчевић, „Ногова политика“, у: *Рајко Петров Ного пјесник*, зборник, Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, Краљево, 2004, стр. 263.

натих ријечи, фраза и појмова на основу којих се могло видјети документарно и инспиративно залеђе неких појединачних пјесама. Ногова збирка, на другој страни, нема успутних или накнадних напомена или биљежака – њена документарност првенствено је визуелног поријекла: читав други дио књиге, под насловом *Црно на бело* садржи оригиналне снимке мотива и записа на стећцима и другим надгробним споменицима уз назнаку за сваког од њих на коју пјесму се односи.

Збирка *Камени спавач* М. Диздара, као што се зна, шездесетих година прошлог вијека била је пјеснички догађај првог реда, а њен значај и популарност продужили су се и у наредне деценије. Била је право откриће коме се дивила књижевна јавност читаве земље, а тај статус стекла је умногоме и због тога што је оживјела интересовање за један доста замагљен историјски период средњовјековне Босне, симболизован тајанственим некрополама стећака посијаним по живописним крајолицама те егзотичне земље. Послије те збирке стећци су из свог стандардног статуса сепулкралних споменика израсли у снажан и доминантан симбол Босне и њене богате прошлости (то што их има и у другим крајевима потиснуто је у други план), појачавајући слику о њеној самосвојности и учвршћујући самопоуздање и свијест њених људи о себи, што је било и разумљиво јер их ту ипак има највише. У том погледу учинак ове збирке имао је знатно шири и дубљи значај него што се то могло уочити на први поглед, па је она, као таква, врло рано била добила културни карактер и значај. У тим околностима збирка је на неки начин имала статус заштићеног књижевног добра о чијем смислу и значају више нема потребе разговорати. Нису, наравно, изостали ни покушаји њене инструментализације, јер су њене поруке стављане у епицентар укупног државног, културног и друштвеног идентитета Босне и Херцеговине тога доба с циљем да се створи линија разграничења у односу на државни, културни и духовни простор и идентитет других федералних дијелова и народа тадашњег јединственог југословенског простора. То је, природно, изазивало и супротне реакције.

У свему томе постојала је готово општа сагласност да та збирка представља узоран модел креативног односа према историјској прошлости и културној традицији и да је у вези с тим, поготово на истом инспиративном извору, практично немогуће направити било какве помаке.

У такав статус те збирке банула је, дакле, након више од четрдесет година збирка *Не шикај у ме* Р. П. Нога. То је уистину велико изненађење, јер се некако само по себи одмах постављало питање сврхе и смисла једног тако ризичног пјесничког подухвата. Ризичног јер је очито био потребан огроман стваралачки напор да би се бар нешто помјерило или преусмјерило у поодавно веома успјешно вођеном, а чинило се умногоме и завршеном стваралачком дијалогу са стећцима, остваренoм у збирци *Камени сйавач* М. Диздара. Потребан је био заиста снажан мотив и подстицај за тако шта. Требало је имати велико самопоуздање, изузетно поетичко знање и пјесничко искуство, једном ријечју био је неопходан огроман, сизифовски напор да би се освојио бар још један педаљ тога давно попуњеног пјесничког простора и изазова. Ризик је био огроман, посебно са становишта могућих олујних и бурних ванкњижевних анимозитета којима је овај пјесник, не без сопствене заслуге, још од раније био изложен, али и са становишта оних истинских, дубљих, креативних, увијек неизвјесних претпоставки и разлога. Ного тога или није био свјестан или га, што је вјероватније, у складу са својим освједоченим виолентним пјесничким темпераментом, напросто није „зарезивао“.

У једном је, и то оном најбитнијем, Ного, очито, био дорастао оваквом изазову. Таленат, пјесничко искуство и самопоуздање, завидна књижевна култура и стваралачка моћ коју је интензивно осјећао на јагодицама свога пјесничког сензибилитета, били су довољна предспрема и задовољавајућа претпоставка и за највеће пјесничке битке и подвиге, па и за овај. На другој страни, Ного је био у великом дефициту у нечему сасвим другом, што није до њега: огромно, готово несагледиво подстицајно залеђе, прво у мотивима и претпоставкама

за настанак збирке *Камени спавач*, а потом и за њену неслућену рецепцију и улогу коју је спонтано одиграла у своје вријеме, јављају се у књижевности изузетно ријетко, и готово их је немогуће достићи или нечим другим надокнадити! Ного на те ресурсе очито није могао рачунати. Појава *Каменог спавача* и његов веома добар пријем не само код читалачке публике, него и у ширим културним, па и државно-политичким круговима у то вријеме умногоме су били условљени и потребом за што већом и потпунијом афирмацијом републичке бх државности, али је знатно важнију улогу у свему томе ипак одиграла немјерљива глад за идентитетом муслиманског становништва које је тада већ било достигло прекретни тренутак на путу до стицања сопствене националне свијести на коме је још увијек било празнина и значајних прекида у континуитету које је ваљало попунити. Збирка *Камени спавач* М. Диздара у том процесу дошла је као поручена и њоме су се, скупа са романом *Дервиш и смрт* Меше Селимовића који је изашао исте године, колико год то изгледало чудно и невјероватно, спонтано, без стварне намјере њихових аутора, а у случају М. Селимовића могло би се рећи и против ње, садржај, континуитет и дубина муслиманског националног бића почели да указују у контурама једног дубоко утемељеног идентитета у којима су се наши муслимански људи стварно осјећали код своје куће, не кријући понос што на питање ко су и шта су, и сами пред собом, а и пред другима, одговор могу наћи у дубини и значењима тако великих књижевних дјела и њихових аутора[2].

На другој страни, мотиви и подстицаји за настанак збирке *Не тикај у ме* Р. П. Нога, и њена досадашња рецепција, упркос признањима која је већ добила и поновљеном, допуњеном издању које

[2] Више о томе у моме раду „*Дервиш и смрт* Меше Селимовића и *Камени спавач* Мака Диздара“, *Књижевност*, 2003, 10, 11, 12, 1294-1316); исто у књизи: *Национална свијест и књижевност Муслимана*, Београд, 2004, стр. 115-147 (http://www.stantut.com/muslimani.pdf).

је доживјела, очито неће моћи достићи размјере популарности и утицаја Диздареве збирке, јер је српски национални идентитет заправо у огромном суфициту, израженом у својеврсном „вишку историје“, мада се када су конкретно у питању стећци, може говорити о извјесној неравнотежи, створеној првенствено учинком збирке *Камени спавач* М. Диздара. Изгледа као да је један од веома важних мотива за настанак збирке Р. П. Нога управо отклањање те неравнотеже. Стога се чини да би сваки разговор о Ноговој збирци *Не тикај у ме* био непотпун ако се не би узела у обзир значења која произилазе из њеног односа према збирци *Камени спавач* М. Диздара. Ногова збирка и сама по себи, наравно, има све што се очекује од једне овако на свим плановима смишљено и брижљиво изведене књижевне структуре, укључујући и активни, доста широки „хоризонт очекивања“ савремене српске књижевно-културне и политичке јавности, добар одзив књижевне критике и широк круг читалачке публике. И поред свега тога чини се да је једна од кључних тачака њене рецепције, ипак, адресирана на збирку *Камени спавач* М. Диздара, а донекле њоме чак и лимитирана.

Теорија интертекстуалности Јулије Кристеве по којој сваки текст представља мозаик цитата са којима аутор остварује дијалог, у случају ове Ногове збирке даје вишеструке и слојевите могућности примјене. Јер ова збирка, прво, сама по себи, изравно ступа у сложени и узбудљиви интертекстуални однос, тј. дијалог са натписима и симболима уклесаним на стећцима и другим средњовјековним босанским надгробним споменицима, а потом и са збирком *Камени спавач* М. Диздара, односно са начином како је њен аутор водио стваралачки дијалог са тим истим сепулкларним артефактима, али и дијалог са импозантном рецепцијом те Диздареве збирке.

Ного је био у незавидној позицији и због тога што је Диздар на неки начин већ био пронашао адекватну, веома успјешну формулу преношења

шкртих у камен уклесаних записа са стећака у поезију, успијевајући да оствари њихову унутрашњу саобразбу са редуцираним обликом свога стиха и структурним устројством сопствене пјесме. На начин како је клесар тешком муком успијевао да успостави унутрашњу равнотежу између садржаја поруке коју жели послати, ограниченог простора који му нуди камена громада и отпора који је пружао тврди камен у који је тешком муком ту поруку требало уклесати, и Диздар је успијевао да савлада унутрашњи отпор језика и освоји уски, редуцирани облик стиха у који стаје раскошна ширина смисла и снага лирске сугестије. Тај пут транспозиције записа на стећцима у готове стихове неријетко је бивао тако успјешно савладан да се разлика између њих потпуно губила, па су и дословно преписани комплетни камени записи у новој функцији и контексту представљали веома успјешно изведене пјесничке медаљоне шкртог израза, дубоке мисаоности и снажног лирског учинка.

У оквиру веома функционалног облика и израза којим је успио ући под кожу текстуално-симболских предложака преузетих са надгробних споменика, Диздар је користио и елементе њиховог архаичног језика ситуирајући их у структури пјесме као кодове чијим се рашчитавањем отвара широки простор средњовјековног амбијента и људских ситуација које из дубине времена интезивно зраче савременим значењима[3].

И сам се ослањајући на документарне у камен уклесане поруке и Ного се срео са истим стваралачким проблемом и изазовом који је, наравно, требало остварити на само себи својствен начин, при чему није увијек било могуће заобићи рјеше-

[3] При употреби архаичне лексике нужно је било наћи мјеру, а некад је требало и накнадно успостављати равнотежу између учесталости и значења тих ријечи и укупног учинка које оне у пјесми имају. То је и разлог што у другом издању збирке наилазимо и на овакву напомену: „Пјесма 'Праведник', уводна у циклусу *Слово о небу*, очишћена је од извјесних старословенских облика у лексици“ (М. Д.: „Уз друго издање *Каменоѓ сѿавача*“, Мак Диздар, *Камени сѿавач*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1970, стр. 163).

ња која већ постоје, међу које у неким случајевима спада и архаична лексика преузета за надгробних споменика. Ного то није чинио начином да се метар и структура сопственог стиха покушавају сабити у несигурну и некохерентну форму записа на стећцима, него тако што је, у највећем броју случајева, упоредо давао оригинални текст записа уклесаног у камен и њиме инспирисану своју пјесму у којој је пустио на вољу сопственом унутрашњем осјећају за метар, ритам, звучност стиха и сонетни облик пјесме.

Нужна ограничења Диздаревог начина савладавања тврдог и немуштог језичког материјала редукцијом нужно су, с времена на вријеме, водила у маниризам, понављање и игру која је постајала сама себи сврха. То ограничење, на другој страни, превазилазио је Диздар у значајном броју пјесама из збирке и употребом широког разуђеног стиха којим се инспиративна условљеност појединих пјесама не легитимише кратком формом и згуснутим садржајем, него широким, разливеним, спонтано оствареним, структурним устројством пјесме са вишеслојним и вишесмјерним, мисаоним порукама и скалама лирског доживљаја.

На другој страни, опредјељујући се за дисциплиновани, до детаља разрађени и срезани облик пјесме, Ного је на неки начин створио контрапунктну ситуацију у којој импровизована, фрагментарна и ван сваког облика у камену урезана порука плодно кореспондира са савршеном сонетном формом пјесме истог садржаја и истог лирског интензитета. Међутим, и тај пјесников подвиг којим једну рудиментарну форму уклесану у камен са могућим, почетним пјесничким значењима, транспонује у савршену, ексклузивну сонетну пјесничку форму раскошне мисаоно-лирске сугестивности, на другој страни, такође доноси извјесне тешкоће које се јављају у процесу настанка и даљег живота пјесме. Могло би се заправо рећи да се у тежњи да задовољи све формалне захтјеве таквог пјесничког говора и обликовања пјесме Ного на неки начин помало и „препјевао“.

2.

Након првог издања из 1966. године, збирка *Камени спавач* М. Диздара четири године касније (1970) доживјела је и ново, "друго проширено издање" које се од претходног разликује по увећаном броју пјесама и нешто другачијом композицијом[4]. За нашу расправу овдје посебно је значајно да су и у овом издању, без уочљивијих промјена, задржане биљешке и објашњења мање познатих ријечи и појмова на крају књиге, јер се ту не ради само о формалним и техничким питањима и упутствима него о саставном дијелу збирке из кога се објашњавају и усмјеравају нека њена битна значења, о чему ће више ријечи бити у даљем току расправе.

Ни Ногова инспирација натписима и симболима са стећака и других средњовјековних надгробних споменика није одмах пресушила, него се изгледа трајно продужила. Након што је за ову збирку добио престижну награду *Извиискра Његошева* 2010. године, појавило се њено још једно „допуњено издање", а неки наговјештаји и оче-

[4] Треће издање збирке појавило се 1973. године, двије године након пјесникове смрти, као луксузно библиофилско издање (Прва књижевна комуна, Мостар). Диздар је очито за живота сарађивао на његовој припреми, што се види и из напомене на крају збирке: „Ово (треће) издање *Каменог спавача* је скраћено. Из њега су изостављене пјесме Лабуд дјевојка, Запис о ријеци, Онемуштио и Успаванка, читав посљедњи циклус Слово о слову, као и дио Рјечника који се односи на неке од ових пјесама из испуштеног циклуса. М. Д." Могло би се помислити да је ово издање „скраћено" из разлога економичности, због његовог луксузног, библиофилског карактера, мада оно што је изостављено очито не би придонијело бог зна каквој уштеди. Зато би се можда ово издање ипак морало сматрати дефинитивним. Међутим, послије њега и даље се штампа друго издање. Мидхат Бегић, највећи књижевно-критички ауторитет у БиХ тога времена, приређујући ову збирку каже да је „треба узети у оном облику у којему ју је пјесник оставио, у посљедњем издању" (Мидхат Бегић, „Диздарев камени спавач", у: Мак Диздар: *Камени спавач*, Веселин Маслеша, 1984, стр. 6), а потом објављује њено друго издање из 1970. године.

кивања критике упућују на то да Ного неће ни овдје стати. Посебно је интересантно то што се у овом издању на крају налази додатак под насловом „О књизи *Не тикај у ме*“ гдје су објављени текстови чланова жирија ове награде Јована Делића, Драгана Хамовића, Ивана Негришорца и Ранка Поповића. Овај додатак не би требало схватити као саставни органски дио збирке, али он ипак има значајну улогу у једном битном аспекту њеног схватања и тумачења.

О коме аспекту се ради добићемо информацију изравно од самог аутора збирке на другом мјесту: „Књижица коју сте узвисили ’Извиискром Његошевом’ брисала је прашину са стећака, са камене књиге предака да би, у општој напасти посвајања чак и наших цркава и гробова, свако могао, црно на бело, да прочита шта је чије“[5]. О каквим „својинским“ питањима је ријеч, у каквим околностима и зашто је до њих дошло, Ного говори без длаке на језику: „Стара наша ’грчка’ гробља, то су камене читанке предака, тапије које не горе, читава једна ћириличка епитафска књижевност и ликовност са које би ваљало обрисати пухор заборава и разагнати тмушу велике лажи. Што није урадила наука, мораће, изгледа, поезија. На стећцима, на средњовјековним мраморима, сва су знамења хришћанска. Они који се у то већма разумију тврде да тамо нема ниједног убједљивог јеретичког знака. Лаж је као коров обрасла големе надгробне каменове. Наши се учењаци, и свјетовни и црквени, тој лажи нијесу опирали. Потцијенили су енергију лажи са којом су, као са истином на уснама, ономадне гинули младићи, којих се та лаж нарочито примила. Бошњаци су били увјеравани да су само они стариници и аутохтонци, а да је све друго, православно, па и католичко, ту избацио империјални талас. Оне што посвајају што њихово није, једном ће неко морати да припита како су

[5] Рајко Петров Ного, „Је ли Његош писао сонете“, *Печат*, 2010, бр. 114, стр. 47; 14. мај.

уопште дошли до идеје да под стећцима, ако већ нису заједнички, леже њихови а не наши преци“[6].

Ова збирка, дакле, има своје (унутрашње) лице и (вањско) наличје. Управо на то њено наличје скрећу пажњу, увијек у афирмативном смислу, и готово сви критичари који су се њоме бавили, што је одмах дошло до изражаја у приказима збирке у листовима и часописима, озваничило се у поменутом додатку уз њено друго допуњено издање, а потом, у још већој мјери, било присутно и на округлом столу о Ноговој поезији одржаном 19. маја 2008. године у Задужбини „Десанка Максимовић“.

Приказујући ову збирку одмах по њеном изласку Драган Хамовић у листу *Печат*, на примјер, између осталог каже и сљедеће: „То је оставина коју су одавно стали посвајати и отуђивати од српске они што на безочним кривотворењима, од којих не презају ни даље, хоће градити своје, историјом нестечено постојанство“[7]. Нешто другачијим ријечима Хамовић то притврђује и у додатку другог издања збирке још једном упозоравајући да је у овој књизи ријеч „пре свега о ћирилској баштини, краденој и отиманој од затираног ћирилског народа у Херцеговини“ која се „накнадно приписује нејасној верској дружини, која трагове није остављала“, истовремено изражавајући увјерење да је Ного понудио документоване доказе „шта је чије и одакле је“[8]. Ажурно се, прво у *Књижевним новинама*, а потом, шире, и у својој књизи о Р. П. Ногу огласио и Бранко Стојановић који каже да Ного у овој збирци „буди ’каменог спавача’ враћајући га у домицилну, хришћанску, а то пре свега значи – у српску ћириличку традицију, из које је одлутао разним – што полунаучним, што песничким под-

[6] Рајко Петров Ного, „Ходочашће у Фочи“, *Летопис Матице српске*, год. 184, књ. 482, св. 4, 2008, стр. 934.

[7] Драган Хамовић, „Речи каменог спева“, *Печат*, 2008, 24, 52; од 8. августа 2008.

[8] Драган Хамовић, „Искре из камених слова“, Рајко Петров Ного: *Не тикај у ме,* допуњено издање, Београдска књига, 2010, стр. 90.

валама и непоузданим тумачењима (кривотворењима) о смислу, значењу и пореклу тзв. 'босанских мраморова'"[9]. (Та своја становишта Стојановић понавља и у тексту са округлог стола о поезији Р. П. Нога). Приказујући ову збирку у *Летопису Матице српске* Јован Делић сматра да је разумљива „(не)скривена полемичност Ногових стихова према онима који стећак приписују искључиво или превасходно богумилима, везујући га тако, посредно, за босанске муслимане и тзв. 'босански' и 'бошњачки' дух". У вези с тим Делић каже: „Ногов стећак је препун хришћанске, односно православне симболике"[10]. На истом мјесту, тј. у истом броју *Летописа*, значај и актуелност ове Ногове збирке са становишта заштите и афирмације сопствене националне баштине истиче и Бранко Летић који каже да се овдје ради о „поетској, на 'документарним детаљима' темељеној одбрани права на своју баштину", те да је Ного у овој збирци дао убједљиве аргументе „за одбрану српске и православне провенијенције највећег броја херцеговачких стећака"[11]. Да се Ного овом збирком успјешно „песнички супротставља негирању а онда и присвајању српске културне баштине", понавља Летић и у раду са поменутог округлог стола, у коме веома инспиративно ову збирку сонета сагледава у односу према Литургији: „прво на основу експлицитно назначених аналогија сонета са Литургијом, потом на основу литургијски компоноване збирке и, на крају, по литургијском обреду и тематско-мотивским сличностима"[12]. (Да се „ехо литургијске молитве распростире" на цијелу ову

---

[9] Бранко Стојановић, *Ногова жеравица речи*, Агенција за књижевно стваралаштво Вибрас, Београд, 2008, стр. 329.

[10] Јован Делић, „Пој гаврана против заборава: 'пут за душу у каменом спеву'", *Летопис Матице српске*, год. 185, књ. 484, св. 3 (септ. 2009), стр. 269.

[11] Бранко Летић, „Ногова лирска епопеја", *Летопис Матице српске*, год. 185, књ. 484, св. 3 (септ. 2009), стр. 257-258.

[12] Бранко Летић, „Ногова служба прецима", *Поезија Рајка Петрова Нога*, зборник радова, Задужбина Десанка Максимовић, Београд, 2011, стр. 89.

збирку, уочава и Милутин Мићовић[13]). У два наврата (у додатку другог издања збирке и у тексту са округлог стола о Ногу) питање средњовјековне босанске „имовине“ са још широм аргументацијом, као један од важних квалитета ове збирке истиче и Иван Негришорац: „Ного је овом књигом непогрешиво погодио у осетљиву, неуралгичну тачку наших спорова и деоба око тога коме припадају стећци и ко има право на њихово духовно наслеђе. У социјалистичкој Југославији систематски је распрострањивано уверење да је целокупно наслеђе стећака искључиво богумилско, дакле јеретичко, те да не припада правоверном хришћанском корпусу. Уз то, будући да никаквих сведочанстава о богумилима нема већ од почетка 15. века, историографи су додуше, без конкретних доказа – закључили да су они били исламизовани, те да следствено томе, цело богумилско наслеђе, па и материјална култура која се с њиме доводи у везу, припада управо том исламизованом становништву“. Због те чињенице, сматра Негришорац, сасвим се основано „мора скренути пажња српској културној јавности да корпус стећака није само богумилски, али чак и да јесте српска култура га никако не може препустити некоме другоме. Не сме се заборавити да је богумилство хришћанска јерес, па је много разложније да га у своме памћењу чувају хришћански народи него они који су сасвим променили веру“. Због тога што је управо то Ного имао на уму при конципирању ове збирке, његова је поезија, вели даље Негришорац, „добила још један, драгоцени чинилац који се заснива на специфичним облицима деконструкције једног већ укорењеног идеолошког модела тумачења фемонена стећака, епитафа и богумилства на Балкану“[14]. Да је Ного у овој збирци „бескомпромисни противник историјских фалсификата, борац за ба-

[13] Милутин Мићовић, „Пјеснички стојећак“, *Летопис Матице српске*, год. 186, књ. 485, св. 1/2 (јул-авг. 2010), стр. 140.

[14] Иван Негришорац, „Распони и успони Рајка Петрова Нога“, Рајко Петров Ного: *Не тикај у ме,* допуњено издање,

штину, културно и културно памћење“[15], сматра и Ранко Поповић. У вези са овим на округлом столу посвећеном Ноги „изјаснили“ су се и Давор Миличевић и Горан Максимовић. Миличевић каже да је културолошки одјек ријечи уклесане у камену „у скоријем времену био одређен покушајем да се њен савршено очуван и јасан запис фалсификује и то посредством истог, поетског медија“, а да се сада сваким стихом ове збирке потврђује „да је духовна матрица босанских а поготово херцеговачких простора дубоко и неповратно одређена припадношћу хришћанском, православном културном и историјском кругу“, те да су се аутор збирке *Не тикај у ме* и његови читаоци коначно нашли у ситуацији да „један одгурнути и другима на милост и немилост предати дио сопственог насљеђа“ поново доживљавају „као свој“[16]. На крају, да станемо код Горана Максимовића који каже да у једном нивоу свога палимпсестичког значења Ногова збирка представља пјесникову лирску полемику са све бројнијим и безобзирнијим савременим фалсификаторима историје, који су без икаквих реалних чињеница, а вођени идеологијом великобошњаштва и новокомпонованог ’дејтонског босанства’, почели проглашавати средњовјековне надгробне српске споменике за гробове богумилских хришћанских јеретика, тобожњих исламизованих претеча данашњих Бошњака“[17].

Београдска књига, 2010, стр. 94-95; Иван Негришорац, „Антитетичке ширине и распони у поезији Рајка Петрова Нога: од хајдучије до есхатологије“, *Поезија Рајка Петрова Ноге*, зборник радова, Задужбина Десанка Максимовић, Београд, 2011, стр.37.

[15] Ранко Поповић, „Између епског насљеђа и лирске позиције, између баладе и молитве“, Рајко Петров Ного: *Не тикај у ме,* допуњено издање, Београдска књига, 2010, стр. 100.

[16] Давор Миличевић, „Још мало документарних детаља (*Не тикај у ме* и Р. П. Ного као пјесник националне културе)“, *Поезија Рајка Петрова Ноге*, зборник радова, Задужбина Десанка Максимовић, Београд, 2011, стр. 119.

[17] Горан Максимовић, „Живи палимпсести лирског пјевања (О збирци пјесама *Не тикај у ме* Рајка Петрова Нога)“, *Поезија Рајка Петрова Ноге*, зборник радова, Задужбина Десанка Максимовић, Београд, 2011, стр. 143.

Овај аспект Ногове збирке, нико, наравно, не уочава као једини или доминирајући елеменат њеног значаја и вриједности. Став Ранка Поповића да је Ного у овој књизи „једнако умјетник колико и бекомпромисни противник историјских фалсификата, борац за баштину, културно и култно памћење“[18] на овај или на онај начин дијеле сви. Сви су сложни у томе да је пјесник успјешно остварио сопствени наум и да је умјетност стећака и других босанских средњовјековних надгробних споменика сугестијом пјесничке ријечи, сликом, метафором и укупном атмосфером на прави начин вратио у њихов правовјерни хришћански, првенствено српско-православни амбијент. Заједничко је, дакле, готово свим текстовима о овој Ноговој збирци то да питање националне атрибуције умјетности стећака и других средњовјековних босанских надгробних споменика сматрају веома значајним и до сада доста једнострано усмјереним. При томе се доста јасно изриче да то иде на штету српске културе и књижевности. Интересантно је да се сви ови ставови позивају првенствено на објективну, провјерену историјску истину која је угрожена историјским полуистинама и фалсификатима, а само у наговјештајима помиње се да су ти фалсификати вршени и пјесничким путем: Миличевић, као што смо видјели, говори о фалсификатима „посредством истог, поетског медија“, а Б. Стојановић о „песничким подвалама“, при чему збирку *Камени спавач* М. Диздара помиње само при набрајању пјесника који су се бавили овом темом, али не иде даље и не пореди ове двије књиге. Интересантно је, међутим, да у именовању онога који лежи испод стећка употребљава Диздареву метафору „камени спавач“, што на свој начин свједочи о спонтаном или намјерном учитавању значења и рецепције Диздареве збирке и у рецепцију збирке Р. П. Нога.

Када прочита Ногову збирку, посматрачу са стране оправдано се поставља питање на основу

[18] Ранко Поповић, *наведени текст*, стр. 100.

чега се тако јасно и разговјетно изводи поменути закључак о мотивима настанака и порукама ове Ногове књиге? Чини се да он у највећој мјери долази са стране, посредством пјесникових свједочења о мотивима који су га навели да напише ову збирку и од критичара који су томе пјесниковом свједочењу указали пуно повјерење.

Ного, као што смо видјели, упозорава, а то у основи подржавају и његови критичари, да су сва знамења на стећцима хришћанска и да они који су добро упућени у те ствари тврде да на њима нема ниједног убједљивог јеретичког знака, да је, на другој страни, раширена једна огромна погубна лаж о културном идентитету стећака на основу које се тај дио средњовјековне босанске баштине приписује некоме другоме и неосновано посваја. При томе није тешко закључити да су актери поменутог посвајања заправо босански Муслимани односно Бошњаци који тај свој чин налазе у увјерењу да стећци припадају јеретицима, односно богумилима, од којих они наводно вуку своје поријекло, а не правовјерним хришћанима.

То је заправо подуга прича у којој једно од кључних мјеста заузима и збирка *Камени спавач* М. Диздара.

II
1.

„Наслов, као и највећи број стихова ове књиге, инспирисан је откривањем завичајних, медиевалних феномена, у првом реду стећака, тих јединствених споменика у свјетском кругу сепулкралне и артистичке праксе“, каже Диздар у биљешакама на крају те своје збирке и истовремено свједочи да је његова слика свијета још од раног дјетињства била обогаћена доживљајем мистичних порука које су садржавали написи, симболи, орнаменти и слике са стећака. Већ и при првом ишчитавању ове поезије уочава се да примарно врело пјесникове инспирације потиче из саживљавања са страдалачком прогнаничком судбином босанских крстја-

на, односно богумила који су као јеретици били сурово прогоњени и затирани. Напомене и тумачење мање познатих ријечи, фраза и појмова на крају књиге дају увид у ауторово шире и темељније проучавање и познавање Цркве босанске у средњем вијеку, њену организацију, хијерархију, суштину њеног јеретичког дуалистичког учења, размјере погрома и облике истребљења те јереси коју су заједничким снагама подузимале западна и источна црква и актуелне државне власти из сусједства. Било је, исто тако, уочљиво да је Диздар веће повјерење које је понекада ишло и до интимне стваралачке пристрасности, давао нешто слободнијим, готово романтичарским тумачењима овог феномена које, као и већину других ствари које су писане о њима, није било могуће провјерљиво доказати[19]. Покушаји да се њихово учење доста слободно ишчитава са натписа, орнаментике, симбола и слика урезаних у надгробне камене споменике или на маргинама неких религиозних списа, плијенили су Диздареву пажњу и распламсавали његову стваралачку машту која се на прави начин оплодила у његовој поезији, али је теже пролазила у одмјеравању са другим многобројним теоријама о богумилима као босанској јеретичкој куги, како су ту појаву називали њени огорчени противници правовјерних цркава и владара који су их насилно поново покрштавали, прогонили, па чак и истребљивали. Кроз читаву ову збирку, укључујући и биљешке о појединим пјесмама на крају књиге, провиди се један посебан и самосвојан, трагични страдалачки свијет чији су знакови постојања посијани и брижљиво његовани у свим њеним аспектима и на свим плановима. Сви ти знакови, међутим, колико год на једној страни илуструју, за многе неувјерљива, убјеђења и схватања М.

[19] Таква су, напримјер, тумачења Ал. Соловјева „чије је тумачење стећака и њихове симболике пјесник изричито прихватио као 'најинтересантније'“ (Мидхат Бегић, „Диздарев камени спавач“, у: Мак Диздар: *Камени спавач*, Веселин Маслеша, 1984, стр. 9).

Диздара о загонетном феномену Цркве босанске и њеним припадницима, крстјанима, на другој страни, у структурној организацији пјесме и снажној лирској сугестији која се управо таквом организацијом постиже, налазе своју пуну оправданост и легитимност. Једноставно речено теорија о босанским патаренима коју је М. Диздар заговарао, може некоме бити неприхватљива са научног или културног становишта, али у његовој поезији, у складу са начелима пјесничког стварања, она се разлаже, губи на кохерентности и тек у најудаљенијим одјецима се наговјештава као идеолошка конструкција која не угрожава аутентичност пјесничког доживљаја. У једном аспекту, међутим, истина иманентно и ненаметљиво, постепено се пробија слика овог свијета, чија се значења протежу и изван пјесничког текста и стварају учинак који код сваког не би могао бити прихваћен без резерви. То је слика саучествовања са припадницима прогањане Цркве босанске, накнадно ишчитана, послије више вијекова, са средњовјековних босанских надгробних споменика – стећака. Овдје је битно управо то да је своју укупну пјесничку визију, коју је, видјећемо, настојао да поткријепи и на други, објектинији начин, пјесник управо „скидао“ са стећака доживљавајући их као култна „мјеста памћења“ тога свијета, којима се он оглашава, легитимише и послије више вијекова израња из тмине времена са одређеним у овом случају пожељним порукама о своме идентитету. Укратко, М. Диздар најбитније споменике средњовјековне босанске сепулкултуре сматра првенствено надгробним споменицима припадника Цркве босанске и то паралелно покушава артикулисати лирском сугестијом у поезији, а потом и у својим истраживачким радовима[20].

[20] Питање „власништва“ над стећцима треба, можда, сагледавати и у свјетлу најновијих информација о њиховој кандидатури за упис на Листу свјетске баштине UNESCO-а. У вези с тим, 2. новембра 2008. године у Сарајеву потписали су писмо

Да видимо, прво, што је за нас овдје најважније, како то чини на пјесничком плану, у овој збирци? Кад се читају ове пјесме саме по себи и у контексту илустрација Х. Луковца, међу којима доминирају мотиви са стећака, снажна пјесничка инспирација умјетношћу ових надгробних споменика читаоцу се првенствено препоручује очекиваном мишљу о пролазности и релативности живота, коју изазива свако креативно сучељавање са дубином времена и загонетним феноменима прошлости. Истовремено, уочава се и пјесникова изразита способност да ту пространу мисао често успијева исказати крајње скученим језичким исказом, који је саобразан шкртим, редуцираним, у камену тешко уклесаним записима – порукама које „камени спавач“ у виду текста, симбола и типичних орнаменталних шара, шаље из свога далеког затамњеног доба у наше вријеме. Путујући из дубине времена те поруке се непримјетно преображавају и добијају универзална значења у пуној мјери актуелна и за савременог човјека. На тај начин та порука постаје двосмјерна и првенствено се доживљава као саображавање људских искустава из прошлости са питањима која себи поставља човјек садашњости, која се из те перспективе указују као увијек иста, неизвјесна и загонетна судбина човјековог битисања под сунцем. Из такве перспективе питање ко је тај „камени спавач“ постаје сасвим ирелевантно.

Коментарима на крају збирке, међутим, врши се својеврсна историјска и културна, а у коначној изведби и национална идентификација „каменог спавача“, која, одмах ваља истаћи, ни у једном тренутку нема надређени положај у односу на пјеснички текст, него се јавља ненаметљиво и из дру-

---

о намјерама министри културе Србије, БиХ, Црне Горе и Хрватске. Црногорски министар Бранислав Мићуновић тим поводом „истакао је да су средњовековни стећци колико мистериозна и фасцинантна спона ових простора, толико и поетична прича о заједничкој прошлости („Стећци за листу UNESCO-а“, SEE CULT Портал за културу југоисточне Европе, http: www.seecult.org/vest/stecci-za-listu-unesco).

гог плана. Њоме се, ипак, активира и један сасвим нови, веома битан значењски слој ове поезије којим она изузетно плодотворно комуницира са универзалним културно-цивилизацијским искуствима и спознајама актуелним и примјењивим у свим временима, а посебно у времену када се збирка појавила. Ишчитавање напомена и тумачења мање познатих појмова и ријечи на крају збирке, наиме, сасвим поуздано даје одговор на питање ко заправо, по пјесниковом мишљењу, лежи у вјечности таме испод стећака и одатле покушава да се огласи. То су крстјани, припадници Цркве босанске, који су за живота прогоњени због свога јеретичког учења. А управо из тога прогнаничког и страдалачког статуса њиховог и израста у овој поезији поменути посебни значењски слој збирке. Тако се читава ова збирка, и композицијом и мотивима, и њиховом лирском објективацијом организује и усмјерава на трагику и херојство јеретичког, страдалачког побуњеничког духовног става и искуства. Јер, судбина „каменог спавача“ није трагична (као што је трагична и судбина сваког људског створа) због тога што се оглашава отуд одакле никоме нема повратка, као што на први поглед изгледа, него првенствено због тога што је одређен судбином и проклетством прогона о коме свједочи и са другог свијета, прогона који већ и тиме што долази из вјечности постаје универзалан и свевремен. У којој мјери је пјесник инсистирао управо на тој поруци, која можда још једном треба поновити, има универзалан и свевремен значај, свједочи и чињеница да је у другом, допуњеном издању збирке из 1970. године, управо ту њену димензију покушао још више истаћи и потцртати. То ефектно постиже на тај начин што у композицију збирке уводи статус уводне и изводне пјесму из којих „камени спавач“ изравно комуницира са својим прогонитељем, који је и сам у паници и осјећа се немоћним, јер не може да схвати и пробије опну смисла другог и другачијег људског става. То сасвим јасно уочавамо већ у првим стиховима уводне пјесме „Путеви“:

Ти си наканио да мене нема и под сваку
цијену
Идеш према мени И у јуришу
Смијући се и плачући
Пред собом
Све чистиш
и ништиш.

Почетни стихови и у изводној пјесми „Порука“ такође се заснивају на истој интонацији:

Доћи ћеш једног дана на челу оклопника
са сјевера
И срушити до темеља мој град
Блажен у себи велећи
Уништен је он сад
И уништена је
Невјерна
Његова
Вјера.

Сами по себи ови стихови, и ове пјесме у цјелини, као и друге пјесме у збирци, зраче снажном лирском сугестијом о суровости и безобзирности прогона онога што није своје, али и о немоћи и релативности сваког зла којом се из дубоке временске перспективе остварене посредством стећака, истовремено сугерише и изједначеност прогонитеља и прогнаника. Стихови у којима прогонитељ помиње *невјерну вјеру* прогоњенога, могу се схватити као очекивана метафора којом се пјеснички именује оно што је друго и другачије (данас то именујемо као алтеритет или другост), и као такви у пјесми сасвим добро функционишу. Међутим, када се узму у обзир напомене на крају збирке у којима се врши локализација пјесничког текста на прогоњене крстјане Цркве босанске у средњовјековној Босни који припадају *невјерној вјери* онда ти стихови добијају и другачији смисао и значење. Поставља се, међутим, питање зашто је пјеснику било потребно да сасвим јасну и функционалну метафору исказану синтагмом *невјерна вјера* додатно локализује и објашњава конкретном историј-

ском чињеницом о богумилској, јеретичкој вјери Цркве босанске? При томе треба имати на уму и чињеницу да је у упутама и објашњењима о тој појави на крају књиге аутор неријетко посезао и за доста нефункционалним и у основи непотребним, „ученим“ и у конкретном случају неупотребљивим чињеницама и подацима, као што су позивања на читаоцу у сваком погледу недоступне уско скроз „стручне“ религиозне списе, научне расправе, и сл. Стиче се утисак да су та објашњења заправо мање била мотивисана потпунијим доживљавањем и разумијевањем неке пјесме, јер је оно и без тога било сасвим потпуно, а да је пјеснику у ствари више било стало до тога да тиме утврди историјски идентитет каменог спавача, тј. да покаже како су испод стећака, као најзначајнијих средњовјековних босанских надгробних споменика, заправо сахрањени припадници Цркве босанске, те да се и умјетност стећака природно посредним или непосредним путем адресира на њих.

У вези с тим интересантно је поменути и пјесму „Хижа у Милама“, узбудљиву и дубоко проосјећану пјесму о дједовом отвореном дому као универзалном уточишту доброте за све и свакога ко се било како спотакао или нашао на стрампутици или у недоумици, пјесмом којом се маниром Д. Максимовић тражи помиловање за сваког људског створа. Ту су се у идеалном споју нашла два архетипска обрасца о људској доброти и саосјећању, архетип о доброти дједа (коме асоцијација није отишла на Ђопићевог дједа Раду!?) који ваљда не треба објашњавати и архетип о отвореном људском дому под чијим кровом има мјеста за свакога. Као таква она се, подразумијевајући средњовјековни амбијент и специфичан језик којим је испјевана читава збирка, у потпуности може читати и доживљавати без икакве накнадне апликације која долази из напомена с краја збирке. Могло би се чак рећи да се упутама које долазе са те стране један од тих архетипова практично и избацује из могућег доживљаја пјесме. Јер, овдје се заправо и не ради о „правом“ дједу и доброти

којом он зрачи на све око себе, а посебно на дјецу, него о појму „велики дјед“, како се називао главни челник Цркве босанске! Читајући ову пјесму у том кључу ми смо заправо прикраћени за оно дивно, хумано значење дједовске доброте и његовог отвореног дома које ће доживјети читалац који се није испомагао пјесниковим напоменама. У вези с тим је и мјесто у коме се налази та дједова отворена кућа назначено у наслову пјесме. За доживљај пјесме ако занемаримо напомене то мјесто је потпуно небитно. Али када из напомена сазнамо да су Миле „сједиште великог дједа босанске цркве“ и да је „дједовска хижа (је) вриједила као сигурно уточиште (ius asili) за све оне који су прогоњони ту затражили заштиту“, читав тај доживљај се локализује и враћа уназад на пјесникове инспиративне подстицаје да напише ову пјесму. По свему се чини да је пјесник, инспирисан једном наводно историјском чињеницом којој даје повјерење, о томе написао пјесму која се својом сликовитошћу и сугестивношћу одвојила и осамосталила од свога инспиративног извора који је, као што смо видјели, на неки начин, постао нека врста ограничења за њену потпуну рецепцију. Истовремено, та пјесма је својим повратним дејством постала и сугестивна потврда легитимности приче о отвореној, што би се данас рекло „сигурној кући“ великог дједа босанске цркве, која се адекватно уклапа у пјесниково укупно виђење богумилског феномена на начин како је напријед назначено и на идентитетску припадност умјетности стећака.

Диздар се, иначе, доста бавио проучавањем средњовјековног босанског културног насљеђа, а резултат тих истраживања објавио је пар година након првог издања *Каменог спавача* у књизи *Стари босански текстови* (1969) која је касније такође имала више издања. У предговору тој књизи на једном мјесту каже се и ово: „Потврђено је да су поред властела и властелинчића и осталих житеља под стећцима покопани патарени разног ранга и хијерархије Цркве босанске, као што су дједови, гости, стројници, те остали крстјани и крстјанице

и обични вјерници познати као *мрсни људи*. То не искључује могућност да под стећцима не леже и припадници других религија, нарочито под оним надгробњацима гдје су покопани бивши патарени, што прихватише послије пропасти Босне друге религије, посебно ислам“[21]. Тако су се, каже Диздар, извјесни иконографски мотиви и симболи са стећака једно вријеме „задржали на надгробњацима католика и православних који су некада припадали патаренској сљедби, да убрзо препусте мјесто правовјерним облицима обиљежавања мртвих[22]. Очито је да Диздар и на плану научног проучавања феномена стећака и на пјесничком плану држи да су то првенствено споменици припадницима Цркве босанске, а да су хришћани (православни) и кршћани (католици) испод њих сахрањивани више спорадично, и то опет много чешће у случајевима када се ради о крстјанима који су милом или силом морали да пређу у правовјерну вјеру. Ово, наравно, не би изазивало неке посебне дилеме ако би умјетност стећака, као највећи фрагмент укупне босанске средњовјековне културне баштине, било могуће строго и досљедно одржати у насљедном реду са мутном и немуштом традицијом Цркве босанске и као такву је изоловати од континуитета културно-књижевне традиције генерисане из свих других извора, а првенствено из традиције источне, православне и западе, католичке цркве. Али то очито није могуће, па се питање уклапања умјетности стећака у даљи континутет развоја културе, књижевности и писмености у Босни поставља у доста озбиљној форми.

О томе врло илустративно свједоче мотиви настанка, значења и домети збирки поезије *Каменени спавач* Мака Диздара и *Не шикај у ме* Рајка Петрова Нога.

---

[21] Мак Диздар, *Стари босански текстови*, III издање, Свјетлост, Сарајево, 1990. „О старим босанским текстовима“ (предговор), стр. 30.

[22] Исто, стр. 29.

2.

И једна и друга збирка, као што смо видјели, представљају неку врсту „друштвене наруџбе“ која је у случају М. Диздара била више спонтана и прикривена[23], а у случају Р. П. Нога добровољна и самоиницијативна, мада би се по начину како је збирка примљена од стране критике, могло рећи да је и она била „поручена“ од једног дијела српске књижевне јавности, која је о свему овоме до сада немушто ћутала, а сада се одједном пробудила. Ваља одмах истаћи да се ни у једном ни у другом случају ефекти наруџбе не успијевају пробити у први план, што значи да су оба пјесника успјела да остваре кохерентне, самоузрочне творевине високог умјетничког домета. У складу за захтјевима времена када је настала, иза збирке *Камени спавач* М. Диздара стајало је много шире и јаче идеолошко залеђе, изражено снажним идентитетским апетитом изазваним потребом за афирмацијом босанскохерцеговачке републичке државности тога времена с једне, и ужурбаном потрагом Муслимана/Бошњака за сопственим коријенима, с друге стране. Стога је и разумљиво што су њени домети били знатно већи од оних које данас може имати збирка *Не тикај у ме* Р. П. Нога. Иако је Ногова збирка замишљена као дискусија са једном верзи-

[23] У вези с тим веома је интересантна опаска Мидхата Бегића у издању Каменог спавача намијењеног за школску лектиру: „Та јединствена збирка није поради химбе и извањског хатера испјевана, у њој није ниједна пјесникова вјера изневјерена. Није ради угледа ни части ни национално-етничког самозадовољства настала“ (...) „У мноштву националног историзма који плави нашу данашњу, новију поезију, *Камени спавач* је изван духовног круга апологије прошлости, националних митологија у којима је увијек више политике него поезије. Диздарев глас је изван могућности нагласка икаквог националног престижа и националистичких валоризација“. (Мидхат Бегић, „Диздарев камени спавач“, у: Мак Диздар: *Камени спавач*, Веселин Маслеша, 1984, стр. 5-6). Сама потреба тадашњег највећег књижевног ауторитета у БиХ да ову опаску унесе у свој предговор, очито свједочи да је питање „друштвене наруџбе“ у вези са овом књигом у позадини ипак постојало, било да се ради о самој збирци или о њеној рецепцији.

јом историје, она је истовремено, и независно од пјесникове воље, на своја плећа морала преузети и дискусију са Диздаревом збирком, и то на двострук начин: прво с обзиром на то да је Диздарева збирка заснована на сасвим супротном историјском стајалишту, а друго с обзиром на стваралачка искушења и одмјеравања према високом умјетничком стандарду који је наметнуо пјесник *Каменоī сīавача.*

Иако, као што смо видјели, ни Ного ни његови критичари ове двије збирке не доводе у везу, чини се да је она у позадини стално присутна. Питање зашто се та чињеница потискује или заборавља прича је за себе и рјечито говори о нашим књижевно-културним приликама у којима смо и „ми“ и „они“ осуђени или свјесно одабрали да само сами са собом саобраћамо. Било како било збирка *Не ūикај у ме* Р. П. Нога тешко се у потпуности може сагледати изоловано од збирке *Камени сīавач* М. Диздара, прво зато што се напаја на истом инспиративном врелу, а потом и због тога што су претходно стечена богата стваралачка искуства и веома широк и специфичан начин рецепције Диздареве збирке на неки начин морали бити учитани и у Ногову збирку. Ного је очито тога био свјестан и није се нимало трудио да створи дистанцу према Диздаревој збирци, природно је апсорбовао њена искуства и на тој основи почео да гради сопствену, другачију пјесничку творевину.

Већ и при првом ишчитавању Ногове збирке и њеног поређења са Диздаревом уочљиво је да Диздарева збирка на неки начин функционише из подсвијести Ногове збирке. Неки изузетно експресивни стихови из Диздареве збирке настали обрадом или пуким преписивањем натписа са стећака, на примјер, у меморији читалаца добили су такав статус да ће у ситуацији када их неко други користи у својој поезији, они прије и лакше бити препознати по Диздаревој збирци него по почетном, аутентичном извору. Узмимо као примјер једну од најбољих пјесама из Ногове збирке под насловом „Чуј Радивоја из Горњег Храсна“ која почиње овим стиховима:

И пошто от земље јесмо
И у земљу унидемо
Мољу ја вас не тицајте
Ви ћете бити како ја
Ја не могу бити како ви

Када би на неком тв квизу било постављено питање чији су ово стихови, чини се да би сви учесници тога квиза са иоле јачим књижевним сјећањем без дилеме одговорили да су Диздареви. Због чега? Прво због архаичних језичких облика и конструкција добијених прерадом записа са стећака („от земље јесмо“, „у земљу унидемо“, „мољу ја вас“, „не тицајте“) које је Диздар у својој збирци веома успјешно подредио сопственој стваралачкој процедури, а потом још и више због стихова (*Ви ћете бити како ја* / *Ја не могу бити како ви*) који на другом мјесту ове иначе мале пјесме гласе нешто другачије: *Био сам како ви јесте* / *бићете како ја јесам*, очито преузетих са стећка. Те стихове претходно смо већ срели у Диздаревој пјесми „Запис на двије воде“, гдје гласи *јер ја сам бил како ви сада јесте* / *а ви ћете бити како сада јесам ја*. Ти су стихови у веома раширеној рецепцији Диздареве збирке добили готово култни карактер и због тога су се лако могли препознати и у Ноговој пјесми гдје су дати у сасвим другачијем контексту, али када их у његовој збирци неко прочита прије ће помислити на Диздареву збирку него на стећак са кога су „скинути“. Неки неутрални истраживач који би поредио само ове збирке, а не би познавао зборнике у којима су објављени натписи са стећака, закључио би, природно, да је Ного напросто у своју пјесму унио Диздареве стихове. Тим прије што он уз ову пјесму није приложио „документацију“ којом је опскрбљена већина пјесама у збирци, а која подразумијева слику споменика и транскрипцију натписа којима је конкретна пјесма инспирисана. Све ово, наравно, свједочи о некој врсти учитивања Диздареве збирке у Ногову који није сматрао потребним да поново раскрчује путеве који су већ проходни. И с правом,

јер иако у сваком погледу различите, и Диздарева и Ногова пјесма су изванредне и просто је тешко рећи која је од које боља.

Слично поређење намеће се и у пјесмама „Ако питаш за ме“ Р. П. Нога и „Запис у камену“ М. Диздара. Диздар у цјелини преписује један запис са стећка и прелама га у три кратка стиха: *Давно ти сам легао / и дуго ти ми је /лежати*. Кад почнемо читати Ногову пјесму која почиње стихом *Давно сам ти лего где тишина веје* из нашег читалачког искуства одмах израња Диздарев стих који смо раније толико пута чули и запамтили. Ради се, наравно, о истом запису са стећка, што потврђују и један и други пјесник у другом, документарном дијелу своје збирке. И у овом случају начин подвргавања једног записа са стећка сопственом стваралачком поступку и науму код ових пјесника сасвим је, наравно, различит, при чему свакако треба рећи и то да у Диздаревој краткој пјесмици осим ових стихова и нема ништа друго што би завређивало неку пажњу, док Ногова пјесма дубоке мисаоности, лирске сугестивности и формалне перфекције, по нашем мишљењу, представља најбољу пјесму у овој његовој збирци и једну од најбољих коју је икад написао.

Има, наравно и других трагова учитавања Диздареве збирке у Ноговој збирци што је и разумљиво када се има на уму да су обојица лирски оживљавали исте симболе и натписе са надгробних споменика. Поменимо још и један карактеристичан ликовни мотив на неким стећцима изражен сликом људи који се држе за руке. Диздар је тај мотив лирски оживио пјесмом којој је дао наслов „Коло“, а пјесму с истим насловом има и Ного, који је, да је хтио да има било какву дистанцу према Диздаревој збирци, пјесми са овим мотивом веома лако могао да нађе неки други наслов. Тешко је рећи да се Ного на неки начин натпјевавао са Диздарем, мада његовом пјесничком темпераменту, самоувјерености и самопоуздању то није страно. Није искључено да је био свјестан могућих приговора како је ушао у већ освојен пјеснички простор и у ту-

ђи забран гдје узалудно покушава да поново оживи већ потрошене ствари, па је управо због тога настојао да створи сопствену пјесничку слику општепознатих симбола и мотива са стећака. Независно од тога какве су му у овом случају биле намјере његова пјесма „Коло“ далеко је дубља, слојевитија, вишезначнија и стилско-језички савршенија од кратког маниристички направљеног пјесмуљка М. Диздара са истим насловом. Из напријед наведених примјера не би, наравно, ваљало закључити да је Ного супериорнији и бољи пјесник од Диздара. Напротив, и у Диздаревој збирци, сразмјерно њеном обиму и широкој заснованости има још и више изузетно успјелих пјесама које у пуној мјери легитимишу укупни значај и популарност коју је она у свом дугом вијеку имала. Имајући на уму да је укупни домет и значај Диздареве збирке у сваком погледу било веома тешко достићи и помјерити, Ногова збирка очито нам се указује као пјеснички чин „високог ризика“, који се у крајњем случају, ако се у први план не ставља пјесников наум него пјеснички резултат, ипак исплатио.

Јер, и напријед цитирана накнадна пјесникова објашњења, и становишта критичара који су та објашњења чини се предимензионирали, ипак остају изван саме збирке, а у првом плану су њене аутентичне пјесничке вриједности. То се види и из Ноговог пјесничког поступка: рачунајући на конфузију око тога да ли су мотиви и симболи на стећцима правовјерног, хришћанског или јеретичког поријекла, он се првенствено покушава ослонити на документарност, а паралелно с тим активира и српску националну митологију, која у себи већ садржи и православну хришћанску компонентну. Пјесма „Не тикај у ме“, на примјер, једна од бољих у збирци, инспирисана је документарно неспорним натписом на надгробној плочи у поду црве Св. Лазара у Влаховићима код Љубиња из XV вијека[24]. Испод те плоче је сахрањен Влађ Бијелић, а

[24] У тој цркви крштена је и пјесникова мајка.

име цркве, коју је очито он и подигао, у том кратком натпису изричито се помиње. Изградња цркве с таквим именом очито није мотивисана само уско хришћанским разлозима, него подразумијева и националну свијест којом се она испољава и одржава, у овом случају конкретно косовски мит. На основу тога пјесник је створио упечатљиву слику властелина који рањен на Косову јашући коња хита у своју постојбину да би могао бити сахрањен у својој задужбини. Међутим, смисао и ове слике, и ове пјесме, али и читаве збирке ни приближно се не своди само на ову, овакву или сличну евокацију обједињавања српског националног и духовног простора у коме се налазе и коме доприносе и трагови попут овог натписа у поду цркве Св. Лазара у Влаховићима код Љубиња. Јер, одмах потом пјесник ову слику проширује, изводи је из семантичког поља конкретног духовног и националног идентитета и усмјерава према општим, универзалним и егзистенцијалним значењима људског живота. Након тога, дакле, слиједи изузетно снажна и сугестивна лирска слика о смрти, пролазности и релативности свега:

Чловече ако те словима опточе
У лаври где грех је китторима смањен
Зови како хоћеш то што смрћу поче
Ако ти гроб тичу нијеси сахрањен
Не не тикај у ме орни читаоче

У неизмјерној празнини „што смрћу поче“ кроз коју вију невидљиве олује времена, човјек се ипак постепено разбуђује и поново оглашава у дубини колективног памћења свијета из кога је потекао. На тај начин и у вјечности налази мир и спокојство које нарушавају једино они који дирају у његов гроб. Архетип о скрнављењу гробова и узнемиравању оних који мирно почивају на другом свијету, данас нажалост толико актуелан, као један од највећих људских грехова, који сусрећемо у свим великим цивилизацијама и културама, Ного је веома успјешно и сликовито издвојио из укупне митологије стећака, локализовао га, ублажио ње-

гово строго значење гријеха и моралног императива и дао му дубоко људске димензије меланхоличне молитве која струји из доњега свијета. Као окосница ове збирке порука *не тикај у ме*, не доима нас се као строга и љутита наредба која долази из тамног подгробља, него као блага опомена да су границе овог и онога свијета веома танке и порозне и да треба да будемо и останемо људи и са ове и са оне стране.

Staniša Tutnjević

POETRY COLLECTIONS *KAMENI SPAVAÈ* BY M. DIZDAR AND *NE TIKAJ U ME* BY R. P. NOGO

Summary

This article considers the relationship between the poetry collection *Kameni spavač* by Mak Dizdar (1966) and the collection *Ne tikaj u me* by Rajko Petrov Nogo (2008), inspired by epitaphs and symbols carved into *stećci*, medieval Bosnian tombstones. It states that in the background of these poetry collections, a disagreement on the cultural and national identity of the *stećci* emerges: Dizdar treated the art of *stećci* as cultural heritage of the members of Bosnian church (krstjani, Bogomils, patarenes or heretics) and Nogo as a part of the Orthodox Christian church. Indirectly, Dizdar's perception served as a basis for the theory that Muslims/Bosniaks "succeeded" Bogomils after the spreading of Islam, and that, in accordance with that view, the art of *stećci* "belongs" to them. Nogo's opinion is that the *stećci*, as tombstones of Orthodox Christians, enter the rich fund of Serbian medieval cultural heritage. However, this ideological background did not limit the autonomy of either author's poetic performance, since both collections display significant artistic value.

Светлана Шеатовић Димитријевић

СИМБОЛИЧКА СТРУКТУРА *НЕДРЕМАНОГ ОКА*

Апстракт: Структура песничке књиге *Недремано око* Рајка Петрова Нога тумачи се као збирка-циклус песама. Овај циклус песама се разматра на структурном нивоу као триптих, тј. три целине са језгром у средишњој целини одређеној са три песме. На основу новијих теорија лирских циклуса руских теоретичара И. В. Фоменка, Е. А. Стерјопулу и Ђанкарла Маиорина, теоретичара поетике наслова циклуси се тумаче кроз симболику броја три и жанровских претпоставки сваког дела. На другом нивоу анализе у раду се указује на тематско-мотивске елементе као облике интегративности.

Кључне речи: циклус, структура, асоцијације, наслов, религија, контекст.

Модерна српска поезија је од почетка века у песничким опусима Јована Дучића, Милана Ракића, Милоша Црњанског, Момчила Настасијевића, Оскара Давича, Васка Попе, Бранка Миљковића, Ивана В. Лалића, Милосава Тешића и најмлађег од свих, Рајка Петрова Нога пружила изузетне примере структурно јасно грађених песничких књига или опуса. У модерним теоријским приступима то се назива формирањем циклуса или, на вишем нивоу, процесима циклизације. После жанровски одређене структуре *Четири канона* Ивана В. Лалића и *Седмице* Милосава Тешића, Ного је на сличним поетичким основама извео своје *Недремано око.* До сада су о овој теми значајне увиде, прилоге, тумачења дали Александар Јовановић[1] у

[1] Александар Јовановић, "Божји заборав и лековито осећање стида (О *Недреманом оку* Рајка Петрова Нога)", *Стваралоци и Створитељ*, Народна библиотека "Стефан Првовенчани", Краљево, 2003, стр. 61-85.

предговору истоимене збирке, Новица Петковић[2] и Јован Делић[3], а потом и Никша Стипчевић у зборнику *Рајко Петров Ногo, песник*. Стипчевић[4] је у тексту "Храм Рајка Петрова Нога" био најближи нашем теоријско-методолошком полазишту, према коме ову збирку називамо циклусом. На неколико места Стипчевић пише о Ноговом циклусу на основу структуре и симболичког распореда триптиха, три целине са језгром у средишњој целини одређеној са три песме, потом се преузима симболика броја 3, 33 и њихових богатих хришћанских значења, од Библије до Дантеове *Божанствене комедије*. У истом веома инспиративном тексту Стипчевић додаје: "Број три није само реминисценција на Дантеову Комедију, која има ову нумеричку структуру – 1+33+33+33= 100, већ је за хришћане број три број светог Тројства, број троструког кушања Исуса Христа, а указује и на тродневни боравак Христов у гробу. Питагорејска естетика је казивала да су непарни бројеви принципи идентитета, недељивости, мужевности, а број три јесте савршен непарни број, а помножен са десет плус три даје број година земаљског живота Исуса Христа. У хришћанству, наука о бројевима јесте света наука, јер је заснована на често навођеном делу версета из "Премудрости Соломонове", који на латинском гласи: "сед омниа менсура ет нумеро ет пондере диспосусти" ("али Ти си све распоредио по мери, броју и тежини"). А сваки храм је тако распоређен, па је тако и *Недремано око* створено "more arithmetico".[5]

Са аспекта формирања циклуса као збирке песама тј. јединствене песничке целине која се одржава на специфичним интегративним или ци-

---

[2] Новица Петковић, "Песниково сабирно сочиво", *Словенске пчеле у Грачаници*, Завод за уџбенике, Београд, 2007, стр. 211-214.

[3] Јован Делић, "Два записа о поезији Рајка Петрова Нога", *Рајко Петров Ногo, песник*, Народна библиотека "Стефан Првовенчани", Краљево, 2004, стр. 71-97.

[4] Никша Стипчевић, "Храм Рајка Петрова Нога", Исто, стр. 15-23.

[5] Исто, стр. 17-18.

клотворним везама ми ћемо покушати да дефинишемо те облике интеграције песничког текста на неколико планова. Први представља избор и поделу циклуса на делове, симболику тих бројева и жанровских претпоставки којима су одређене те целине. На другом нивоу као облик интегративности налазимо садржајно-тематско-мотивске елементе ове књиге, а потом нам се као један од облика јединствености намеће лексичка структура збирке.

На нивоу структуре *Недремано око* Новица Петковић је назвао "малом, складном грађевином" подељеном у три дела и при томе приметио да се та целина одржава кроз песничке слике, новозаветну подтекстну подлогу, алузије и асоцијације преломљене кроз песничке слике свакодневице и ритам. Централну тачку чини песма "Недремано око" као, како је то Петковић именовао "сабирно сочиво" целе збирке. Бројни критички текстови посвећени су овој изузетној песничкој књизи, најчешће су тумачена њена симболичка, подтекстна и контекстна основа. Према нашем ставу ова песничка књига је пример добро грађеног циклуса, низа песама подељених у три целине интегрисане структурним, садржајним и језичким елементима. У анализи циклуса теоријско упориште налазимо у неколико ставова руског научника И. В. Фоменка. У студији *О поетици лирског циклуса* Фоменко указује на основне параметре циклусне целине:" 1) циклотворне везе настају на било ком нивоу организације поетског текста; 2) ове везе се даље гранају на програмиране (наслов, општи композициони принципи; развој теме и др.) и непрограмиране (просторно-временски односи, кључне речи, фоника и др.); 3) нужност разликовања циклотворних веза и фактора који оформљују целовитост; 4) посебан значај у формирању циклуса имају патос и књижевни јунак."[6] Фоменко посебно издваја и

[6] И. В. Фоменко, *О поетици лирског циклуса*, наведено према: Е. А. Стерјопулу, *Поетика лирског циклуса*, Народна књига, 2003, стр. 43-44.

друге циклотворне везе: наслов, опште принципе композиције и жанровску улогу лексике. Дефиницију лирског циклуса прихватамо из студије Е. А. Стерјопуло која сматра да: "Лирски циклус је заједничким насловом обједињено уређено мноштво самосталних песничких текстова који реализују интертекстуалне везе различитог нивоа, које стварају нове смисаоне комплексе неизводљиве из смисаоног система било ког појединачног текста"[7]. *Недремано око* нам се отвара најпре на нивоу интегративности наслова књиге јер један од америчких теоретичара поетике наслова Ђан Карло Маиорино каже да је "наслов днк сваког дела". Претходна тумачења су то доказала, а ми само потврђујемо да је већ наслов срећно одабрана синтагма која уједињује све песме у једну надређену целину – наслов књиге, али и прве песме. Недремано око као кључна симболичка одредница Божјег, свевидећег ока семантички интегрише књигу указујући нам на присуство Творца, али и модерног песничког гласа, који из позиције садашњег, угроженог егзистенцијалног тренутка вапи за присуством и снагом Сведржитеља:

Задремало је Недремано Око
Не огледа се дело у свом творцу...
Хоће ли деца која теби кроче
Док будан спаваш угледати с болом
Зато што си нас оставио Оче
У твојој зени свој лик с ореолом.

Тако нам наслов као симболичка синтагма "присуства неприсутног Творца" у парадоксу "док будан спаваш" семантички и симболички уједињује целокупну збирку – циклус. Наслов збирке – циклуса и прве уводне песме даје основне семантичке и симболичке координате по којима ће се одвијати композициони низ песама међусобно повезаних асоцијативним токовима хришћанских сим-

[7] Е. А. Стерјопулу, Поетика лирског циклуса, Народна књига, 2003, стр. 124-125.

бола или савремених асоцијација на рат у Босни. Песме "Невесињски иконостас", "На Каракају", "Бели Вук", "Чрте и резе", "Тајна вечера", "Писмо гроболомцу" или "Балада о трамвају" призивају исти контекст задремалог недреманог ока. Иста атмосфера страха, стрепње и напуштености индивидуе, али и целог народа, његова беспомоћност и повремени молитвени тон као основни патос интегрисаће ову књигу.

Интегративности циклуса доприноси, према Фоменку, и рађање нових, допунских значења текста, као и међусобно допуњавање или продужавање мотива и тема из једне у другу песму. Тако песма "Тропар у два гласа" молитвеним тоном и лексиком наше средњовековне поезије, основних жанровских и језичких одлика наставља мотиве из песме "Нек пада снијег, Господе" из *Лазареве суботе* и наставља је у песми "Други долазак" и "Кенотаф". Средишњи део књиге чини овај други део који и према броју песама и чврстини, учесталости понављања мотива и јединственог молитвеног тона представља малу цикличну целину. Три дела збирке и у самом средишту мали циклус сачињен од три песме представља аритметичку симболику Светога Тројства, Оца, Сина и Светог Духа. Истовремено, број три симболизује основни идентитет српског народа уграђеног у броју три као кључној православној одредници, облику припадности широј православној заједници словенских народа. Стога је симболизација овог малог циклуса вишеструка, она иде до наших паганских слојева, преко хришћанских до одлика модерног националног идентитета. Такође, први део триптиха призива одсутног Оца да би по принципу контраста у другом делу био призиван глас оне којој, како би Лалић рекао, "укус наше сузе је знан", Богородице. Напокон, призивајући женско начело, Богомајке, песник се одлучио баш за једну од фресака-икона византијске културе тј. Богородицу Ширу од Небеса, управо ону ликовну представу Богородице са најупечатљивијим космичким, небеским атрибутима:

Тија мајко над узглављем Шира Од Небеса
У очима отвореним док спавам ко дете
Ко кроз прозор видела си ведрином удеса
Смрт на крсту сан у гробу тужне тридесете.

Понављањем лексеме тридесете и молитвеним обраћањем Мајци песма "Тропар у два гласа" асоцијативно и контекстно отвара следећу песму циклуса "Други долазак" у којој ће се појава Христа Спаситеља контекстно и асоцијативно допуњавати са лексемом тридесете из претходне песме. У "Другом доласку" песник асоцијативно указује на Христов лик:

Још углас дозивамо оног што дошао је
По тихој обичности нисмо га препознали
Кад госта и незнанца упитали смо ко је

Онај сам који јесам У незнању сте знали
Рачвасти штап шарени пролиста му у руци
Липовом крсту кротки приступали су вуци.

У сонету "Други долазак" у најширем контексту песнички глас нас подсећа и на место "Где нас је по предању вучица задојила" позивајући се на паганску основу, култ вука и липе у српском народу, па се тако прожимају хришћанска и паганска улога спасења, заштите и, напокон, савременог тренутка угрожености српског народа средином деведесетих и 1999. године. Трећа песма "Кенотаф" асоцијативно у још ширем контексту се допуњава са претходним мотивима куће, речи, симболизације дома, огњишта, изворишта територијалног, националног, духовног, религијског и цео циклус се завршава асоцијацијама на ону којој је молитва и упућена:

Стално се враћам кући по жеравицу речи
А угљен сам у води над ничим туја тмола
Како ћу тамо ући кад останем без речи
Зна она што ме води А већ ме нема пола.

Симболичка структура *Недреманог ока* сабира се у 15 песама првог дела, три у другом и 15 у трећем делу збирке, укупно 33 песме. Поред низа

хришћанских асоцијација и симбола који интертекстуално интегришу ову збирку-циклус у чврсту целину у којој се значења отварају тек дозивањем једне песме у другу, њиховим међусобним допуњавањем, значајну интегративну улогу у уједињавању ове песничке структуре чине и асоцијације, цитати делова стихова, наслова песама или дела српских песника. У првом делу у песми "Будница и успаванка" први и последњи стих песме су цитати "Камене успаванке" Стевана Раичковића: "И онда се у ваздуху скамени" "Успавајте се где сте затечени". Оба цитата су штампана курзивом, јасно графички издвојени, али је цела песма и полемика, асоцијација на Раичковићеву култну песму. При томе је Ного тежио да чак и обликом песме, сонетом призове контекст Раичковићеве песме. Тако песма "Балада о трамвају" призива контекст Данојлићеве поезије за децу или песма "Гле Срби" у првој и идентичној последњој строфи доноси алузије, асоцијације и лексику Христићеве песме "Варвари" у стиховима: "Бомбе су / Кад већ варвари нису / Ипак неко решење".

Почетак и крај збирке-циклуса се уједињује у цикличности, поновљивости мотива, њиховом семантичком модификовању, од прве песме "Недремано око", у којој се сумња у присуство задремалог Творца, до последњих песама у трећем делу – нпр. у песми "На Калемегдану" где се у слици веверице у сунчаном дану асоцијацијама дозива милост Мајке: "Мајко сиротиње Сунце Огрејано / И ниње и присно рођено у слами / Ти си веверица у милосном дану / За оне што жању и непосејано", да би у последњој песми целина била затворена већ насловом последње песме "Дело твојих руку", у којој се човек, јединка космоса, огледа као дело Божје моћи коме прети расуло, па се и у последњим стиховима моли Творац да сети се свога дела:

Без нас си усамљен тишином ће рећи
Небо непрозирно широко и тамно
Дело твојих руку шта је Свевидећи
Ако га не гледа Око Недремано.

Тако се избором вишеструко поновљиве синтагме “недремано око” интегрише циклус на структурном, семантичком и лексичком плану. Како је, према већини теоретичара теорије циклуса у развоју, циклус увек и песничка слика света, збирка циклус *Недремано око* је управо таква песничка слика света, распарчаног, фрагментаризованог, угроженог до последњих граница опстанка, на ивици амбиса са кога се моли Творац да уморан од свога дела још једном погледа и спасе људски, а у овом контексту српски, страдалнички род. Циклус је често и чежња за целовитошћу, кружном затвореношћу уређеног хаоса у коме се безнађе трансформише у наду, а молитва у делатну снагу Оца. Измењујући везан и невезан стих, Ного је постигао извесну динамику противуречности у Божјем делу и његовом, песничком свету. Та контрадикторност плана Божјег спасења и онога што делатни живот пружа је амбивалентност, заумни језик света коме се тежи и онога који је остварен. У процепу жељеног и оствареног песнички глас *Недреманог ока* сумња, али се и нада у последњој песми – молитви којом се јединственим тоном уоквирује циклусна целина:

Ако си нас саздо по свом подобију
За утеху себи у ледној висини
Да твој лик у нама словесно одлију
Зраке у истини и у помрчини
Да се светлиш Светли у нашој кончини
И да нам омилиш двоструку робију
У другом доласку из свог Сина сини.

Почетак последње песме је и глас који нас враћа на почетну тачку сумње из прве песме, па се тако смисаони токови сливају у јединствену нит сумње и наде. *Недремано око* представља једну од најбоље грађених песничких целина у српском песништву крајем 20. и почетком 21. века сабирајући наслеђа националне поезије, православља и универзалних хришћанских закона са критичким, иронијским тоном модерног поетског гласа.

Svetlana Šeatović Dimitrijević

THE SYMBOLIC STRUCTURE OF *NEDREMANO OKO* (*WAKEFUL EYE)*

Summary

The structure of Rajko Petrov Nogo's poetry book *Nedremano oko* is interpreted as a cycle collection. This cycle of poems is structurally considered as a triptych, i.e. as three separate wholes with a core of three poems in its central part. The cycles are interpreted through symbolism of the number three and genre presuppositions of each work as established in recent theories on lyrical cycles, developed by Russian theorists I. V. Fomenko, E. A. Sterjopulu and Giancarlo Maiorino, a theorist of title poetics. On the second level of analysis, this text points out thematic and motif elements as forms of integrativity. The uniqueness of this complex cycle piece could also be seen in lexical repetitions, interpreted on the basis of linguoculturology. Since a cycle, according to most cycle theories, is always a poetic image of the world, *Nedremano oko* is such an image of the world - dismembered, fragmentary, endangered to the point of survival, on the edge of an abyss where the Creator, tired of his work, is desperately urged to look again upon the suffering humankind, and in this context, upon the Serbian people in difficult historical moments.

Милош Ковачевић

ГРАФОСТИЛЕМАТИЧНОСТ НОГОВЕ ПОЕЗИЈЕ

У раду се даје лингвостилистичка анализа сонета Рајка Петрова Нога. Анализа не захвата сву стилематичност Ногове сонетне поезије, него само употребу и значење графостилема. Ногови сонети анализирају се с обзиром на опсег јединице коју графостилематичност захвата. Анализирају се, дакле, и текстуални и унутартекстуални графостилеми у Ноговој сонетној поезији.

Кључне ријечи: Ного, сонет, стилематичност, графостилеми, текстуални графостилеми, унутартекстуални графостилеми, мајускулни графостилеми, минускулни графостилеми

Угао из кога неко ко је лингвиста или лингвостилистичар приступа анализи књижевног, посебно поетског дјела, готово да нужно мора бити нешто друкчији од угла онога ко је, на примјер, књижевни критичар. Чак и онда када и један и други тежиште стављају на поезију, илити шире гледано, на књижевност као вербалну умјетност. Тај језички аспект једноставно не може бити заобиђен, само што у различитим приступима може добити различит значај, ако ни у чем другом онда у хијерархијском статусу интерферирајућих примијењених критеријума анализе. Међу тим критеријумима што су примарно лингвостилистички свакако су два најзначајнија, два су темељна: критеријум *стилематичности* и критеријум *стилогености*. Први је строго језички: проистиче из општеприхваћеног структуралног начела – да је језик форма, заправо да изучавању било ког вида језика – а књижевност је несумњиво један од најбитнијих – не може заобићи изучавање форме, и

да се покаткад чак у њему може и исцрпити. Стилематичност је дакле структурно ткање језичких јединица. Будући да свако ткање мора бити сврховито, стилогеност је ефекат тог ткања, умјетничка вриједност језичке јединице као формалне структуре. Желимо ли пак одгонетнути суштину књижевности као умјетности, нужно у анализу морамо укључити оба плана. Само из методолошких разлога они могу бити понаособно и немеђуусловљено анализирани. (О стилогености и стилематичности језичких јединица в. Ковачевић 2000: 319-325).

У основи стилематичности су стилеми, и то је, као и све напријед речено, општепознато. Али се тога потребно подсјетити да бисмо овдје између различитих врста стилема – издвојили само једну врло заступљену у Ноговој поезији, а на коју се, кад је не само о поезији него и било ком умјетничком тексту ријеч – обраћа најмање пажње. На ту врсту стилема и кад се указује, указује се успутно, мимогредно. Она је по правилу у сјенци других – сматра се за поезију неупоредиво значајнијих – типова стилема. Ријеч је о *графостилемима,* који су од свих стилема (фоно, морфо, семанто, синтаксо и текстостилема) најмање језички, а највише говорно утемељени. Наиме, сви остали укључују не само и план језика (као апстрактног система) него и оба плана његове материјализације (тј. оба плана говора) – и усмену и писану. Графостилеми пак захватају само писану као секундарнију реализацију говора (секундарнију самим тим што сваки језик нужно има говорену, али тек сваки пети писану реализацију). У питању су, дакле, визуелни стилеми, који често немају свој акустички еквивалент. А графостилистика (графостилематика) изучава свеукупност стилема везних за писани израз језика. Графостилеми су, дакле, писмом онеобичајене језичке јединице. Досадашња испитивања графостилема углавном су се базирала на испитивању правописних и интерпункцијских знакова и њихове експресивне улоге у писаној презентацији текста.

Ријетко који пјесник (изузмемо ли визуелну и сигналистичку поезију, а Ного се њима бавио није) графостилемима даје већи значај од осталих стилема: посебно тропа као семантостилема. Ни Ного ту није изузетак. И код њега бисмо могли говорити, нпр. о стилематичности тропа и фигура, сјајних, оних што попут паремиолошких израза остају свакоме у сјећању послије сусрета с Ноговом поезијом. Ево само два примјера за парадокс, као реченични оксиморон:

На Ђурђевдан туга из Србаља веје /*Није све пропало кад пропало све је.* (Ного 1993: Балада о Ђурђевдану); Тамо, напољу, у животу, ко у вицу, / *Чим се саберем – одмах се одузмем*! (Ного 1993: Извјештај из Игала).

Ево и једног каламбура као фигуре што не да строгу диференцијацију тропа и фигура:

Шта би Солун и Одеса / Без нашега пустог меса / Гракће гавран с *Проклетија* / Одјекује: *проклет и ја* (Ного 1993: Вапором из Невијорка).

Примјери су то за теорије књижевности, за стилистичке приручнике, примјери који показују индивидуализацију општег – уникатност која превладава нужну фигуративну схемичку апроксимацију – без сукоба са којом вриједност те уникатности и не би толико долазила до изражаја. Ногова поезија пуна је разноврсних, врло успјелих, веома и стилематичних и стилогених тропа и фигура (метафора и метонимија посебно). Но, они овдје нису предмет наше пажње.

Него графостилеми. А њих условно, бар када је Ногова поезија у питању, можемо подијелити у двије врсте. 1) *текстуални графостилеми* (то би били стилеми који се тичу цјелине пјесме; условно да кажемо визуелне форме пјесме), и 2) *унутартекстуални графостилеми* (то би била графостилемска онеобичајења структурних елемената пјесме: одређених лексема или стихова).

Од текстуалних графостилема овдје ћемо указати само на један, за Нога и готово цијелу његову поезију – вјероватно најбитнији. У питању је *графостилематика Ногових сонета.* Ного је, више је него знано, један од најзначајнијих српских не само савремених пјесника сонета. На то посредно указује и податак да је он, уз Стевана Раичковића, са пет сонета и најзаступљенији српски пјесник у јединој недавно објављеној антологији српских сонета (Ђорђевић 2009). Општепознато је да сонет има своја два комплементарна структурна плана: *визуелни* и *акустички* „Ако се дијалектичка структура сонета *визуелно* показује у распореду строфа, она се *акустички* јасно испољава у распореду риме" (Менх 1978:293). Визуелни и акустички план по правилу су међуусловљени. Сонет је засигурно више него било којој другој пјесничкој форми иманентна графостилематика. На њој се заснива његова можда најсуштаственија карактеристика. „По разликовној моћи – пише С. Петровић – за сонет је у већини европских књижевности од велике а који пут и одлучујуће важности распоред стихова у строфе. Од најранијих времена сонет је за већину европских књижевности пјесма састављена од два катрена и два терцета, и већ од доба ренесансе *оптички утисак о таквој структури* пјесме бит ће читаоцу редовито први сигнал да пјесму ваља сматрати сонетом. Колико је та структура важна за конституирање особитости сонетног облика, показује чињеница што за већину европских књижевности, а међу њима и за нашу, није прави сонет ниједна пјесма која је нема, па је за наше осјећање облика заправо особит пјеснички облик, а не сонет, и тзв. енглески или Шекспиров (Shakespearov) сонет, облик који је са сонетом у најближој генетичкој вези, а тешко можемо доживјети као сонет чак и пјесму која правила сонетног облика поштује у свему али не и у *подјели стихова на строфе.* На другој страни, бар у појединим књижевним раздобљима, пјесници могу рачунати да ће сонетност

њихове пјесме бити запажена чак и ако у њој, од норме сонета, није сачувано ништа осим *карактеристичног графичког облика*"[1] (Петровић 2009: 368).

Према распореду рима сонети се углавном дијеле на „три различита типа четрнаестостиха": италијански, француски и енглески тип. Италијански тип има два типа октета и два распореда сестета, у француском – један тип октета и двије врсте сестета, док је јединствен само енглески (Шекспиров) тип сонета – три катрена с алтернирајућом римом и један куплет с парном римом (Менх 1978:279).

„Код форме сонета, била она обликована на италијански или француски начин, најпре пада у очи геометријски хармоничан распоред њених 14 стихова. Овакав распоред постаје видљив и чујан како путем цезура између строфа (октет – сестет, са потподелом на катрене и терцете), тако и путем распореда риме" (Менх 1978: 292-293).

У свим Ноговим збиркама поезије, прије посљедње – *Не тикај у ме* – сонети су готово увијек композиционо структурисани четворострофно: као два катрена (који чине октет) и два терцета (што чине сестет). Метрички распон Ногових сонета иде од шестерачких до четрнаестерачких, с тим да стихови нису увијек изометрични: има и сонета с укрштањем различитих стихова, нпр. сонет „Дело твојих руку" из *Недреманог ока* у коме се четрнаестерци укрштају са дванаестерцима, или пак сонет: „Твоје се тужбалице ко успаванке чују" из *Безакоња*, гдје се смјењују дванаестерачки и седмерачки стихови. Римовање у тим Ноговим строфично структурисаним сонетима углавном је аналогно италијанском или француском сонету, с тим што код Нога има низ варијација и у погледу римовања октета, а посебно у погледу римовања сестета – у односу на седам канонских типова римовања у италијанском и француском сонету. Тако ће се код Нога, на примјер, сусрести и монорими

[1] Курзивна истицања у цитату су накнадна, наша – МК.

сонет (по угледу на Раичковићеву „Камену успаванку”, с којом је чак и цитаторски однос успостављен, па је сонет, осим што је моноримни, још и цитаторски) „Будница и успаванка” (једанаестерац): *аааа*/ *аааа*/ *ааа*/*ааа*. Моноримност зна Ного везати само за једну строфу, и то катренску – као нпр. у пјесми „Његош у Венецији” (десетерац): *аааа*/ *bcbc*/ *def*/*def* задржавајући тако визуелни канонски облик италијанског и француског сонета, али изневјеравајући његову акустичку (на рими заснована) структуру.

Сви сонети, а они су многобројни, у *Зимомори*, *Зверињаку*, *Безакоњу*, *Капијама раја*, и *Лазаревој суботи* имају дводјелно-четвородјелну (октетско-сестенску, двокатренску и двотерцетску) визуелну структуру, очито задату потребом за специфичношћу развоја сонетног садржаја.

До визуелне промјене у Ноговом сонету долази дјелимично у *Недреманом оку*, и то у два од осам у тој збирци реализованих сонета, у сонетима „На Калемегдану” (дванаестерац, једнодјелни сонет, куплет за четири карактера увучен): *ababcdcdefge*/*fg*; и „Дело твојих руку” (једнодјелни сонет, смјењивање четрнаестерца и дванаестерца): *ababbabacdcd*/*cd*. Оба сонета су остварена као једнодјелна, једнострофична, с тим да сонет „Дело твојих руку” одражава октетско-сестетску структуру римовања. У њему, дакле, измјена визуелне структуре није условила и измјену акустичке структуре (италијанско-француске структуре римовања, односно структуре римовања која акустички подразумијева подјелу сонета на катрене и терцете). У сонету „На Калемегдану” графостилемско онеобичајење праћено је и акустичким[2]. Римовање, наиме, одра-

[2] Интересантно је да је у збирци “Родила ме тетка коза” (Сарајево, 1977) од свега двије сонетне пјесме, пјесма “Мала раја” (4+4+4+2 строфе; осмерац) визуелно раздијељена на три катрена и на куплет, но будући да куплетској парној рими одговара и парна рима претходног катрена, акустичка структура може бити и “неенглеска” (наиме с трима моноримним стиховима) трију завршних стихова пјесме: *aabb*/*cdcd*/*eeff*/*ff*.

жава акустичку структуру модификованог енглеског сонета – три катрена и куплет, с тим да куплет нема паралелну риму, него обгрљену са медијалним стиховима посљедњег катрена: *efge/fg*.

Сонет „На Калемегдану” из *Недреманог ока* као да је антиципирао визуелено-акустичку структуру сонета цијеле збирке *Не шикај у ме*. Изузмемо ли визуелно експерименталну форму пјесме „А сије крст Радоја”, која ни бројем стихова ни начином римовања не подржава ни визуелну ни акустичку структуру канонизираних форми сонета – све остале пјесме, њих 23, јесу сонети – и то једнодјелни, дакле, строфично нераздијељени сонети. И сви – осим сонета „Андрићева купина” и „У Савином слову”, гдје су риме из куплета укрштене с римама из трећег катрена – имају досљедно проведен принцип римовања из енглеског Шекспиров(ск)ог сонета: три катрена с укрштеним римама и парну риму у куплету, истина не увијек типа *gg*, него је то покаткад или, *cc*, или *ee*, или *ff*, или *aa,* или *bb*, што само показује да римовање код Нога још више усложњава мрежу формалних односа међу стиховима енглеског сонета, с тим да рима по правилу указује на различиту дистрибуцију семантичких компоненти тематско-садржајног плана самога сонета.

У збирци *Не шикај у ме* сви сонети припадају не само по римарију типу енглеског сонета, него и још прије по својој визуелној структури. Сви они наиме – сем онога једнога споменутога – имају једнодјелну структуру. У литератури је већ примијећено да „општи учинак енглеског једноделног, или највише дводелног штампања шекспировског сонета јесте... да умањи присутност риме, да изазове утисак континуираног излагања, једног мисаоног тока, доследности гледишта ако већ не и теме, форме која је помирена сама са собом” (Скот 1978: 324). Наглашенији наративни карактер излагања у сонетима из збирке *Не шикај у ме* и још више „континуитет памћења” историје на који упућују написи на стећцима – што су подлога ових Ногових сонета – као да су једини прави израз и могли наћи

у једнодјелној штампарској (визуелној) форми енглеског сонета. И као да су управо ови сонети егземплификација давно изречене Ногове мисли о дугом и дубоком памћењу сонета. „Ако се – писао је прије тридесетак година Ного – данас, рецимо, сонетни облик узме тек као знак, као сигнал којим се читаоцу даје до знања да је ријеч о сонету, те се на фон нашег времена доведу минули вијекови, онда се тиме, заправо, активира *дуго и дубоко памћење* овог вјероватно најтрадиционалнијег и најупорнијег пјесничког облика. Тада и то памћење и тај облик почињу да раде за пјесника. Језик данашњег сонета јесте свједочанство прошлости о нама и нашој савремености!" (Ного 1978: 315). Сонети из збирке *Не тикај у ме* не активирају, међутим, само дуго и дубоко памћење овог пјесничког облика, него ништа мање дуго и дубоко памћење садржаја што су у њ смјештени. Тако су сонети из збирке *Не тикај у ме* не само формално него и садржајно „свједочанство прошлости о нама и нашој савремености".

Као изразити пјесник сонета – који је за њега, сљедствено Светозару Петровићу, „намјерна творба" (Ного 1978: 309), па тиме нужно и врло стилематична форма – Ного је пјеснички, стиховно морао искушавати не само критеријуме него и границе самог сонета. Тако ћемо код Нога у збирци *Безакоње* наићи и на десетерачки неримовани центонски (његошевски) „сонет": „Рашта болан оде у хајдуке", а у збирци *Родила ме тетка коза,* иначе најсиромашнијој сонетним пјесмама од свих Ногових збирки – на четрнаесторедну (четрнаестостиховну) у дистисима „организовану" осмерачку пјесму *(aa/bb/cc/dd/ee/ff/gg).* Обје те пјесме актуелизују одавно постављано и до данас на општеприхваћен начин неријешено питање "идентитета" сонета. „Европски аналитичари ван Британије – пише Клајв Скот – или строго одвајају сонет од четрнаесторедне песме, најчешће на основу типографског распореда, или су, благо речено, непоправљиво спори у реаговању на целину од четрнаест стихова, у смислу да она има ичег заједничког са сонетом" (Скот

1978: 325). Тим двама Ноговим несонетним сонетима, треба још додати и калиграмски „Сонет-крстоносац" из збирке *На капијама раја* (Ного 1995:19), који нема ниједну иманентну структурну сонетну особину, осим што га наслов у сонете укључује[3].

Иако код Нога нису везани само за сонет, овдје ћемо и *унутартекстовне графостилеме* посматрати само у вези с њиховом употребом у сонетима. У нашој анализи Ногове графостилематике унутартекстовни графостилеми подразумијевају, дакле, само унутарсонетне графостилеме. Од различитих унутарсонетних графостилемских онеобичајења – од оних условљених (не)употребом правописних знакова, до оних који своју стилематичност захваљују курзивном типу слога (слова) – код Нога су несумњиво најбројнија она везана за *употребу великог и малог слова.* Ријеч је, дакле, о *мајускулним и минускулним графостилемима.* Њихова употреба условљена је, по правилу, или семантичким (тропичким) или интонационо-синтаксичким разлозима, с тим да употребу минускулних графостилема најчешће предодређују тропички разлози и ефекти, док употребу мајускулних графостилема подржавају оба типа разлога и ефеката.

Кренимо зато од употребе минускулних као дистрибутивно и каузално ужих графостилема у Ноговој поезији. Минускулна графостилематичност подразумијева употребу малог на мјесту нормативно прописаног великог слова. Три су типа минускулних графостилемских онеобичајена карактеристична за Ногову поезију: а) писање личних имена (антропонима) малим словом, и б) писање назива мјеста (топонима) малим словом, и в) писање назива црквених празника (хагионима) малим словом.

Ево најприје неколико примјера за *антропонимске минускулне графостилеме*, с тим да се често са антропонимским у стиховима комбинују топонимски минускулни графостилеми:

---

[3] Уп. "А Рајко Петров Ного написао је *Сонет крстоносац*, тј. визуелну песму у којој је речи сложио у облику крста. Сонет је само име" (Грдинић 2007: 28).

Стих је што и платно ***боланом дојчину***
Сестрица ***јелица*** *Њене златне руке*
Да се наше задње речи не размину
У стих ко на коња – гори у хајдуке
(Ного 1993: Да се наше речи не размину)

Кроз облак прогони танку бедевију
Са ***загорја*** *ломна* ***љутица богдане***
(Ного 1995: Стварна је тек љубав беде и небеса)

Љуља мајка ***уроше нејаке***
(Ного 1993: Његош у Венецији)

Овај гроб у житу гдје лежи ***дјед раде***
Ко у својој кући на сеоском гробљу
чекао је худо божије чељаде
(Ного 1993: Буди мене миран)

Сам остаде у ***сријему рајко***
сам остаде са ***борија рајко***
Као суво дрво у планини
(Ного 1993: Рашта болан оде у хајдуке)

Јеси ли слепи соко кога и вране кљују
Њиште издани коњи Зар их не позна нико
Ни руку ***дамјанову***
(Ного 1993: Твоје се тужбалице ко успаванке чују)

Бомбе су/ Кад већ варвари нису/ Ипак неко решење //
Узмимо рецимо србе / И остале ***индијанце*** *//*
То су неки балкански руси / А можда и обрнути ***кинези****/*
Трибали / Шта ли //
Множе се дељењем//
Води их невидљив поглавица / Црноризац/ Кога су ***турци*** *спалили//*
(Ного 2002: Гле Срби)

За Ногову поезију од антропонимских ништа некарактеристичнији нису ни *топонимски минускулни графостилеми.* Овдје наводимо само дио примјера тих графостилема не из цијеле Ногове поезије, него само из његових сонета:

Од ***косова па поља*** *до* ***вождовца***
Сакрај ***книна*** *до на врата* ***стоца***

*Од малена **доца** до **сокоца***
Гдје су некад пушили са коца
Звијезда се до звијезде злати
Крвав уштап као божур никну
Црни брче ђе ћеш окапати
*У **мостару** или у **травнику***
(Ного 1993: Његош у Венецији)

Трњине и глогиње
И штуро тело злице
*И потом **невесиње***
Глади и оскудице
(Ного 1993: Кад ђаво тикве сади)

*И од **косова** до косова кука*
*Шеницу још бјелицу и воду са **звечана***
(Ного 1993: Пред страшним судом на грачаничком зиду)

Па да узлетимо пут небеског круга
*С **високих дечана** – ко са **арапата***
(Ного 1993: Потоп)

Хагионимски минускулни графостилеми нису у Ноговим сонетима бројни као они антропонимски или пак они топонимски. Разлоге није тешко докучити, а они су везани за тематско-садржајни план Ногових сонета. Иако малобројнији, хагионимски графостилеми у систему Ногових минускулних графостилема заузимају врло значајно мјесто:

*О **митрову дне** почет трунут*
У изобиљу На срамоту
Лизнути ране у сан сунут
У млаку смрт У доброту
Збацити чини На сугреб пљунут
У рђавоме у животу
*Без соли о **ђурђевдану***
(Ного 1993: У животу ама у рђаву)

*О **илиндану** јахах коње*
С бабељем до краја лета
(Ного 1993: О илиндану јахах коње)

Сва три су типа минускулног графостилематског онеобичајења антономазијски условљена (о структурним и поетским карактеристикама антономазије в. Ковачевић 2000: 77-90). У Ноговим сонетима властито име престаје бити етикета без семантичког садржаја, добија семантичко пуњење својствено заједничким (општим) именицама. Друкчије речено, долази до *апелативизације,* тј. до превођења онима у апелативе, заједничка имена. Код Нога, међутим, никада није у питању граматикализована апелативизација (типа: *Калашњиков – калашњиков*, или *Рентген – рентген*), него контекстуална, поетска. Оними (властита имена) узимају се у значењу типа, у општем значењу, као егземплификатори општег значења (сваки онај на кога се може пренијети дата карактерна особина). Тако нпр. *дјед раде* наступа у значењу сваког *најдражег родитеља*, *болани дојчин* – у значењу јунака-непреболног болесника (с тим да ту апелативизацију подржава фокализација лексеме *платно* у синтагми „платно боланог дојчина“), *љутица богдан – својеглави неустрашиви јунак*, *невесиње* добија значење *сиротишта,* а *срби, индијанци, руси, кинези* значења мањевриједних народа, малтене отпадника, *турци* значење сталних непријатеља, *илиндан* значење љета, *ђурђевдан* прољећа, *митровдан* јесени; *мостар* и *травник* репрезентују турске казамате, *косово поље, вождовац, столац, долац, соколац* – метонимијски обиљежавају било које српско пребивалишта (а заједно дати означавају јединство земље Србинове). Но, тешко да се значења Ногових антономазијских минускулних графостилема могу тако једнозначно представити како смо то ми овдје урадили. Значења која смо овдје издвојили засигурно не исцрпљују у цјелини структуру њихових семантема. Та су значења само онај архисемски семантички дио њихов, дио око кога се у пјесничким контекстима плете и асоцира још низ других семантичких компонената. Тако нпр. наведена контекстуална антономазијска значења *срба, индијанаца, руса* и *кинеза* нужно супсумирају и семантичку компоненту „виђења Запада” као цитаторског извора, док хагионимски минус-

кулни графостилеми по правилу призивају и специфичну семантичку компоненту „хајдучког усуда”, опет не само појединца него народа коме он припада у цјелини, значење *невесиња* као сиротишта нужно призива биографску конотативно-експресивну компоненту, и сл.

Мајускулни графостилеми код Нога се остварују или као *номинацијски* или као *релацијски*. Ного ће често велико слово ставити како за контекстуалну индивидуализацију појма, тако и за наглашавање комуникативног значаја датога појма. Међу тим мајускулним графостилемима тако има оних а) код којих заједничка именица, будући да се односи на индивидуу, добија значење властите, или антономазијским путем или путем кенинга, али и б) оних у којима је мајускула употријебљена искључиво из комуникативно-експресивних разлога интензификације (као дио исказа с логичким нагласком, најчешће као рематски дио исказа).

Најприје издвајамо Ногове антономазијске мајускулне графостилеме у којима заједничка именица у пјесничком контексту добија функцију властитог имена. Њом Ного по правилу именује „врховног господара добра”, тј. Бога У питању су дакле антономазије с истим денотатом, али са различитим сигнификативним значењима, која потцртавају семантеме сваког од апелатива који у контексту има антропонимско значење, као нпр.:

И робац је зарном светлошћу преплављен
На баштини својој а твој ***Владаоче***
Ја кнез Влађ Бијелић властелин и проче
(Ного 2008: Не тикај у ме)

Преко чега сенка ***Творчева*** *не пређе*
(Ного 2008: Ако питаш за ме)

За своју господу
Молих се ***Господу***
(Ного 2008: Коленовић)

У цркви пoју ***Оче*** *а одјекује* ***Вуче***
(Ного 2002: Дозивање оца)

Други, бројнији тип Ногових мајускулних графостилема чине антономазије метафорског (рјеђе метонимијског) типа које подразумијевају употребу заједничког имена, израженог једном лексемом, перифразом или синтагмом (с почетним великим словима сваке од ријечи баш као код сложених властитих имена), намјесто контекстуално подразумијеваног властитог антропонимског или топонимског имена. Овакве метафоричке антономазије по правилу су подводљиве под кенинг, троп чија се фигуративност заснива на супституцији свих типова властитих именица (дакле, свих типова именица правописно писаних почетним великим словом) заједничким, или обрнуто – неким „поетизмом", најчешће лексичком или синтагматском метафором (Ковачевић 2000:89-90), што потврђују и сљедећи примјери из Ногове сонетне поезије:

Пио си са Студенца сад пиј са Оног Врела
Није ни теби лако доле у ***Кокошињцу****.*
(Ного 2002: Бели Вук)

С нама нису вечерали ***Небесници*** *са Косова*
(Ного 1993: Задушница)

Је ли трепнуло ***Недремано Око***
Постидело се ***Око Свевидеће***
(Ного 2002: Недремано Око)

Сиња моја главо, ти се ниси сагла
сад, док влада ***Њено Величанство Глина***
(Ного 1993: Магла)

Зар не видиш да си мртав за живота
Гласну се из Луке ***Безимен Висота***
(Ного 2008: Висота)

На ***Жртвеноме Пољу***
Нико до једна жена
(Ного 2002: Даринкин рубац)

Бићемо моћно Једно Застрашујућа слика
Доба које за своје мученике нас прима
За пророке и жреце ***Свога Великог Ништа***
(Ного 1993: Сијамски близанци)

Да се светлиш ***Светли*** *у нашој кончини*
(Ного 2002: Дело твојих руку)

Само ти спавај синак – и тако све се љуља
На танком зраку свести у снегу задње зиме
Дубоко ко у гробу ***Мраз*** *ти венчиће плете*
(Ного 1993: Док пахуљице лете)

Михољско лето ***Фрајлице*** *љубичице*
Боси апостоли цвиле
(Ного 1993: Лаку ноћ муницијо)

Ти спокојно спаваш: као све ће проћи.
Земљин ***Ноћобдија****, ветровима мета*
(...) ноћас збиља стрепим над судбином света
(Ного 1993: Ноћобдија земље)

И кад нисам јавно штио веру исту
Са Светим назирах ***Сунце*** *у дну таме*
(Ного 2008: Херцег Светог Саве)

Трећи, најбројнији тип мајускулних Ногових графостилема могли бисмо назвати интензификаторским. Наиме, употреба великог намјесто малог слова условљена је по правилу значајем садржаја који графостилемски истакнута лексема или лексеме имају у датом контексту. Најчешће су у питању језичке јединице које именују опште појмове на којима је логички акценат, или пак дијелове реченице (овдје интонационо-синтаксичке цјелине која се завршава каденцом) који представљају њен рематски дио, дио који пјесник употребом великог слова жели нагласити као „комуникативно-поетску" новост. Овај тип графостилемског истицања подразумијава дакле наглашавање комуникативно-поетског значаја некога појма без промјене његовог семантичког или граматичког статуса:

Стишати ме неће ***Доме Неутешни***
(Ного 2008: Херцег Светог Саве)

Можеш ли нас ***Сузо*** *спасти од овога*
Чему рукописац још не нађе име
А ако си ***Слово*** *творило и ово*
Сузну ћу молитву срицати разроко
(Ного 2002: Разроко)

Окрени се ***Несуђено*** *Виловоме пуштом долу*
(Ного 2008: Коло)

Од чега нас лечи
У дувару црв
Доме ***Бивши*** *доме*
(Ного 1993: Доме бивши доме)

Проведена анализа показује да мајускулни номинацијски графостилеми у Ноговим сонетима имају једну од четирију функција: а) индивидуализацију општег (тј. укидање општег значења заједничким именицама и свођење њихове функције на функцију номинације), б) мотивациону перифрастичку номинацију (изабраним лексемама говорник истиче примарну особину појма које покрива имплицитно властито име), в) употребу „сликовитог" као номинацијског исказа (кенинг), и г) комуникативно наглашавање, интензификација садржаја неке језичке јединице без промјене њеног семантичког или граматичког статуса. У прва три случаја у питању је *онимизација*, тј. настанак онима од апелатива, али не граматикализована (тип: нпр.: *спаситељ– Спаситељ* [=Бог]; *вожд – Вожд* [=Карађорђе], *књаз – Књаз* [= Милош Обреновић], него поетска, стилистичка онимизација. Мајускулни облик несумњиво је стилематични облик лексеме, а његова стилогеност и почива у његовом металогијском поимању – схватање појединачног кроз опште, читање општег као индивидуланог.

Интересантно је да Ного има пјесама у којима свака лексема има статус номинацијског графостилема, што значи да су све ријечи (без обзира да ли су пунозначне или помоћне) у пјесми писане великим словом. Такве су, на примјер, пјесме "Карма" и "Где је овде лево" из збирке *На капијама раја*, од којих овдје наводимо само другу:

ГДЕ ЈЕ ОВДЕ ЛЕВО

Морнарска Одела И Сандале Меке
Свилени Качкети Из Црвене Меке

Бркати А Фе Же Официри ОЗН-е
У Сивоме Дому На Празнике Позне

Успаванке Руске Криза Око Трста
Биста Макаренка Крст Црвеног Крста
И Васпитачице Нагоркиње Виле
То Ли Задојише Црвено Копиле

Грким Млеком Сузом Сина Разметнога
На Вратима Раја Без Цркве И Бога
Где Је Овде Лево Упитати Ко Сме

Младог Јакобинца Из Шездесет Осме
То Општинско Дете Наду Сиротишта
Данас Када Срећом Нико Је И Ништа

Графостилемско онеобичајење сваког елемента несумњиво има стилематичну улогу: пјесма представља потпуно графостилемско одступање од ортографске норме. Она је потврда тоталне графичке аномалности. И као таква има врло отежану форму, чак и у смислу који тој форми придају руски формалисти. Сваки од графостилема узет понаособ не може, међутим, имати стилогену вриједност, управо због њиховог толиког нагомилавања. Нагомилавање, наиме, искључује ортографски разликовне структурне елементе као нужни контекстуални поредбени основ различите стилогене вриједности. У пјесми с непрекинутим низом мајускулних графостилема, стилогена вриједност, ако је има, а несумњиво је да је има, проистиче управо из стилематичне вриједности цијеле пјесме. Графостилемски онеобичајен сваки елемент у први план ставља форму као „главног јунака": семантику исијава сама форма у чијој је дубокој поетској сјени „удјенути" смисаони садржај. Стављен у сјену форме – он, што је само на први поглед апсурдно, добија још већи значај – јер подразумијева и партикуларно и тотално наглашавање! У том наглашавању препознаје се структура „корачнице". Вјероватно не постоји бољи начин од овог Ноговог општеграфостилемског којим би се тако бјелодано у визуелној структури сонета зрцалила акустичка структура корачнице.

Иако, како видимо, цијела пјесма може бити онеобичајена номинацијским графостилемима, ипак су они, кад се посматра Ногова поезија у цјелини, неупоредиво малобројнији од *релацијских графостилема*. А релацијски графостилеми подразумијевају употребу великог слова испред неке конструкције (синтагме, клаузе, или реченице) у оквиру стиха приоритетно из тематско-садржајних и/или интонационо-синтаксичких разлога. То је готово и нужно у превлађујућем Ноговом начину интерпункцијског биљежења стихова. Ного, наиме, у највећем броју сонета сваком стиху „додјељује" посебан ред који почиње великим словом. Ослобађајући га од интерпункције, „песник конструише текст – а то је несумњиво прагматичка вредност – да би прималац био принуђен да испроба неколико начина његових интерпретација" (Мајенова 2009:423). Ного ипак на најзначајнија мјеста у тексту упућује релацијским графостилемима.

Мајускулне релацијске графостилеме Ного најчешће употребљава на крају посљедњег, четрнаестог стиха сонета. И не случајно, јер сонет често „може да огледа своју способност да акцентује последњи стих – тако дуго непредвидљив, али при закључку крајње предодређен – у складу с епиграмским, моралистичким или симболичким намерама" (Скот 1978: 318). Финална позиција увијек је стилистички и комуникативно јака позиција, још посебно ако је то апсолутно финална позиција сонета, тј. завршетак четрнаестог стиха. Велико слово у тим позицијама готово да има стилистичку вриједност реторичке паузе: њим се завршетак истиче као „изненађујући", као ефектан неочекиван, а логичан завршетак исказа. Управо због тога у великом броју Ногових сонета лишених интерпункцијских знакова, тј. у сонетима с тзв. пливајућом интонацијом, у завршном стиху најчешће на мјесту цезуре, с вриједношћу полукаденце или антикаденце, долази велико слово. Ево и неколико потврда за мајускулне релацијске графостилеме у

посљедњем стиху сонета из различитих Ногових збирки поезије:

Прирасти за колевку у уши насти уља
Пуст ветар заборава избрисаће нам име
Труне крстача века ***Док пахуљице лете***[4]
(Ного 1993: Док пахуљице лете)

И земља са земљом срасте
Ишчупан црв као клада
Ја трунем тек ***Зрелост је све***
(Ного 1993: Зрелост је све)

И сви у роду када веје
Из пећина изашли јуче
Киснемо још ***На првој киши***
(Ного 1993: На првој киши)

Побелиће ми перје Огласиће ме лудим
Кад све што памтим гракнем над озраченом травом
Или су изумрли чији сам гласник био
Огрезли у несрећи ***Отко сам поцрнио***
(Ного 2008: Отко сам поцрнио)

Мајко сиротиње Сунце Огрејано

Да не будем сам и кад се усамим
Грејало си ме ***На Калемегдану***
(Ного 2002: На Калемегдану)

Гракће ли гавран наша тица
И жеже ли нас несаница
Тамо и амо ***Без игде ишта***
(Ного 1993: Са жутом звездом на рукаву)

Ко да си ме заволела
Па ми покров од иглица
Извезујеш ***На прозору***
(Ного 1993: Белина ће да нас прене)

---

[4] У овом и свим наредним примјерима курзивно истицање дијела стиха који почиње мајускулним графостилемом накнадно је, тј. наше – МК.

А још видим да се цвет на вреску држи
И поље и море зелено и пусто
Да још једном видим ***Због тога сам усто***
(Ного 2008: Свети Василије)

У већини случајева употреба великог слова на цезури у посљедњем стиху сонета може се тумачити разлозима реторичке фокализације, а неријетко и са њима повезаним композиционим разлозима „уланчавања" насловног исказа са крајем сонета. У пет првих наведених примјера – већ на основу наслова пјесме датог испод стиха – види се да језичка структура из наслова понавља на крају посљедњег сонетног стиха, тако да сонет добија својеврсну прстенасту композицију. Тиме и садржај језичке насловне јединице добија статус најсуштаственијег у цијелом сонету, с тим што у наслову он има готово катафорску (отварачку) улогу, захтијевајући ефгземплификацију у стиховима што слиједе, док је на крају завршног стиха сонета његова функција подобна анафорској, упућујући на садржај стихова што му претходе.

Ако се наведеним разлозима и може правдати употреба мајускулних графостилема у завршном стиху сонета, неупоредиво је теже пронаћи јединствене разлоге употребе великог слова у стиховима мимо посљедњег, тј. у унутрашњим стиховима сонета. А таквих примјера има код Нога у готово свим сонетима с пливајућом интонацијом. Између њих најприје наводимо оне у којима мајускулни графостилеми обиљежавају прелазак на други тип говора, тј. подразумијевају да садржај не припада ауторском него дијелу конструкције *управног говора,* као нпр.:

Кад је јединке јединак повуко
Озго сам чуо ***Дођи мили и ти***
(Ного 2002: Невесињски иконостас)

А деца ти разапета између цркве и кафане
Гребенају мрку вуну Ни на једном главе не би
Тек марсовци кукуричу ***Учинили то сте себи***
(Ного 2002: Тужбалица)

Сад вид и слух изоштри ***Зову те нерођени***
(Ного 2002: Дозивање оца)

Осим за истицање управног говора (и то како садржаја управног говора, тако и уводне ауторске ремарке, дидаскалије), Ного у унутрашњим стиховима сонета неријетко великим словом указује на експланативни карактер слиједеће језичке јединице. Наиме, мајускулним графостилемом маркирана језичка јединица по правилу значи реименовање садржаја претходне јединице (лексеме или синтагме). Будући да се реименоване јединице у непјесничким текстовима нужно одвајају или запетом (којима се Ного у датим сонетима не користи) или пак којим поетском стиху непримјереним експланативним конектором (о експланативним конструкцијама у српском језику в. Ковачевић 1998: 58-82), у сонетима ослобођеним интерпункцијских знакова готово да као једина могућност обиљежавања те границе у експланативној координираној конструкцији преостаје ова којој је Ного прибјегао, а то је употреба великог слова:

Преорана гробља ***Резак тамјан жаре***
Са нојеве барке и сад цвили штене
И потоп још траје ***Уставе небеске***
Провалиле су се и црни дажд лије
Овај из живота и онај са фреске
Птице и гмизавци ***Худе фамилије***
(Ного 1993: Потоп)

Зрелост је све ***Паучина***
Процрвоточен свет до дна

Пепео што испуњава
Дрво живота ***Онај мук***
(Ного 1993: Зрелост је све)

И наш је говор сабласна пантомима
Ђорсокак историје ***Та глува машкарада***
У црној магији ликују трбухозборци
(Ного 1993: Та чарна безакоња)

Често у унутрашњим стиховима Ногових сонета мајускулни графостилем има улогу маркера „надолажења” садржаја под емфазом, најчешће садржаја с јаким експресивним набојем, садржаја који готово нужно траже промјену интонационе кривуље, што је готово самоочигледно у сљедећим примјерима из Ногових сонета:

Ни на шта нећу ја да хулим
Зашто ***Та све се царски згоди***
(Ного 1993: Могло је да се не догоди)

Јеси ли слепи соко кога и вране кљују
Њиште издани коњи ***Зар их не позна нико***
Ни руку дамјанову
(Ного 1993: Твоје се тужбалице ко успаванке чују)

Слепи и глуви часи ***То нам се старац свети***
(Ного 1993: Сијамски близанци)

И долином слузи пени се до зоре
Море о мраморје ***И пахне из баре***
На семе живота ***И бик моћно дише***
Док парожак брда мирно цепа море
(Ного 1993: Из долине плача)

Још сунце камен греје ***И мене греје камен***

Нека по протоколу одумре ово вече
Лаку ноћ муницијо ***Спавајте кротки меци***
Време је да се предам
(Ного 1993: Лаку ноћ муницијо)

Спирамо трулу прошлост ***И новоговор блиста***
Неписмена се руља поштено напатила
(Ного 1993: На капијама раја)

Од свих случајева употребе мајускулних графостилема у унутрашњим стиховима сонета код Нога су неупоредиво најбројнији они у којима је мајускулни графостилем маркер паузе коју подразумијева каденца (исказна интонационо-реченична граница неподударна с крајем стиха) и ан-

тикаденца (међуклаузална интонација, неподударна с крајем стиха). А маркирање таквих граница готово је нужно посебно у сонетима ослобођеним интерпункцијских знакова, још посебно оним једнодјелним (какви су сви у збирци "Не тикај у ме"). Зато ћемо за овај тип мајускулних графостилема навести само неколико потврда из Ногових сонета:

Наркотичари које кљукају заборавом
Побелиће ми перје ***Огласиће ме лудим***
(Ного 2008: Отко сам поцрнио)

На коња су га поболи
Би ко да не би ***Па пројде***
Кроз Средње ***Хте да преболи***
Све само гробу да пројде
(Ного 2008: Гласничанин)

А деца ти разапета између цркве и кафане
Гребенају мрку вуну ***Ни на једном главе не би***
Тек марсовци кукуричу Учинили то сте себи
(Ного 2002: Тужбалица)

А треће му значе стара гробна слова
У каменом жигу ***Јер хартија пламти***
Па кнез те мраморе ту вест са Косова
У свој гроб узида и надом утврди
(Ного 2008: Зимоњићева читанка)

Тад све заслепи светлост у којој и сад зебу
И коњаник и стрелац ***А оно деце светли***
Крстом на боку стећка у наручју човека
(Ного 2008: На одмирачи)

Ни ватре ни сламе ***Тек гранчицу храста***
Благовест из шуме под капуте скрили

Коме ће никоме божури да цвату
И звона да звоне ***Или ће слуђено***
Црквицом на длану све што гмиже стати
(Ного 1993: Косовка девојка)

И да закључимо. Ногова сонетна поезија прави је изазов и за лингвостилистичке анализе. Посебно за анализе стилематичности како појединих

језичких јединица у сонетима тако и сонета у цјелини. А унутар тих стилематичних јединица за Ногову поезију значајну улогу имају и графостилеми. Сви се графостилеми, када је Ногова сонетна поезија у питању, могу подијелити у двије врсте. 1) *текстуални графостилеми* (то би били стилеми који се тичу цјелине пјесме, тј. њене визуелне форме) и 2) *унутартекстуални графостилеми* (који подразумијевају графостилемска онеобичајења структурних елемената пјесме, њених одређених лексема или стихова).

У свим Ноговим збиркама поезије, прије посљедње – *Не тикај у ме* – сонети су готово увијек композиционо структурисани четворострофно: као два катрена (који чине октет) и два терцета (што чине сестет). До визуелне промјене у Ноговом сонету долази дјелимично у *Недреманом оку*, и то у два од осам у тој збирци реализованих сонета, у сонетима „На Калемегдану" и „Дело твојих руку". Оба сонета су остварена као једнодјелна, једнострофична. Ти сонети као да су антиципирали визуелно-акустичку структуру сонета цијеле збирке *Не тикај у ме*. Изузмемо ли визуелно експерименталну форму пјесме „А сије крст Радоја", која ни бројем стихова ни начином римовања не подржава ни визуелну ни акустичку структуру канонизираних форми сонета – све остале пјесме, њих 23, јесу сонети – и то једнодјелни, дакле, строфично нераздијељени сонети.

Од различитих унутарсонетних графостилемских онеобичајења – од оних условљених (не)употребом правописних знакова, до оних који своју стилематичност захваљују курзивном типу слога (слова) – код Нога су несумњиво најбројнија она везана за *употребу великог и малог слова.* Ријеч је, дакле, о *мајускулним и минускулним графостилемима.* Њихова употреба условљена је, по правилу, или семантичким (тропичким) или интонационо-синтаксичким разлозима, с тим да употребу минускулних графостилема најчешће предодређују тропички разлози и ефекти, док употребу мајускулних графостилема подржавају оба типа разлога и ефеката.

Извори

Ного 1993: Рајко Петров Ного, *Лазарева субота и други дани*, Подгорица: Октоих
Ного 1995: Рајко Петров Ного, *Лирика,* Београд: БИГЗ
Ного 2002: Рајко Петров Ного, *Недремано око,* Београд: Српска књижевна задруга
Ного 2008: Рајко Петров Ного, *Не тикај у ме*, Београд: Завод за уџбенике

Литература

Грдинић 2007: Никола Грдинић, *Стални облици песме и строфе,* Београд: Народна књига
Ђорђевић 2009: Часлав Ђорђевић, *Српски сонет,* Београд: Службени гласник
Ковачевић 1998: Милош Ковачевић, *Синтакса сложене реченице у српском језику,* Београд, Србиње: Рашка школа, СПКД "Просвјета"
Ковачевић 2000: Милош Ковачевић, *Стилистика и граматика стилских фигура,* Крагујевац, Кантакузин
Мајенова 2009: Marija Renata Majenova, *Teorijska poetika,* s poljskog prevela Biserka Rajčić, Beograd: Službeni glasnik
Менх 1978: Valter Menh, *Oblik i biće soneta,* Savremenik, god. XXIV, knjiga XLVIII, sveska 10, Beograd, 278-308.
Ного 1978: Rajko Petrov Nogo, *Dugo pamćenje soneta*, Savremenik, god. XXIV, knjiga XLVIII, sveska 10, Beograd, 309-317.
Петровић 2009: Svetozar Petrović, *O sonetu,* u knj. "Nauka o književnosti", Beograd: Službeni glasnik, 363-488.
Скот 1978: Klajv Skot, *Granice soneta,* Savremenik, god. XXIV, knjiga XLVIII, sveska 10, Beograd, 318-329.

Miloš Kovačević

GRAPHOSTYLEMATICITY IN NOGO'S POETRY

Summary

By using linguostylistical criteria, this article analyses the sonnets of Rajko Petrov Nogo. The analysis deals with the entire graphostylematicity of Nogo's sonnets.

This means that Nogo's sonnets are analysed regarding the range of the unit to which graphostylematicity applies. In Nogo's sonnets, we can distinguish two types of graphostylemes: textual and intertextual graphostylemes.

Textual graphostylemes concern the graphical, i.e. visual type of sonnet. In all Nogo's poetry collections except the last one, *Ne tikaj u me*, sonnets are almost uniformly structured in four stanzas: two quatrains (making one octet) and two tercets (making a sextet). Nogo's sonnet changes visually, partially, in *Nedremano oko*, in just two of eight sonnets from that collection. Those two sonnets are written in a single stanza each. They give the impression of an anticipation of the visual-acoustic structure of the sonnets from the entire collection *Ne tikaj u me*. In this collection, which comprises twenty-four poems, all poems but one are sonnets graphically presented without the division into stanzas.

Regarding the various intersonnet graphostyleme defamiliarizations Nogo uses – from those caused by the (dis)use of punctuation, to those who owe their stylematicity to the cursive lettering – undoubtedly, most frequent are the defamiliarizations connected to the *use of capital letters*. We are, therefore, discussing majuscule and minuscule graphostylemes. Their use is generally caused by either semantic (tropic) or intonation- and syntax-related reasons, but the use of minuscule graphostylemes is usually determined by tropic motives and effects, and the use of majuscule graphostylemes is supported by both types of motives and effects.

Валентина Хамовић

ЈЕДИНСТВО ДВА ЛИРСКА ТОКА
(Још једном о поезији за децу Рајка Петрова Нога)

Апстракт: У раду се указује на природу дечје поезије Рајка Петрова Нога, која израста из целокупног његовог стваралаштва. Збирке песама за децу *Родила ме тетка коза* (1977) и *Колиба и тетка коза* (1981/82) могу се метафорично узети као ознаке за две основне линије у Ноговом песништву, бунтовне, реске и субверзивне с једне стране и лирске и меланхоличне, с друге.

Кључне речи: Рајко Петров Ного, поезија за децу, инфантилни доживљај, наивно, субверзивно, завичајност.

Од када се први пут појавила (Сарајево, 1977), Ногова збирка песама за децу *Родила ме тетка коза* доживела је неколико измена. Нешто од повода за структурне измене ове, обимом невелике песничке књиге помиње и сам песник у једном интервјуу. Када су га, наиме, питали шта се то скрива у његовим дечјим песмама, Ного је, у свом духу, одговорио: ,,Ного је живео у диктатури, и док је у њој живио, и писао је пјесмице за дјецу. И у њих понешто *убацивао* – да се власи не досјете. Ама су се власи досјетили и тражили да из књижице за дјецу *Родила ме тетка коза* избаци двије *субверзивне* пјесме. Ного је онда – као сваки Херцеговац – једну избацио, да би другу сачувао. А у друго, треће и остала издања, доцније, убацио и ону прву. И вук сит и козе на броју.“[1]

[1] Рајко Петров Ного, ,,Све питајућ један за другога“, у: *Дела Рајка Петрова Ноґа. Критике*, Завод за уџбенике и наставна средства, Српско Сарајево, 2003, стр. 329.

Колико су, међутим, разлози за нарушавање изворног јединства прве књиге понекад били принудни, наметнути споља, толико нам се чини да је повод објављивања реконструисане старе/нове збирке неколико година касније, под називом ***Колиба и тетка коза*** (Крагујевац, 1981/82), оправдан дубљим песничким потребама, иманентним и кохерентним поступцима, који отварају простор за нова читања (нешто од тога се може назрети из редова поменутог ауторовог интервјуа). У књигу ***Колиба и тетка коза***, наиме, ушло је, поред старих (под истим називом: „Родила ме тетка коза“), још седам нових песама, груписаних у циклус „Колиба и дом“. Повод за овакав песнички додатак јесте Ногово ангажовање у настајању дечје телевизијске серије Стевана Булајића, 70-их година прошлог века, под насловом ***Шалајко***, о дечаку-сирочету, дакле, својеврсном песниковом сроднику по судбини. Отуда у овој збирци нешто тамнијих тонова, уплив меланхолије у поетском, накнадно уобличеном, доживљају детињства. Два стожерна циклуса, тако, на први поглед супротстављена, стоје један наспрам другог испреплетени вишеструким везама. Иако се уочава значајна промена поетичког тежишта, дубинска мотивација овако уобличене збирке чита се у сугестивној поруци самога песника који се у уводу оглашава:

„У овој су књижици чак два дјетињства.
Једно је моје.
Друго је твоје.
Погоди чије је које.“[2]

У онај старији круг песама збирке ***Колиба и тетка коза***, дакле, спадају песме које су већ доживеле своју проверу, о којима се прилично писало, и из чије се рецепције могла утврдити једна константа. Реч је о доживљају једне дечје књиге као пркосно иновативне, која се надовезује на сензибилитет деце (нај)новије генерације, те у складу

[2] Р. П. Ного, *Колиба и тетка коза*, Светлост, Крагујевац, школска година 1981/82.

са тим мења регистар традиционалне осећајности. Продорност поезије која је хтела да се одупре, „сладуњавости, извештачености, и малограђанској сентименталности“[3], била је врло интензивна и због чињенице да је настала у једној, по много чему, специфичнијој културној средини од београдске, у којој се тај немир и преврат на неки начин већ догодио: најпре у поезији за децу Александра Вуча – чијој се оштрој подељености између света одраслих и света деце Ного највише приближио, па демонтирањем традиционалних образаца у Радовићевом стварању за децу, све до, тада актуелних, мада прикривених, субверзивних елемената у поезији Љубивоја Ршумовића, као и Данојлићевој, теоријски чврсто постављеној, поетици дечје песме као *наивне* творевине. Уосталом, у поменутом ауторском признању читамо да је природа ове поезије произашла управо из потребе да се пркоси једном репресивном систему, што је у средини у којој је настала нарочито одјекнуло.

Без оптерећења да ће се у његовим песмама препознавати трагови поменуте литературе (уколико је, уопште, и има), што песник, уосталом, неутралише доживљајем поезије као феномена „памтивека и палимпсеста“[4], Ного креира доживљај једног дечака чија се реакција на школу, маму, тату, букваре и сликовнице, играчке, митове о деда-мразовима и доласку деце на свет, преводи као побуна и отпор ауторитетима, а тврдоглавост, одбијање и негирање као карактеристична форма понашања једног духовног и интелектуалног развојног процеса. Стихови из песме „У зô час и наопако“: „Ја не желим да се свидим / Дошао сам да се срдим // Питате ме зашто како / Јер све волим наопако // Наопако ћурак носим / Белом свету да

[3] Р. П. Ного, „Нешто као поетика“, *Умјетност и дијете*, Загреб, 1976, VII, 47, стр. 27.

[4] Р. П. Ного: „Само рђави песници не подсјећају ни на кога. Поезија је и памтивек и палимпсест. Она нас стално љуља и *тамо* и *овамо* и ту се колективно и културно памћење провјерава у сопственом искуству.“ У: „Све питајућ један за другога“, стр. 326.

пркосим //...“, најрепрезентативнији су пример тога новог односа дечјег лирског субјекта према свету, и доказ да се у креирању дечје поезије, од свеприсутне и доступне књижевне лектире, Ного, заправо, највише ослонио на самога себе.

Наиме, у последњој песми прве песничке збирке, *Зимомора*, ,,Мој случај“, чује се сличан отпор: ,,За овај град само ме пркос веже / У њему живим једино изината / Без моје сипње / Бесмислене биле би оловне магле / Мој ђурак наопако смешан / Без сивог варошког блата...“ У збирци *Зверињак* читамо исповест лирског јунака чија се самосвест креће у истом смеру: ,,Што волим кад се сав одједном узјогуним / Хајдучки преци тад у мени се чују / Голаћи бескућници једино вични буни / У песми као у сну што само преврате снују...“ („А ви“) итд. Очигледно, мешање разнородних текстовних нивоа, видљивих у вишеструким метафоричним и значењским слојевима који се међусобно преливају, указују да је песник свој младићски бунт из наведених својих раних збирки пренео и на поље дечје књижевности, мирећи на тај начин потребу да артикулише сопствени покретачки и поетички импулс, с том разликом што је, у овом случају, начело субверзије зазвучало, по речима самог песника, љупкије и безопасније.

Природу ових песама, на свој начин, најупечатљивије је објаснио Душан Радовић назвавши их *нешто онако*, иза чије потенциране неодређености у овоме ,,жанровском“ одређењу стоји висока вредносна оцена. *Нешто онако*, заправо јесу творевине ,,једноставне, ведре, згодне, без упутства за употребу и дефинитивно без ознаке за кога је. За сваког, малог и великог, коме то треба и ко то воли.“[5] Но, суштинска је њихова одлика да су ,,здрава негација једне поетике, која је одавно заборавила зашто је пропевала, из ког животног и људског разлога.“[6] Рајко Петров Ного заоштрава овај

[5] Д. Радовић, „Нешто онако“, у: *Баш свашта*, сабрани списи, приредио Мирослав Максимовић, Завод за уџбенике, Београд, 2008, стр. 442-443.

[6] Д. Радовић, исто, стр. 443.

Радовићев став тврдњом да је поезија за децу заправо „радикална критика свега постојећег, и непостојећег“ због своје јединствене могућности да помоћу магичних речи *тобож* и *кобајаги* уруши привидну надмоћ великих, репресивних културних и психолошких механизама.

Други циклус збирке *Колиба и тетка коза* сачињен је од нешто другачијих песничких императива. Ту више не проговара суверени глас дечака који се буни и јогуни, а заправо је и даље, на један парадоксално представљен начин, нераскидиви део оног змајевског породичног „златног круга“ (уосталом, иза гласа дечака, спретно се скрила очинска фигура). Сада се чује глас коме је кућа, па макар то била и колиба, недостижни сан, сећање на дом као метафору заједништва, а завичај као онај „први свемир“, у коме се стасава и за живот припрема: „Из дувара зова. Из огњишта коприва. // У мирису кадуље душа куће почива. // Над иструлом колибом гдје бијаше дом / Исти мјесец промину и прича о том.“ („Док мирише коприва“). Теме сиротишта, разореног и опустелог дома, недостижних снова, покренути спољним моментима (као елементи за причу о дечаку Шалајку), покренуле су, заправо, читав регистар слика и појмова из Ногове поезије уопште, па се и не могу другачије примити него као још једна варијација постојећих мотива.

Двоструко виђење детињства у овој збирци, назначено песничким коментаром у уводу, као парадигма певања *изнутра*, из перспективе самог детета, с једне стране, и певања *о детињству*, с друге, отвара простор за старе и јалове расправе о томе каква је природа и функција књижевности за децу, шта је њен предмет, којим темама треба да се бави и каквим гласом да се објави. Ову лажну дилему решава сам песник у интервјуу навођеном с почетка: „Уосталом, све пјесме временом постану дјечије. Зар би се без зрнца дјетињастости – па и глупости – могла писати поезија.“[7]

[7] Р. П. Ного, „Све питајућ један за другога“, стр. 329.

Да све песме, временом, постану дечје, или, обрнуто, да дечје песме једном могу и да порасту (да парафразирамо Данојлића) говори чињеница да се у Ноговом опусу варирају теме, расположења и утисци као равноправни чиниоци обе поезије. Тако се десило да песма ,,Не може нам ништа зима“ из циклуса *Родила ме тетка коза* буде унета у збирку *Безакоње* под називом ,,Белина ће да нас пренe“, са (логично) модификованим стиховима у финалу песме. Међутим, у понеким стиховима, док су они још ,,били мали“, могли су се наслутити метафизички слојеви што уносе смисаоне димензије ближе сензибилитету одраслог читаоца: ,,А мећава кад задрема / Крај огњишта шћућурене / Ко да ничег више нема / Белина ће да нас пренe.“ То се види у песничким сликама са ухваћеним нијансама у промени природе („У Лелији све се злати / И полако већ се круни / Паучина са папрати / Маше ветру – хајде дуни…“ из песме „Доста ми је и тог лета“), у меланхолији која се поткрада „дечаку“ кроз чију се завичајну осетљивост провлачи „време“, али и сећање на славну и херојску прошлост (у песми „Кад дођете на Загорје“: „Крај хајдучког пустог друма / Дочека нас тужна шума // Замириса смола густа / Мелемима од августа (…) Прво гласно па све тише / Шта нам онда шапћу кише // Шта ромори шума пуста / Мирисима свог августа…“), баш колико и у нарочитом „аутопоетичком“ коментару из стихова песме „За наивне и будале“ („Ветар лажов стари лисац / С цурицама збија шале // Ветар је лош дечји писац / За наивне и будале.“) и тако даље.

Рачунајући на асоцијативне механизме и одраслог и малог читаоца, ове песме заправо показују песничку позицију са погледом ,,на оба света“, која ће се открити као доминантни поступак у збирци *Колиба и тетка коза*. Тако ће песме из оба циклуса, у потоњим објавама, бити разасуте кроз неколико Ногових песничких збирки. Процес је двосмеран: „Колиба и дом“ и ,,Док мирише коприва“ биће, у нешто измењеном облику, и са измењеним називима, интегрални део циклуса „У Ви-

ловоме долу“ *Лазареве суботе*, а „Жутокљунац“ и „Изван света“ ће из друге збирке, *Зверињак*, наћи своје место у Ноговој поезији за децу.

Овакав накнадни распоред поменутих песама може се узети као очекиван редакторски поступак, који је Ного, на известан начин, најавио још у своме програмском тексту „Нешто као поетика“, објављеном 1977. године: „Сви моји тзв. опсесивни мотиви и тзв. архетипске слике, имају ту и те како шта да раде, само их треба *прекодирати* и из једног инфантилног и искошеног угла артикулисати.“[8] Мотиви разрушеног и опустелог дома, чежња за умрлим родитељима, сећање на невесело детињство у сиротиштима, али и епифанијски доживљај природе, заиста јесу „опсесивни“ мотиви Ногове поезије у целини.

Разумљиво је, онда, што се у његовој поезији за децу напоредо мешају гласови који, с једне стране, означавају меланхоличну поезију изгубљеног детињства и завичаја, а са друге оваплићују игривост и сензибилитет савременог, урбаног детета, јер се могу посматрати у контексту интегралног развоја Ноговог песничког бића, као метафоре два доминантна тона његове поезије: први хајдучки, резак и бунтован, а други лирски, меланхоличан и сетан.

У основи, читава Ногова поезија јесте тежња да се успостави веза с детињством као најчистијим и најбитнијим обликом људског постојања, и то је једини прави одговор на могуће питање његовог односа према књижевности за децу. Још у *Зимомори*, у песми „Сан“, он назначује ту тежњу: „У маховину детињства лагано зараста глава. / У мраку материце свијено / уморан ембрион спава. // Влажна топлина и модра паучина./ Јутро ме светлом рани, дању се мени спава – / У маховину детињства ноћу зараста глава“.

У последњој фази свога писања, објављивањем лирске прозе – глосе *Јечам и калопер* (Београд, 2006), Ного као да је помирио, усагласио и

[8] Р. П. Ного, „Нешто као поетика“, стр. 28.

сумирао, све своје „опсесивне“ теме. *Јечам и калопер* јесте на дискурзивни језик преведена магма од осећања изреченог у првој песми циклуса „Колиба и дом“: „Стоји ли, / Изван свијета, / Убоги онај дом; // Синија крај огњишта, / И на њој хљеб и со; // Постеља, / У постељи / топао сан дјетета; // Ако је бивши дјечак // У свијету нестао?“ Уколико постоји одговор на задато питање, онда је он свакако садржан у лирском казивању сачињеном од песникових сећања из детињства, унутар ове књиге. У ову је књигу стало, како је Милосав Тешић приметио, ,,све оно што песник није могао сместити у свој високо естетизован и сажет, а у понечему и рестриктивни стих“, односно, објављивање ове по свему необичне прозе, ,,био је и начин да Ного свом целокупном досадашњем певању, тј. његовим најделатнијим темама и мотивима придода и канонски смисао...“[9]

Из позиције онога који је ,,расцијепљен на онога који пати и овога који се сјећа“[10], и чије се сећање претвара у искидано, лирско, лелујаво приповедање о детињству и завичају, са митским набојем у доживљавању света, пред нама се лагано затвара круг од оних архетипских матрица које је песник апострофирао поводом своје дечје поезије. Детињство које је најпре зазвучало пркосно, бучно и бунтовно, запремило је овом лирском повешћу свој пуни и слојевити метафизички опсег, чувајући чисто језгро инфантилног доживљаја родног простора опеваног и у Ноговим песмама намењеним деци, у годинама када је „бивши дечак“ покушао да досегне разлог и смисао своме постојању.

---

[9] Милосав Тешић, „Дотицај с почелом као вид канонизације једног драматичног певања“, у: Р. П. Ного, *Јечам и калопер*, СКЗ, Београд, 2006, стр. 102–103.

[10] Р. П. Ного, *Јечам и калопер*, стр. 41.

ЛИТЕРАТУРА

Ного, Рајко Петров, „Нешто као поетика“, *Умјетност и дијете*, Загреб, 1976, VII, 47, стр. 27-29.
Јекнић, Драгољуб „Побуњено детињство“, *Кораци*, Крагујевац, год. 12, бр. 9-10, 1977, стр. 61.
Вујчић, Никола, „Рајко Петров Ного: „Родила ме тетка коза“, *Књижевне новине*, Београд, год. 30, бр. 566 (9. септембар 1978), стр. 6.
Турјачанин, Зорица, „Поезија дечјег бунта“, *Лица*, Сарајево, бр. 6-7, 1978, стр. 187-189.
Кебара, Ненад, „Поезија дечаштва: Особеност дјела Рајка Петрова Ноге за дјецу у односу на модерне појаве, *Живот*, Сарајево, год. 38, књ. 75, бр. 1/2, 1989, стр. 130-136.
Ного, Рајко Петров, *Колиба и тетка коза*, Светлост, Крагујевац, школска година 1981/82.
Ного, Рајко Петров, *Родила ме тетка коза*, Просвета, Београдска књига, Београд, 2003.
Дела Рајка Петрова Ноге, Завод за уџбенике и наставна средства, Српско Сарајево, 2003.
Рајко Петров Ного, песник, зборник, уредио Драган Хамовић, Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, Краљево, 2004.
Ного, Рајко Петров, *Јечам и калопер*, СКЗ, Београд, 2006.
Радовић, Душан, *Баш свашта*, приредио Мирослав Максимовић, Завод за уџбенике, Београд, 2008.
Стојановић, Бранко, *Ногова жеравица речи*, Вибрас, Београд, 2008.

Valentina Hamović

THE UNITY OF TWO LYRICAL STREAKS
Once more about Rajko Petrov Nogo's poetry for children

Summary

This article points out the nature of Rajko Petrov Nogo's poetry for children, which stems from the entirety of his work. Poetry collections for children Rodila me tetka koza (1977) and Koliba i tetka koza (1981/1982) can

be metaphorically viewed as emblems for two essential streaks in Nogo's poetry, on one hand the rebellious, sharp and subversive course, on the other hand the lyrical and melancholy one. According to the poet's autopoietic note ("Something like poetics", Zagreb, 1976), the first collection is the result of an effort to go beyond convention in children's poetry, as represented in pathetic, twee and "petit-bourgeois sentimental" verses. That is the reason for the distinctly rebellious tone of the first collection. The second poetry collection is a specific reconstruction of the first one, since it adds several poems which shift the balance towards a lyrical, melancholy tone and another thematic range. They display motifs characteristic for Nogo's poetry in general, and the scope of their associative links allows understanding the author's consequent redaction and displacement of the poems from his collections for children into collections for adults, and vice versa. In fact, Nogo's poetry for children blends voices that both denote the melancholy poetry of a lost childhood and homeland and personify the playfulness and sensibility of a contemporary, urban child. As such, they can be regarded in the context of integral development of Nogo's poetic essence, and they attain completion in the book *Ječam i kaloper* (2006), where Nogo reconciles, balances and sums up the themes from both poetic circles.

Светислав Д. Божић

РАЈКО ПЕТРОВ НОГО *НЕ ТИКАЈ У МЕ* (ПЕСМА „ГЛАСИНЧАНИН“)

Мелодика песниковог језика суштински покреће могућу музичку творевину и отвара простор удруженог деловања поезије и музике.

Да би то сагласје дало драгоцен плод, нису препоручљиве једнозначне транспозиције нити подударности релевантних транспортера на којима почивају моћи поезије и музике.

У бићу свих уметности, а музике нарочито, дâ се разговетно сагледати поље креативног нарцизма, које чак и активно кориштен поетски или прозни текст доводи до нивоа тзв. песме без речи.

Такав нарцизам је нужно средство не пуке и пуко-егоистичне аутономизације музике, но коридор претпостављене креативности високог ранга која не клечи пред снагом речи, но је види очима и слуша ушима линеарно у недоглед померене а прижељкиване актуелности.

Овакав маневар музике, у садејству са озареним енергетским потенцијалом речи, скида са одређених слојева удруженог творјаштва све симболе и симптоме нефункционалне и плитко естетизиране идеологизације.

Музика је задужена за овај маневар јер је нешто апстрактнија и њена се улога у таквом заједништву и посматра кроз остварени ниво слушања вишега реда, где песма радо борави, тиме још страсније уподобљена за живот обремењен многоликим револуционаризмима и чудесним селекцијама које он порађа.

Заједништво поезије и музике доводи до неумитних појава полистилистичности која се при-

родно оглашава из извесне разлике у сензибилитетима удруженог ауторства.

Ту су још и нијансе у примању и креативном редактовању оних појава које долазе под стваралачку лупу као последица зрачења породичног стабла и статуса, дејства околности које зовемо судбином, социјално-егзистенијалних и друштвених оквира, еснафског потенцијала, сивих или полусивих зона из којих се оглашава или спутава резонанца нечијег дара и озарења.

Сав тај замршени свет потмуло удара из дубина и не допушта да се олако спајају ауторска савезништва. Када до њих дође онда је сасвим природно да минимум сличности запева у два гласа барем у каденцама или недвосмисленим симболима високог естетског и уопште уметничког домашаја.

Код оних који су обдарени да разумеју појаву а да и не виде њеног покретача, да чују песму а да не познају њеног аутора, као да столује јеванђеоски мир оних који повероваше а не видеше.

Тамо где се заиста исцелително преплету мелодијске нити и риме поезије и музике, овај принцип живи као најблагороднија колевка потоње вредности којој се не може приговорити никаква приземност.

Дистанца од ужареност овоземаљске јаре је нужна мера која порађа пламтећу снагу музичко-поетског савезништва и заједништва.

Песма „Гасинчанин“ Рајка Петрова Нога је таква енергетска формација која у мом поимању носи силину онакве удаљености којом се антика непролазно уградила у пулсирање свега вредног у животу барем европске цивилизације.

Мермерни иконостас на романијском пропланку, у порти храма Светог Георгија великомученика и победоносца антички је просценијум бола и ужаса смрти, где се српски јаук несмирено препустио рескоме ветру који блажи живих – толики самртнички дах.

Језик који се у завичајном узглављу обрушио на сваки дамар риданија, има неку јужњачку, ох-

ридску мекоту и просто анестезира громаду непролазног бола у срцима памтећих и најближих.

Песник је одјездио у креативну интровертност силовите агресивности. Композитор се суздржано разгаљује у линеарним потенцијалима каденционих захвата и у њима одступа од извесне фолклористичке транспарентности, која би могла имати назнаке претпостављене интиме из света националног архипелага.

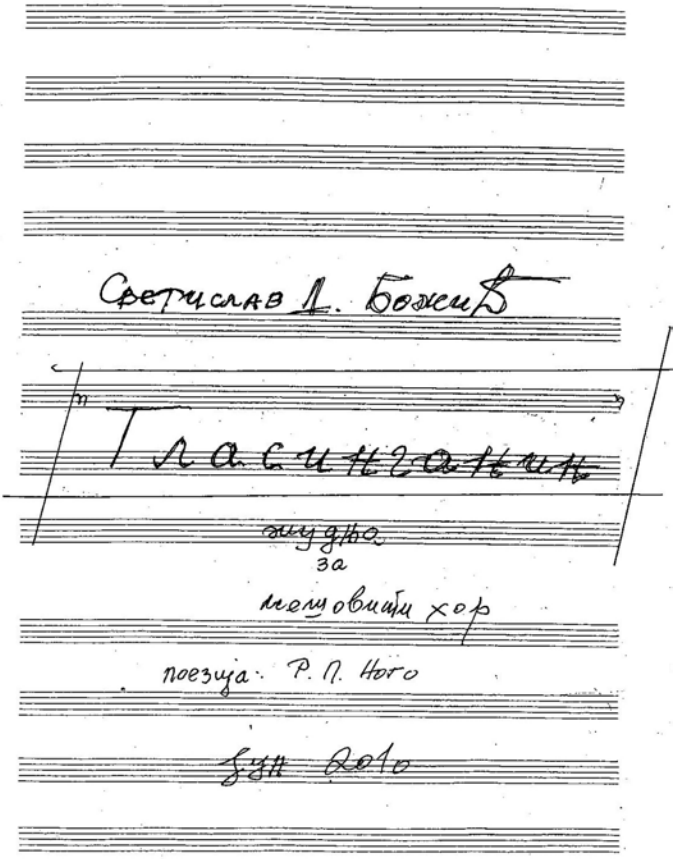
Уступци хедонизму су незнатни а удружено ауторство не зачикава слушаоца можда очекиваним општостима у нивоу комуникације.

Бол је дубок и непролазан као и камен, као и стећци, као стаза украј пута, као и ОНАЈ који без пута ходи а пут се пред ЊИМ ствара.

Но, не треба се заварати тим јесењим импулсима који су својеврсни анестетици, етеризатори материјалности.

Песник је одаслао сконцентрисану магму личног и националног бола, оном силином која попут импресионистички густих сновиђења уплетених у класицистички интониране неоантичке рефлексије хита оној литургијској кончини која каже... и ниње и присно и в вјек вјека. Амин.

11. 09. 2010.


Светислав Л. Божић
Гласинговачки
жуђно
за
мешовити хор
поезија: Р. П. Ного
Зун 2010

Умерено брзо

Св. 1. Богиња

С

На Висо ком — се по-бо ли —

А

mf

mf На Ви-со-ком — се

Т

Б

По-бо-ли по-бо-ли по-бо-ли

По-бо-ли На Ви-со ком —

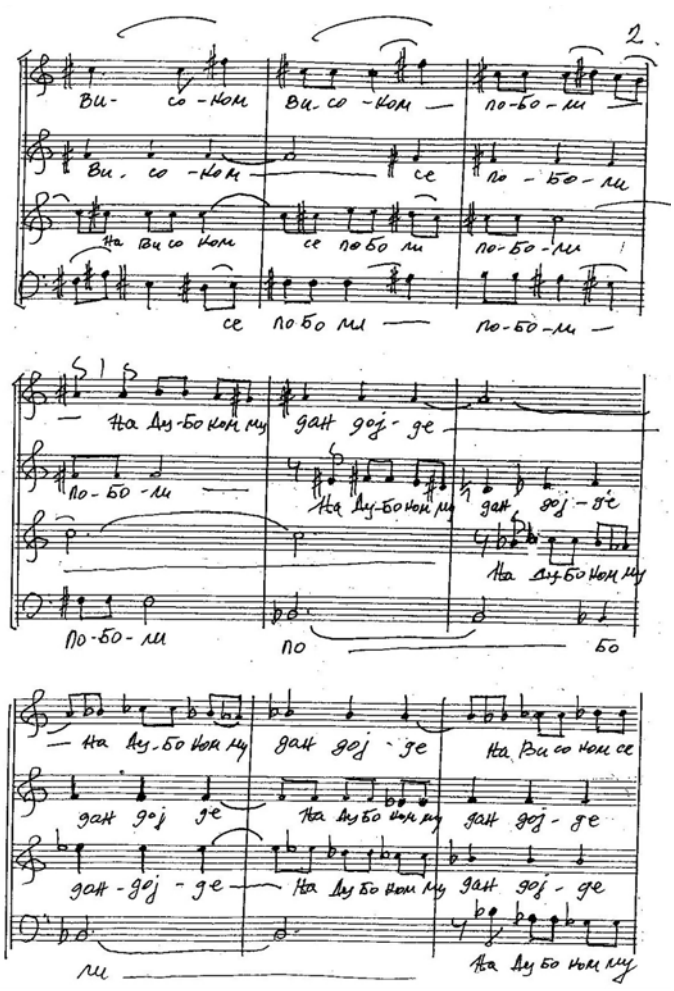
mf На Висо ком — се

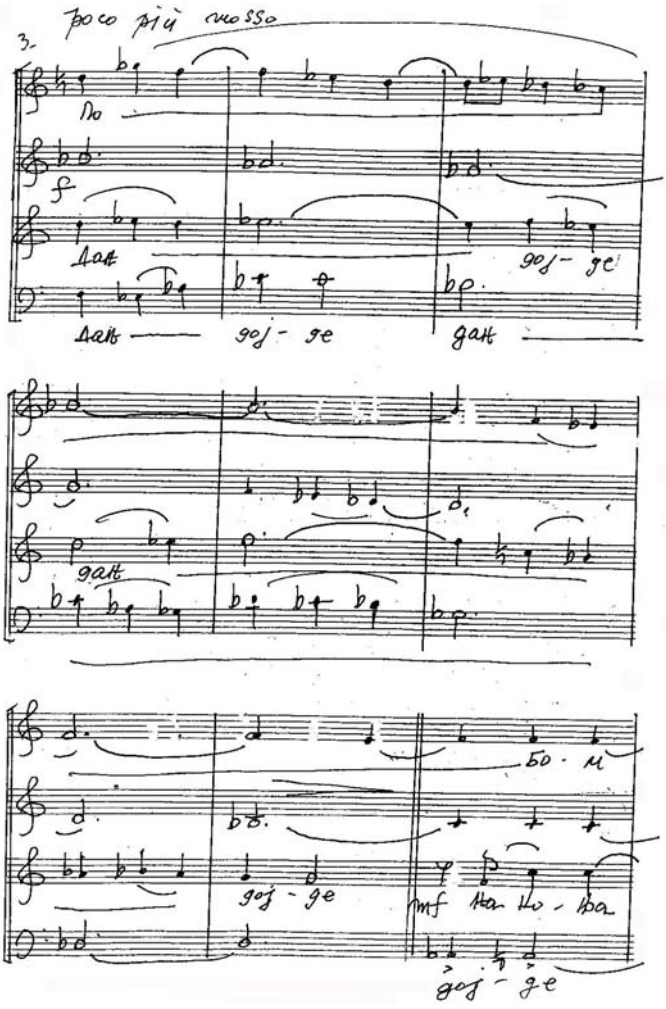
По — бо-ли —

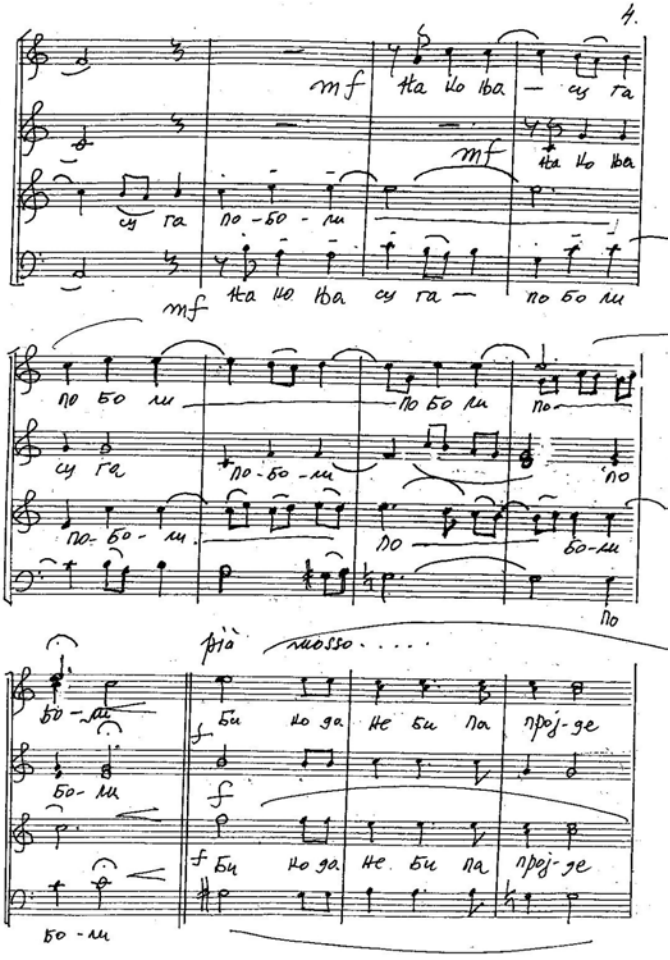
се по-бо-ли На

По-бо-ли — по-бо-ли — По-бо ли

mf На Висо ком


2.
Ви- со -ком
Ви со -ком
по-бо-ми
Ви. со -ком
се
По - бо - ми
На Ви со ком
се по бо ми
по-бо-ми
се по бо ми
по-бо-ми
На Ду-бо ком му
дан дој - де
По - бо - ми
На Ду-бо ком му
дан дој - де
На Ду бо ком му
По-бо- ми
по
бо
На Ду-бо ком му
дан дој - де
На Ви со ком се
дан дој де
На Ду бо ком му
дан дој - де
дан - дој - де
На Ду бо ком му
дан дој - де
ми
На Ду бо ком му


3.
poco più mosso
Do
f
Дай
goj - ge
Дай — goj - ge
дай —
дай
goj - ge
Бо - м
goj - ge
mf На Но - ва
goj - ge


4.
mf
На но ва — су га
mf
На но ва
су га по-бо-ли
mf
На но ва су га — по бо ли
по бо ли
По бо ли
По
су га
По-бо-ли
По
По-бо-ли.
По
бо-ли
По
più mosso....
бо-ли
Би но да не би па прој-де
бо-ли
f
f Би но да не би па прој-де
бо-ли

5.

Би нода не би па прој-де, Би но да

Би но да не би па прој-де Би но да

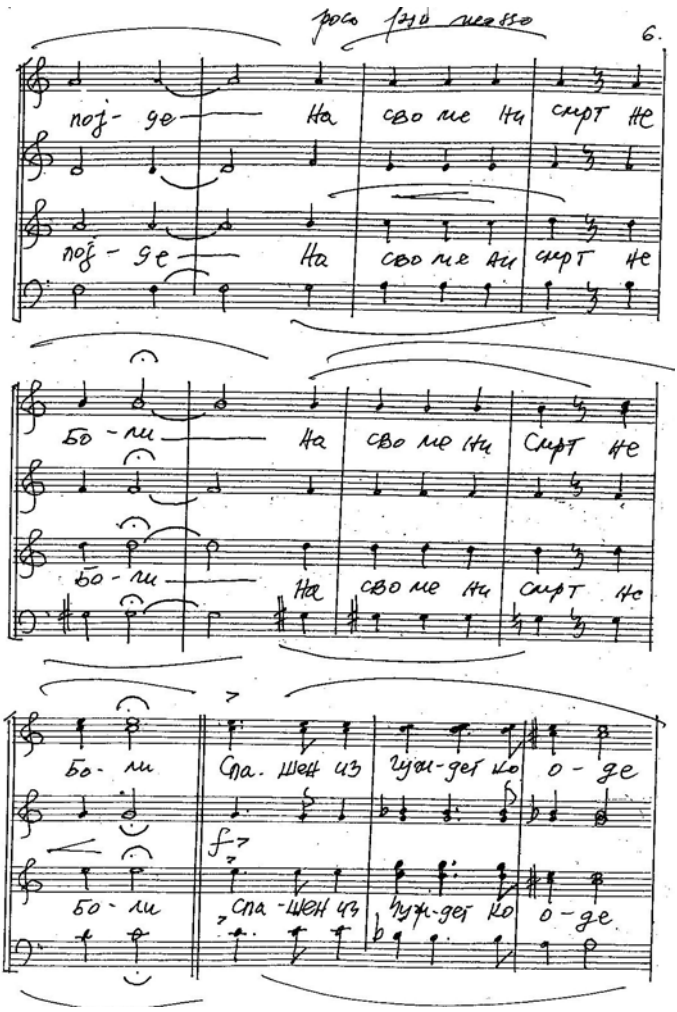
тело mosso

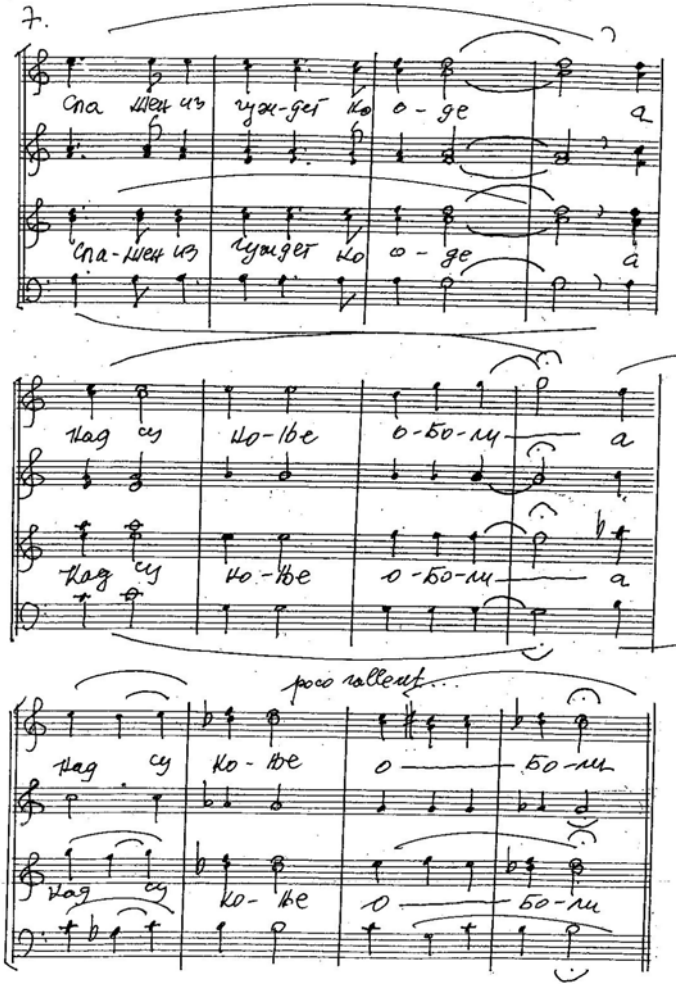
Не би па прој-де Кроз Средње

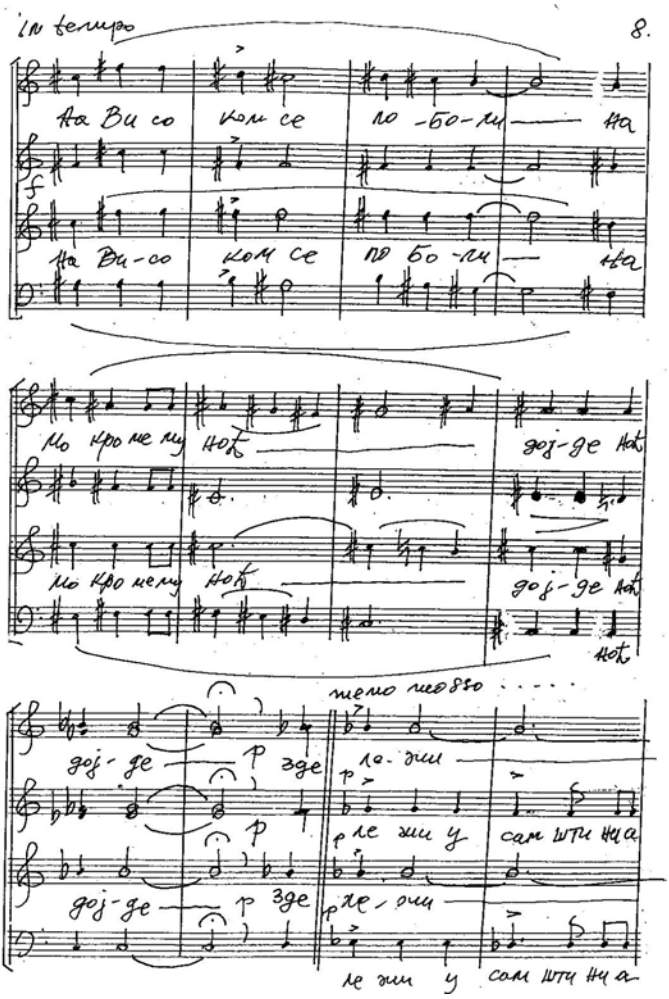
не-би па прој-де Кроз средње

Хте да пре-бо-ли Све са-мо Про-бу да

Хте да пре бо-ли Све са-мо Про-бу да


6.
поj- де На сво ме ни смрт не
поj- де На сво ме ни смрт не
Бо - ли На сво ме ни смрт не
Бо - ли На сво ме ни смрт не
Бо - ли Спа - шен из чуч - дет ко о - де
f
Бо - ли Спа - шен из чуч - дет ко о - де


7.
Спа-шен из чуж-дей ко о-де а
Спа-шен из чужей ко о-де а
Над су но-вье о-бо-ми а
Над су но-вье о-бо-ми а
poco rallent.
Над су но-вье о бо-ми
Над су но-вье о бо-ми


In tempo
8.
Да Ви со ком се по -бо- ли — на
f
На Ви-со ком се по бо -ли — на
Но кро не му ноќ — дој-де ноќ
Но кро не му ноќ — дој-де ноќ
ноќ
мемо мевѣо . . . .
дој- де — зде ла- ли —
ле ли у сам шти на
дој-де — зде ле- ли —
ле ли у сам шти на-

9.

зде ле-жиш

бе-лет на баш-ти ни ле-жи у

зде ле-жиш

бе-лет на баш-ти ни ле-жи у

баш ти ни

сам-штина бе-лет на баш ти ни

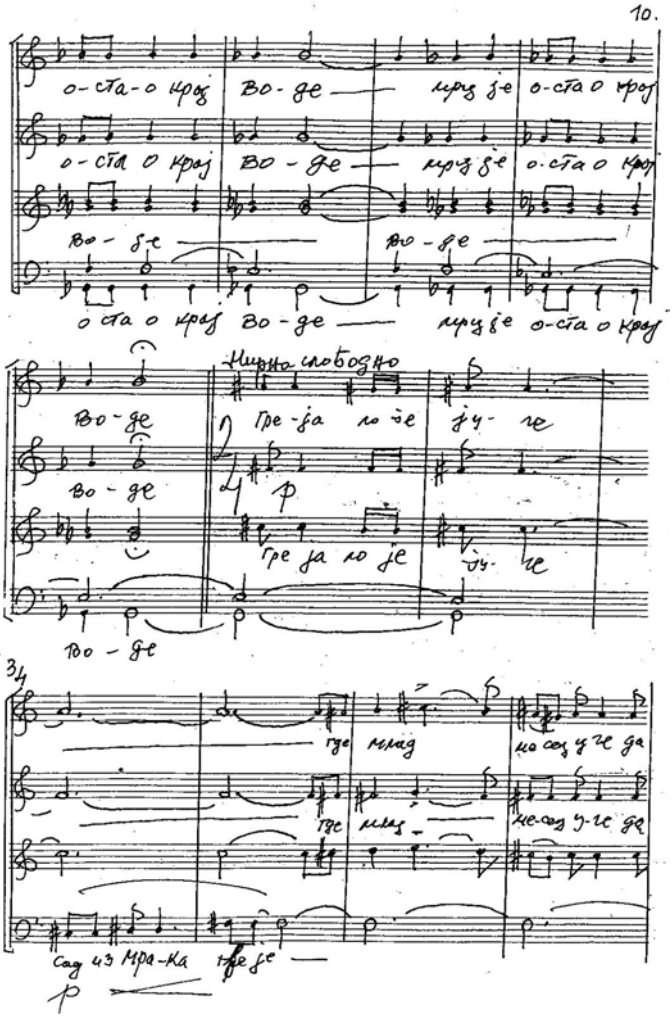
баш ти ни

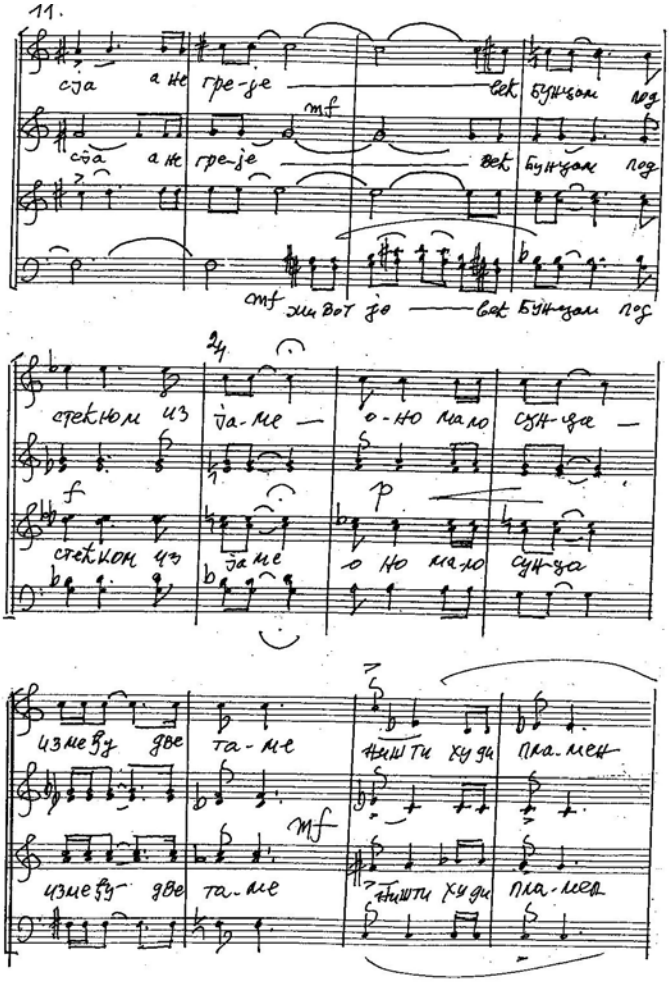
сам-шти на бе-лет на баш-ти ни

мруз зе

мр мруз зе о-ста о мруз во-зе мруз зе

мруз зе


10.
о-ста-о крај во-де — мрз је о-ста о крај
о-ста о крај во-де — мрз је о-ста о крај
во-де — во-де —
о ста о крај во-де — мрз је о-ста о крај
Мирно слободно
во-де
Гре-ја ло је ју-ге
во-де
Гре ја ло је ју-ге
во-де
34
где млад
но сад у-ге да
где млад —
не-сад у-ге да
Сад из Мра-ка
где је —


11.
сја а не гре-је
mf
век бунџом под
сја а не гре-је
век бунџом под
mf
живот је
век бунџом под
24
стеклом из ја-ме
о-но мало сун-ца
f
p
стеклом из ја-ме
о-но мало сун-ца
између две та-ме
ништи худи пла-мен
mf
између две та-ме
ништи худи пла-мен

12.

жи ће у не би ће и раз бра ђа на мен —

раз-бра ђа на-мен —

жи ће у не би-ће и

и раздраба

али још — не сви ће суи - ће —

али још не сви ће суи - ће

на-мен — раз-бра ба на-мен на-мен

о-тре-ја но

сна-ма — за-ко-па-но.

сна-ма — за ко па но.

суи - ће

13. ă tempo

mf На Ви со ком се по-бо-ли на

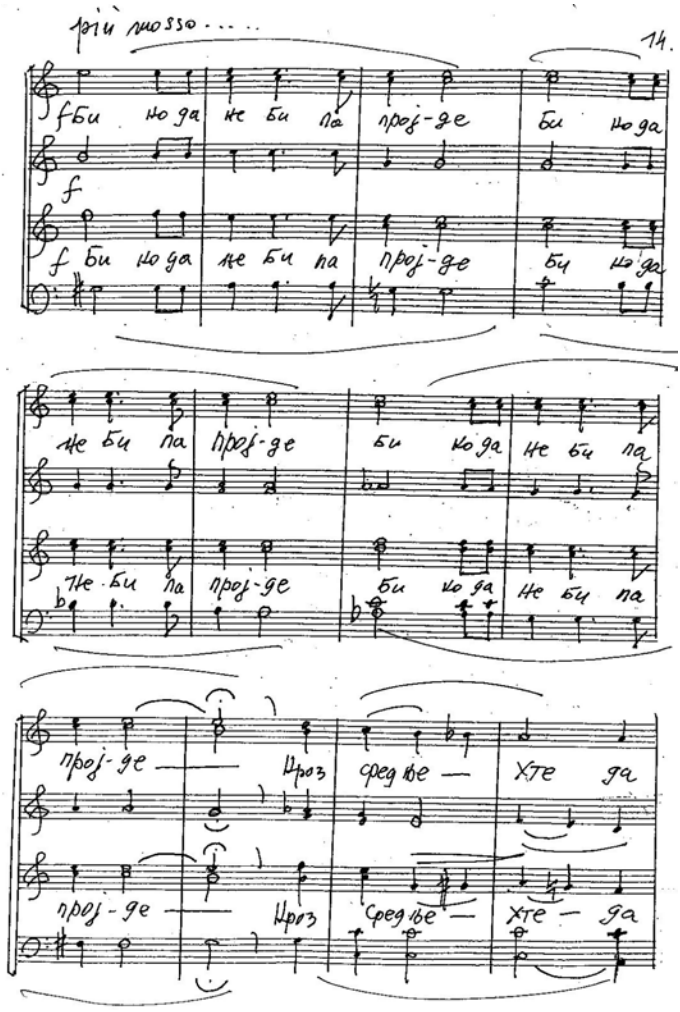
mf На Ви со ком се по-бо-ли на

Ду бо ком му дол дој-де на

Ду бо ком му дол дој-де на

но-ва су та по-бо-ли

но-ва су та по-бо-ли


più mosso . . . .
14.
f Би но да не би па прој-де би но да
f
f Би но да не би па прој-де би но да
не би па прој-де би но да не би па
не би па прој-де би но да не би па
прој-де — Проз средње — хте да
прој-де — Проз средње — хте — да

15.

пре бо ли све са мо гро бу да под - де

пре бо ли све са мо гро бу да под - де

На сво ме ни смрт не бо - ли

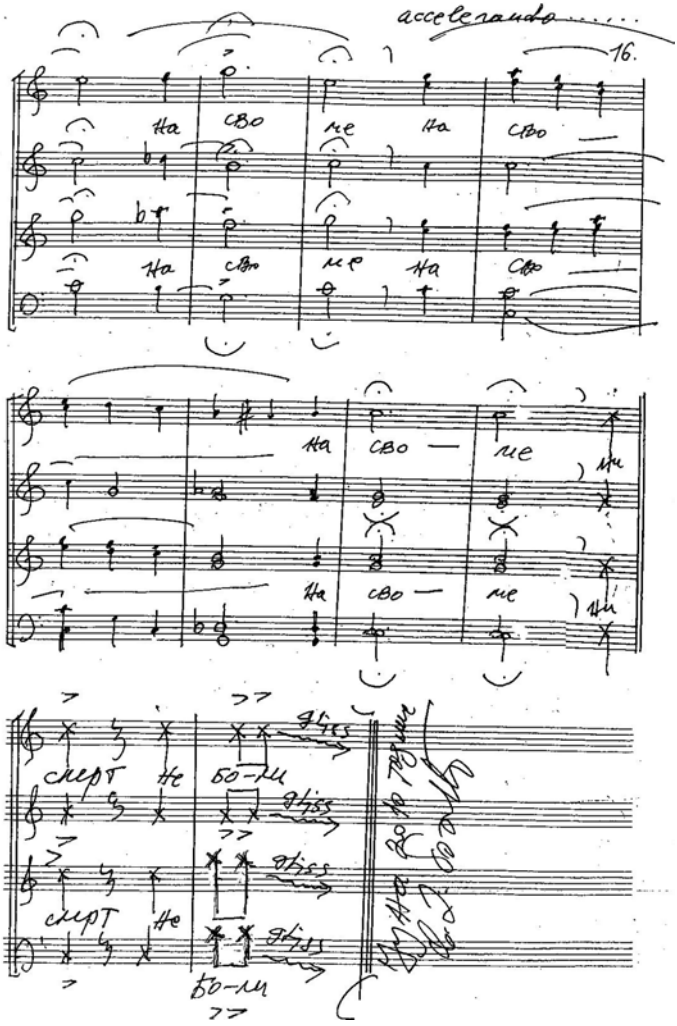
mf

На сво ме ни смрт не бо - ли

На сво ме ни смрт не бо - ли

f

На сво ме ни смрт не бо ли


accelerando.....
16.
На сво ме на сво
На сво ме на сво
На сво ме ни
На сво ме ни
смерт не бо-ли
gliss
смерт не бо-ли
gliss
gliss
gliss

ИНДЕКС ИМЕНА

Адамо, Салваторе (Salvatore Adamo) 33
Андрић, Иво 53, 92, 94, 113, 121, 131, 141, 167, 227
Аполон 167

Барјактаревићи 86, 141, 170
Бартула, Владан 90
Бегић, Мидхат 187, 195, 203
Бенац, Алојз 127
Бећковић, Матија 89
Бешлагић, Шефик 127
Бијелић, Влаћ 12, 37–39, 53–54, 73, 76, 82, 85, 101, 112, 114–115, 125, 142, 167, 173–174, 207, 233
Бихаљи Мерин, Ото 127
Божић, Светислав 33, 257
Борислав Михајловић, Михиз 123
Брлић Мажуранић, Ивана 99
Булајић, Стеван 248

Вего, Марко 127, 157–158, 171, 173–177
Вишњић, Филип 48
Влаћевић, Вукосав Вук 53–54, 101, 114–115, 159–160, 167, 173–174
Војводић, Момир 87
Вујчић, Никола 255
Вукчић, Стефан Косача 101, 141
Вучо, Александар 249

Гебелс, Јозеф (Paul Joseph Goebbels) 7
Гербран, Ален (Alain Gheerbrant) 71, 177
Глушац, Васо 129
Грачан, Гига 68
Грдинић, Никола 229, 245
Грим, Јаков (Jakob Grimm) 49
Грубач, каменорезац 91, 102–103, 133, 138, 140, 176

Давичо, Оскар 211
Данојлић, Милован 217, 249, 252
Данте, Алигијери (Dante Alighieri) 96, 102, 212
Делић, Јован 43, 65, 141, 144, 171, 177, 188–190, 212
Детелић, Мирјана 170
Диздар, Мак 179–187, 193–196, 201–207, 209

Димитријевић, Владимир 124
Добац, Тошо 127
Добрашиновићи 141
Дучић, Јован 5, 7–8, 13, 16, 70, 76, 136, 144, 160, 171, 177, 211

Ђого, Гојко 54
Ђорђевић, Часлав 224, 245
Елиот, Томас Стернз (Thomas Stearns Eliot) 13, 144
Епископ Будимљанско-никшићки Јоаникије 95, 100
Епископ др Јован (Пурић) 91–92
Ешдаун, Педи (Jeremy John Durham Ashdown) 90, 95

Зимоњић, Богдан 141
Зимоњић, Петар 93, 121, 125, 133, 138, 160, 176, 243
Зубановић, Слободан 22, 25, 105

жупан Мирослав 141

Илић, Војислав 61, 98, 131, 141, 167
Имањићи 141

Јагић, Ватрослав 156, 177
Јанић, Ђорђе Ј. 129
Јекнић, Драгољуб 255
Јовановић, Александар 19, 39, 108, 211
Јовановић, Јован Змај 49, 97, 100, 251
Јовановић, Слободан 152

Калај, Бењамин (Benjamin von Kállaj) 90, 95, 132
Капор, Момо 137
Карађорђе Ђорђе, Петровић 236
Караџић Стефановић, Вук 67, 86, 124, 134, 160–161, 167, 176–177
Кебара, Ненад 255
Ковачевић, Ј. 169, 177, 222, 232, 234, 241
Ковачевић, Милош 221–222, 232, 234, 241, 245
Коленовићи 141, 160, 233
Кољевић, Никола 108, 123
Кољевић, Светозар 5, 17
Комлиновић, Павао 171
Косарић, Врсан 91, 94, 140
Косача, Стјепан Вукчић 141
Костић, Звонимир 36, 132
Кочић, Петар 8
Кристева, Јулија 184
Крлежа, Мирослав 18–19, 21–22, 129
Крњевић, Вук 130, 132
Курипечић, Бенедикт 166
Куленовић, Скендер 49, 65, 155, 164–165, 171–172, 177–178

Лакићевић, Драган 79, 87
Лалић, Иван В. 128, 211, 215

Летић, Бранко 89, 103, 190
Ловреновић, Дубравко 129
Лома, Александар 62–64
Лубарда, Војислав 44
Луковац, Хамид 180, 197
Маиорино, Ђанкарло 211, 214, 219
Мајаковски, Владимир 18–19, 21–22
Мајенова, Марија Рената (Maria Renata Mayenowa) 238, 245
Макаренко 237
Максимовић, Горан 139, 144, 192
Максимовић, Десанка 18–21, 36, 89, 94, 96–97, 101, 103, 118, 121–124, 134, 167, 189, 190, 192, 200
Максимовић, Мирослав 250, 255
Мандељштам, Осип 151
Мандић, Светислав 132
Маслеша, Веселин 127, 195, 203
Матицки, Миодраг 160–161, 177
Матош, Антун Густав 135
Менх, Валтер 224–225, 245
Миличевић, Давор 32, 105, 120, 124, 192–193
Милорадовићи 85, 94, 101, 117, 121, 126, 141, 174
Милорадовић, Стјепан 175
Милошевић-Ђорђевић, Нада 177
Милошевић, Ненад 90, 97
Миљанов, Марко 81
Миљковић, Бранко 132, 137, 158, 211
Мићовић Милутин 191
Мићуновић, Бранислав 197
Михаиловић, Милица 144
Михајловић, Борислав 123
Мишић, Зоран 124
Мркшић, Радоје 126–127, 175

Настасијевић, Момчило 211
Немања 76
Немањићи 92, 141
Немањић Сава, Свети Сава 74, 141
Негришорац, Иван 15, 41, 90, 143–144, 166, 177, 188, 191–192
Никчевић, Желимир 147, 153, 180

Павловић, Миодраг 36
Пантић, Михајло 17–18, 22, 25, 105
Паовица, Марко 70
Петковић Владислав ДИС 46, 155, 160–161
Петковић, Новица 100, 161, 163, 168, 177, 212, 213
Петровић, Петар Његош 16, 52, 81, 90–91, 95, 98–99, 115, 171, 177, 187–188, 226, 230–231
Петровић, Светозар 225, 228, 245
Пецо, Асим 130
Пивљанин, Бајо 167

Платон 68
Попа, Васко 53, 65, 134, 211
Поповић, Јован Стерија 112, 129, 140–141
Поповић, Ранко 141, 144, 188, 192–193

Радичевић, Бранко В. 132
Радовић, Душан 249, 250–251, 255
Раичковић, Стеван 15, 24, 40–41, 47–48, 59, 65, 126, 155, 164–166, 178, 217, 224, 226
Рајчић, Бисерка 245
Ракић, Милан 129, 135, 211
Рашовић, Пешо 71, 73, 111, 129
Росић, Ранко 127
Ршумовић, Љубивоје 249

Свети Василије Острошки 101, 141, 152, 240
Свети Козма и Дамјан 46, 113
Свети Лазар 12, 37–38, 53–54, 73, 82, 112, 114, 125, 127, 141, 162, 167, 173, 207–208
Секулић, Исидора 152
Селимовић, Меша 5, 7–8, 13, 183
Сергејевски 169, 178
Симовић, Љубомир 87, 132
Скот, Клајв 227–228, 238, 245
Соловјев, Ал. 195
Софокле 35
Стерјопулу, Е. А. 211, 213–214, 219
Стипчевић, Никша 212
Стојановић, Бранко 121, 137, 159, 168, 175, 189–190, 193, 255
Стојановић, Љубомир 175, 178
Сувајџић, Бошко 133, 155–156, 178
Сунчевићи 85, 103, 116, 133, 138, 141, 160, 176

Тадић, Новица 57
Тешић, Милосав 150, 163, 178, 211, 254
Тошовић, Ристо 177
Трифуновић, Ђорђе 133, 158, 178
Трифуновић, Душко 135, 156, 158
Турјачанин, Зорица 255
Тутњевић, Станиша 179, 209

Ћапин, Ђорђе 129
Ћопић, Бранко 5, 7–8, 13, 49, 65, 87, 200
Ћоровић, Владимир 157, 178

Фоменко, И. В. 211, 213, 215, 219
Фрај, Нортроп (Northrop Frye) 68–69, 75, 77

Хајдук Вељко 161
Хамовић, Валентина 247, 255

Хамовић, Драган 17, 32, 67, 77, 143–144, 177–178, 188–189, 255
Хекторовић, Петар 161
Херман-Секулић, Маја 69
Херцег Стјепан Вукчић Косача 101, 141
Хитлер, Адолф (Adolf, Hitler) 6, 7
Храбак, Богумил 174, 178
Храбрени-Милорадовићи 174–175
Хребељановић, Лазар 37, 141
Христић, Јован 217
Христос 87, 101

Црњански, Милош 20, 107, 211

Чаплин, Чарли (Charlie Chaplin) 6

Шантић, Алекса 97–98, 102
Шеатовић Димитријевић, Светлана 211, 219
Шевалије, Жан (Jean Chevalier) 71
Шекспир, Вилијем (Villiam Shakespeare) 59, 224–225, 227
Шпер, Алберт (Albert Speer) 6
Шијаковић, Богољуб 103

САДРЖАЈ

Светозар Кољевић
Епитафи у Ноговој поезији 5

Иван Негришорац
Антитетичке ширине и распони у поезији Рајка Петрова Нога: од хајдучије до есхатологије 15

Јован Делић
Ногово јато (О симболици у поезији Р. П. Нога) 43

Драган Хамовић
Од кенотафа до Савиног слова (Лирски повратак почецима личне и историјске самосвести) 67

Драган Лакићевић
Геометрија сонета 79

Бранко Летић
Ногова *служба* прецима 89

Давор Миличевић
Још мало документарних детаља (*Не тикај у ме* и Р. П. Ного као пјесник националне културе) 105

Бранко Стојановић
Не тикај у ме (Значајна књига у Ноговом песничком опусу – стећак је увек стојећак кад песник стоји иза песме) 121

Горан Максимовић
Живи палимпсести лирског пјевања
(О збирци пјесама *Не тикај у ме*
Рајка Петрова Нога) 139

Желидраг Никчевић
Српска тица 147

Бошко Сувајџић
Од камена ником ни камена 155

Станиша Тутњевић
Збирке *Камени спавач* М. Диздара и
Не тикај у ме Р. П. Нога 179

Светлана Шеатовић Димитријевић
Симболичка структура *Недреманог ока* 211

Милош Ковачевић
Графостилематичност Ногове поезије 221

Валентина Хамовић
Јединство два лирска тока (Још једном о
поезији за децу Рајка Петрова Нога) 247

Светислав Д. Божић
Рајко Петров Ного *Не тикај у ме* (песма
„Гласичанин“) 257

ИНДЕКС ИМЕНА 277

ПОЕЗИЈА РАЈКА ПЕТРОВА НОГА
Зборник радова
2011

Издавач
Задужбина „Десанка Максимовић“
Скерлићева 1, Београд

За издавача
Станиша Тутњевић

Дизајн корица
Ивица Стевић

Технички уредник
Бранко Христов

Штампа
Драслар партнер, Београд

Тираж
300 примерака

ISBN 978-86-82377-33-7

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд