



АНДРИЋЕВ
ИНСТИТУТ

Одјељење за српски језик
Библиотека
ДОБИТНИЦИ АНДРИЋЕВЕ НАГРАДЕ
Књига 8

Главни и одговорни уредник
Емир Кустурица

Уредник едиције
Проф. др Милош Ковачевић

Уређивачки одбор
Проф. др Миланка Бабић
Проф. др Вељко Брборић
Проф. др Александра Вранеш
Др Гордана Илић Марковић
Др Вјара Најденова
Проф. др Милка Николић
Проф. др Михај Радан
Проф. др Димка Савова
Проф. др Јелица Стојановић
Проф. др Илијана Чутура

Рецензенти
Проф. др Лидија Томић
Проф. др Михаило Шћепановић
Проф. др Сања Мацура

ПЕСНИШТВО
МИРОСЛАВА МАКСИМОВИЋА

(Радови са научног скупа
ПЕСНИШТВО МИРОСЛАВА МАКСИМОВИЋА,
одржаног 7-9. јула 2023. године)

Андрићев институт
Андрићград, 2024

САДРЖАЈ

СЛОВО УЗ ЗБОРНИК	7
Душко Бабић <i>Пред изазовом хермејизма: О раним песмама Мирослава Максимовића</i>	9
Јована Дишић <i>Појам слободе у њезији и есејима Мирослава Максимовића</i>	23
Владимир Димитријевић <i>Поезија њре и њосле њржишња: о њејнаесњојојодишњци једне њолемике</i>	41
Душан Живковић <i>Ојшњи њоејички асјекњи збирке њесама СПАВАЧ ПОД УПИЈАЧЕМ Мирослава Максимовића</i>	63
Слађана Илић <i>Мисли о сјаесењу куће</i>	83
Марија Јефтимијевић Михајловић <i>Свејни бол и мио сјрах</i>	99
Милош Ковачевић <i>Максимовићев римејк Раговићеве „Вукове азбуке”</i>	119
Небојша Лазић <i>Иза физике: Дух њеснишња и свеј мајерије у њоезији Мирослава Максимовића</i>	141
Јелена Марићевић Балаћ <i>„За воланом Нојевој ковчеја”: фаунални мојиви у њоезији Мирослава Максимовића</i>	151

Марија С. Јефтимијевић Михајловић* УДК 821.163.41.09-1
Институт за српску културу – Приштина
Лепосавић

СВЕТИ БОЛ И МИО СТРАХ
(О историјским и поетичким парадоксима
као знацима Истине)

Полазећи од тврдње да је „коинциденција начин Бога да сакрије своје присуство”, односно да је „парадокс знак Творчевог присуства”, у раду се говори о поетичким парадоксима у збирци сонета *Бол*, који се манифестују у два вида: први се тиче *світскої йосійуйка* у којем су супротстављене категорије (*живої–смиї, лейоїа–ужас, ире-нуїак–вечносї*) међусобно повезане, не на начин хармонизације већ коегзистенције у јединству супротности (*coincidentia oppositorum*), која се у филозофији увек везује за природу Бога (трансценденцију и бесконачност); други тип парадокса односи се на *време*, које – без обзира на мноштво различитих перспектива из којих се догађаји опевају – није фрагментизовано (на прошлост, садашњост и будућност), већ је *целовийо* и, на тај начин, блиско хришћанском принципу по коме је његов циљ да само себе доврши и утоне у вечност, односно стање божанске хармоније.

Кључне речи: коинциденција, парадокс, историјско искуство, психолошко искуство, јединство супротности, естетика ужаса.

* mjmihajlovic@gmail.com

Када, као читалац, пред собом имамо песнички опус настајао читавих пола века, критеријуми по којима ће нешто бити издвојено као добро и вредно углавном су лични – диктирани сопственим сензибилитетом и склоношћу да се одређени тематски слојеви – они блиски по духу – издвоје, без обавезе укључивања књижевно-естетске валоризације и историјске контекстуализације. Када, пак, као критичар тумачимо један такав опус, уз поменуту обавезу критичког вредновања, незаобилазан је досадашњи критички преглед, као и фокусираност на доминантне тематске слојеве и поетичке особености и модалитете, на шта нас, између осталог, обавезује и професионалност и одговорност да се на одређене феномене и проблеме дâ адекватан одговор. Међутим, чини се да је за већину критичара срећна околност када се избор по задатку поклопи са избором по срцу, те да и он сâм – тумачећи једног песника – остварује или осваја велики *ѝросѝор слободе*, да се послужимо речима песника о којем је овде реч, односно трага за одговорима на она питања која се тичу његовог личног идентитета и (историјске) прошлости. Та коинциденција или *укр-шиѝај* је можда и најбољи пут за разумевање највећих, а често најскривенијих порука једног књижевног дела, јер се естетичко искуство (критички) сагледаног и доживљеног, између осталог, темељи и на препознавању оних (духовних) тежњи и стремљења у делу које се тумачи.

Полазећи од те претпоставке о коинциденцији, а имајући у виду и сва досадашња озбиљна и систематична тумачења збирке сонета Бол Мирослава Максимовића, у раду „*Свеѝи бол и мио* страх (о историјским и поетичким парадоксима као знацима Истине)”, полази се од чињенице која је само наизглед ванкњижевна, а заправо се тиче најдубље суштине, смисла и можда мисије саме збирке у историји српске поезије, узимајући у обзир чињеницу да се њоме тематизује проблем гено-

цида над српским народом током Другог светског рата. У интервјуу „Пажљиво читајте поезију”, за *Нову Зору*, 2017. године Мирослав Максимовић је, говорећи о процесу настанка збирке *Бол*, који је био праћен „низом повезаних случајности” – као да је „давно замишљена цела слика, а онда је остављено току времена да у ту замисао слаже коцкице детаља” (2017: 294) – цитирао и важну реченицу коју је упамтио, а чијег се имена аутора, како сâм сведочи, не сећа: „Коинциденција је начин Бога да сакрије своје присуство” (Исто). Иако је прва асоцијација нужно повезана са Јунговом теоријом синхронизитета, ова реченица открива и природу, односно карактер песникове тежње да овом збирком, као изразом дубоко трагичног породичног искуства мајке Стоје Узелац, али и искуства рођака и предака које никада није упознао, одговори и на стваралачки задатак који је више пута наглашавао као аутопоетички – да је особина поезије да „појединачне приче, и породичне и националне, универзализује” (Исто: 272); да појединачно искуство преточи у опште, национално, општељудско, и да је то у ствари и његов животни позив.

Иако засновао на личном искуству (везаном за сећање на трагичну судбину мајке и предака), које представља инспиративни импулс (*spiritus agens*) збирке, „песничко искуство” у *Болу* надмашује почетна полазишта и испуњава захтев за универзалношћу, јер се – у равни историје – уздиже до тематизације геноцида, а у равни поезије – до сонета у којима „потрага за предачким у себи” нема само карактер осветљавања личног бола, већ поетску артикулацију *ошшiеi бола*, предачког, који је и бол сваког човека/читаоца истовремено. У том смислу, Богдан Ракић истиче процес *удвајања лирскеi ја* (остварен кроз преплитање личног и колективног бола, односно кроз прожимање личних, породичних, историјских и митских елемената), који „не омогућава Мак-

симовићу само да преобрати трагедију властите породице у метафору свеколике патње једног народа, већ му (...) даје прилику да проговори и о неким од темељних претпоставки људског постојања у најширем смислу” (2016: 98–99). Ако „случај само подстиче оно што је дух већ припремио” (Луј Пастер), такав „случај” се у песничкој личној историји идентификује кроз два догађаја, односно доживљаја: први је везан за трауматично сећање из детињства на ритуал клања свиња у јесен, а други за мајчину болест (мождани удар), која је у њој покренула читав низ потиснутих слика страдања и подстакла да о њему проговори. У том смислу, „грађа” за тринаест сонета *Бола* (без уводног „Упамтио сам то”), није само историјска, него је и психолошка, припремљена на терену душевног склопа (песника) и духовне спознаје (историјског) страдања, чији се укрштај остварује у језику, једином кадром да оствари универзализацију *бола* и досегне *йуноћу йраїичної*.¹ Сâм песник не крије удео несвесног у настанку сонета:

„Нисам ништа одлучио. Одлучио је неко други: Бог, или неприметни унутрашњи процеси – изаберите сами. Једноставно, једног раног фебруарског јутра 2016. године – будим се рано, када и пишем, углавном зими – почео сам, без икаквог претходног размишљања, да пишем сонет „Код Дурџића гаја”. У истом тренутку отворила ми се читава књига, јасно сам видео и поједине песме, написане следећег дана. Али несвесне унутрашње припреме су трајале дуго (...) Чак ми се чини – дозволите ми мало судбине – да сам се и родио и постао то што сам постао да би неко ово написао“ (Максимовић 2017: 271–272).

1 „Поезија је у речима. У њима су садржана сва она, колективно дуго слагана значења која, кад их песник активира, називамо поезијом” (Максимовић 2017: 46).

Сентенца коју Максимовић наводи о коинциденцији као начину да Бог сакрије своје присуство – *Deus absconditus* (Бог који се скрива) – по својој суштини блиска је, на опозитан начин, једној другој сентенци која гласи да је „парадокс знак Творчевог присуства”. Чини се да су, уз историјску основу, трагично породично искуство и потребе да се историјско искуство преточи у песничко, коинциденције и парадокси – историјски и поетички – постали елементи песничког поступка и песничког доживљаја. У трагању за одговором на питање: како то бол може да буде *свети*, а страх *мио*, полазимо првенствено од сонета и пратећег поетско-документарног текста „Мио страх: трагом предака”, ослањајући се и на песникове аутопоетичке записе и драгоцену сведочења у интервјуима које је поводом ове збирке давао. Мултижанровски текст „Мио страх: трагом предака” представља свакако вредност за себе и може се читати као засебна целина, као што се може узети и као драгоцен прилог разумевању сонета, премда сам песник сведочи да је настао као „покушај да себи предочи(м) околности и разлоге тога што се десило и опише(м) своје трагање за прецима” (Исто: 272).

Када је реч о поетичким парадоксима, пре свега би се могло говорити о Максимовићевом одступању од обрасца који је најчешће означаван као „поетичност свакодневице”, као „урбана поезија” и као „естетизација баналног”, односно кретање од квалификације „песник минималиста” до песника који се прихватио великих националних тема, и то држећи се строге форме сонета. Усмеравајући своју пажњу не на обиље чуда свакодневног, површног живота, као у раним збиркама *Сјавач њод уија-чем* (1971) и *Мењачи* (1972), већ на једну важну димензију националне судбине српског народа, Мирослав Максимовић преко збирке *Бол* остварује и свој поетички принцип

о моћи поезије да обухвати и историју и егзистенцију, и национално и лично, при чему се ти парадокси превазилазе или неутралишу преко две важне повезнице.²

Прва се тиче песниковог аутопоетичког начела о поседовању *чврстих кључева нашег духа, душе, укудне личности* – који се „израде у детињству и њима се у животу одраслог човека разна врата отварају и затварају”, па и „она књижевна, ако се човек тиме бави” (Максимовић 2017: 165). Међутим, као опозит овом песниковом уверењу стоји једна друга његова белешка према којој се „све важно догодило (...) пре него је почео ’живот’” (Исто: 160), чиме се суштински афирмише оно *колективно несвесно* које обитава као *наслеђе сећања на животи пре животи*, односно на колективне слике и представе које повезују лична искуства са надличним, универзалним и колективним, без обзира на то да ли долазе из прошлости, садашњости или будућности. Уводни сонет „Упамтио сам то”, написан 1988. (и не знајући да је уводни, како песник сведочи) двадесет година пре завршног (2008), написаног после мајчине смрти, инспирисан живим сећањем из детињства на чин клања свиња у бачкој равници, то најбоље сведочи.³

2 Занимљиво је да Максимовић и о слободи и поезији, такође говори као о својеврсној „игри парадокса”. Сматрајући да је слобода „креативно превазилажење ограничења”, он посебно апострофира сонете као „ограничену форму”, са „тиранским правилима понашања”, у којој је могуће остварити (апсолутну) слободу, то јест као идеалан пут остварења слободе наводи начин на који то остварује поезија (2017: 176), као што, с друге стране, сматра да је управо поезија та која је сачувала колективну нит опстанка, односно слободе (Исто: 152).

3 Да је „испрекидана линија ужаса” као несвесно колективно, трагично предачко искуство постојала и пре збирке *Бол*, потврђује и сам песник, указујући на алузије већ у насловној песми *Сивача њог уијачем*, али и у читавом низу каснијих песама (Исто: 269).

Истичући да „писац може да (добро) пише само о нечему што је последица његовог искуства”, Максимовић под *искусѣвом* не подразумева само спољне, животне догађаје, него и емотивно и психолошко искуство, а такође и знање тј. оно што смо из књига и на друге начине усвојили (Исто: 199). Али, да је и „машта плод искуства”, због чега „у уметничким делима нема измишљотина: све то на неки начин негде већ постоји” (Исто). О уводном сонету „Упамтио сам то” се може говорити као о симбиози психолошког (трауматичног) искуства из детињства и оног колективно (породично) несвесног које се тиче проживљене породичне трагедије у прошлости о којој се није наглас говорило. У том смислу, крајње поједностављена слика сећања на профани обред клања свиња бива семантички усложњена и поетички надограђења историјским контекстом који пре припада сфери наслућеног него сфери сазнајног. Ако је „добра уметност увек направљена од аутентичног искуства”, као што песник тврди, то искуство не мора нужно бити емпиријско и опитно, чак, напротив – мора бити интуитивно, трансцендентално, како би говорило универзалним сликама и симболима.

На тај начин се долази до оне друге линије којом се укидају супротности (догађаја, места и времена), односно превазилазе парадокси. Том крајње профаном обреду, односно ритуалу, лирски субјект даје димензију сакралног. „Посвећујући достојну пажњу малим, тривијалним и од смисла испражњеним стварима, песник открива њихову духовну величину и епифанијско значење, које сакрализује профано” (Јовановић 2006: 110–111). Експлицитни и конкретизовани наслови сонета („Секира”, „Нож”, „Глава”, „Рука”, „Нога”, „Отац”, „Мајка”) нису симболи само *видљиве сѣварносѣи* већ и *невидљивих ѿјава*, оних које упућују управо на ону „испрекидану линију

ужаса”, која је сва у домену (о)сећања трагичног. Истичући да се о теми историјског ужаса и трагедија у поезији може писати на два начина (први: да се наизглед пише о нечем другом, општијем, па да се кроз песничке поступке попут метафора, алузија и паралелизама – провуче конкретан догађај; други: да се „дословно пише о конкретном догађају, али да се он, песничким поступком, универзализује, подигне до општости – да чињенице почну да лебде” – (Макисмовић 2017: 292), песник претпоставља поезију историји, будући да поступцима онеобичавања, алузивно призваног сећања на догађаје, њих саме доводи у поредак „вишег реда”, у којима конкретности – парадоксално – постају метафора општости. Тако алузивно употребљени симболи *нож*, *секира* итд. проширују своје семантичко поље на мноштво других слика страдања (клања), а *мајка*, *оштац* алузивно представљају све очеве и мајке страдале у усташким покољима. У том смислу, алузија коју поменути чин клања свиња, односно „крв која се пуши”, изазива у песниковој свести – на проливену крв предака („као да спава у дубокој унској јами”), проширује поље значења на метафизичку раван, односно на драматику и мистику првих и последњих питања о страху и метафизичкој усамљености човека:

„Тада сам знао да смо сви немоћни и сами
као млада свиња што се пред нама срушила.”

(Максимовић 2016: 9)⁴

Могући корен поређења две слике – потпуно различитих смрти, из два различита времена (сећања из детињства на поменути догађај и посредног „сећања” на страдања предака), Ломпар именује као дубоко запре-

4 Сви наводи стихова из збирке *Бол* дати су према следећем издању: Мирослав Максимовић, *Бол*, Београд: Чигоја штампа, 2016. и у даљем раду биће назначени само бројеви страница.

тани *еїзисѣнцијални ѿойос* „који пребива готово испод прага свести” (2016: 76). Парадокс постојања идентификује се, између осталог, и у чињеници да садржаји свести представљају сублимацију колективног искуства у истој мери у којој су то индивидуални садржаји личног (проживљеног) искуства. *Незнање* о пуној истини трагедије у унској јами – у тренутку када је настао сонет „Упамтио сам то” – суштински је *знање* или *надзнање* које поседује поезија као племенита кћи интуиције и спознања Истине. Отуда песникова сумња да ће збирка *Бол* наићи на неку врсту „подземног читања”, односно таквог које ће „проћи испод радара јавности” (Максимовић 2017: 287), међутим – и на срећу – се не остварује, управо зато што долази до својеврсне аналогне идентификације (*коинциденције!*) између читаоца и његовог властитог колективног (националног, историјског) искуства, баш као између песника и његове породичне историје. Ту није реч ни о каквом друштвеном ангажману поезије, односно збирке, већ о својству поезије да природом својих обухвата надрасте границе оних облика живота који започињу и завршавају се у земаљској егзистенцији и историји, те у том смислу бива оправдано преимућство уметности над историјом. Као најбољи пример за посматрање односа поезије и историје Максимовић наводи нашу епску песму, у којој се од почетног ослањања на поезију као историјски текст (о средњем веку, на пример), дошло до одвајања на чисту поезију оног тренутка „када су историјске чињенице почињале да лебде” (Исто: 153). Другим речима, када је као пресудан чинилац сазнања о оном што је било наглашен *доживљај*.

У том контексту посматрано, Максимовићева збирка носи значења *парадокса историје*, то јест оправдава песниково тврђење да *поезија може оно што историја не може*. Парадоксима историје овде би се могао придружити – као аутентичан песнички поступак – *лир-*

ски *парадокс*. Два супротстављена и антагонистички настројена (поетичка) света огледају се у груписању *симбола ужаса* (нож, јама, рука, нога, глава, секира) наспрам којих стоје *симболи лепоће* (мајка, отац, дечји свет). Уводни сонет („Упамтио сам то”) и завршни („Упамтио сам то, II”) не припадају дословно овој категоризацији. Аристотеловски речено, Максимовић је имплицитно своје песничке елементе поделио на *елементије по величини* (у које спадају прича, односно радња трагедије и карактери) и на *елементије по суштини* (у које спадају пролог – којим се публика обавештава о радњи која ће уследити, егсода – завршни део античке трагедије који укључује и катастрофу – акцију којом се разрешава и завршава сукоб) (Шкроб и др. 1986: 820–827). Код Максимовића су елементи међусобно повезани, али не на начин хармонизације, већ на начин коегзистенције у јединству супротности (*coincidentia oppositorum*), категорије која је – индикативно – везана за природу Бога, односно трансценденцију и бесконачност. Нити је овде реч о једном, појединачном искуству бола, нити је тај бол само физички, него се његова *универзализација* распостире и на домен *колектива* (народа) и истовремено означава *душевни* бол; реч је, дакле, о *болу* који има карактер трансценденције и бесконачности (без-крајности; јер је његово трајање ванисторијско, ванвременско и универзално).

У Максимовићевим сонетима у истој равни, као јединству супротности, стоје *ужаси трагедије* и „*ужаси*” *лепоће* (лепота која се, као опозит јавља у естетици трагичног и, као таква, представља својеврсни оксиморон). Чак и на нивоу појединачних сонета – у оквиру једног катрена, на пример – парадокси ужаса (клања) преплићу се са перспективом (опажене) лепоте, која читавом сонету даје карактер античке драме. „Нежни девојачки струк” се као категорија нестварне, божанске лепоте издиже изнад ужаса (земаљског) покоља и њена појавност прелази у сферу трансцендентног, вечног. Док је смрт *иренушна*, *звук* (одсјај, вибрација, резонанца) лепоте је одјекнуо у вечности:

„Ни јаука, вриска, тек вечности мук
 када се над јамом, као плеса звук,
 зањихао нежни, девојачки струк.”
 („Код Дурѝћа гаја”: 13)

Опевајући, на пример, *секиру* као предзнак будућих трагедија, песник у њено семантичко поље сажима различите варијације сврхе коју она има – од тога да је „мили члан куће”, „спава у дворишту, ил у дну шупе. / Не тражи ништа, печења ни супе”, преко градацијског низања њене сврховитости („Кад почне да ради, та не предахне, / сече дрва, грање, а кад јој прахне / обори и букву...”), да би кулминацију достигла у *лејоѝи ужаса* улоге која јој је намењена:

„Најблиставија је по месечини,
 кад сече комшије. Тад јој се чини
 да, спојена с небом, сја у висини.”
 („Секира”: 15)

Идентичан поступак спроведен је и у сонету „Нож”, с том разликом што је његова антропоморфизација остварена преко певања у првом лицу, чиме се додатно стилски наглашава њена улога *сејача сѝраха и смрѝи*:

„Ја сам нож. Ја сам нож. Надалеко знан.
 Људима слуга. Али понекад бан.
 Тада сви инсани којима служих
 почну да дрхте. Свети страх им пружих.”
 („Нож”: 17)

Као систем бинарних опозиција, уз „свети страх”, појављује се и „нежно грло” којем сечиво ножа пресуђује. Тако се на фону супротстављених реалитета остварује и принцип дијалектике песничких елемената и исказује принцип дијалектике живота. Перспектива је у непре-

станом кретању од *лейоџе* ка *ужасу*, и обратно. *Страх* је свети, јер одржава свесност о животу, а лепота *ужасна* јер је – сваког тренутка – тако близу смрти. Естетски варијетети *лейоџе* и *страха* су тек две стране једне исте појаве, при чему је само поезија она која наслућује тајну и мистерију (физичког) живота. „Ако хоћеш да продреш у унутрашњост физике, посвети се мистерији поезије”, препоручује Фридрих Шлегел (1999: 116). Тајна је овде саржана у *болу*, као епифанијском откровењу суштине човековог присуства у историји. Бол је *свеџи*, јер је наш и тиче се идентитета и (само)потврђивања. Његова природа наликује на онај *бол још из мајерине уџробе*, на чију *парадоксалност* *природе* такође указује Настасијевић, тврдећи да се такав бол „не би преболео да нехотице не скрене у радост изрази” (1991: 200), односно да до његове треба сржи ићи, „до заборавља свог извора, до расплинућа твари у сан”, а онда „у чистој радости, од сна правити надстварност” (Исто). Ова премиса би се на неки начин могла узети као основа песничког поступка у Максимовићевим сонетима, где се у фигури песничког парадокса указује на могућност превазилажења немогућег, то јест победе поезије над историјом и живота над смрћу. У пратећем тексту „Мио страх: трагом предака”, песник говори управо о тој врсти преображаја *бола у џесму*, када се са врхова брда, изнад Уне, чује *нека мелодија*, која јесте „елегија”, али је пре свега *преображен* историјски бол у *духовну радост* постојања (трајања):

„Народ који је ишчезао у јамској тами
историје певао је потомцима” (2016: 67)

Потом, деминутивни облик „руко, ручице” у сонету „Рука” се такође може тумачити као апострофирање тајне лепоте и тајне трагедије предака који нису ни успели да доживе зрелост, а већ их је прогутала тама унске јаме.

Лична судбина се овде узноси до поља националног страдања, до косовске судбине Мајке Југовића, „а уз мало учитавања, и Милоша Војиновића, када се на вучитрнској раскрсници опрашта од ујака” (Јовановић 2021: 120).

Поред *парадокса* као песничког (стилског) поступка, у *Болу* је доминантна и једна друга врста парадокса – условно названа филозофском – чијим се превазилажењем у јединству супротности долази до највећих порука и идеја ове збирке. Реч је о *парадоксу времена*, за који и сâм песник – парадоксално – каже да су „многи критичари уочили, али нису анализирали”. *Време догађаја* и *време сећања*, захваљујући песничком таленту да догађајима из прошлости да карактер универзалности, односно ванвремености или изванвремености, престају тако да буду део историјске (хронолошке) равни, већ естетски домети остварени кроз језичко-стилске песничке елементе постају поетски ентитет чији смисао „лебди” над историјском (животном) стварношћу. Чини се да *йоеѣика времена* паралелно егзистира са *йоеѣиком бола*, која је у поетичко-аксиолошком смислу најдоминантнија. Слојевитост времена, то јест мноштво различитих перспектива са којих песнички субјект актуелизује трагичне догађаје, додатно доприноси процесу усложњавања асоцијативних низова везаних за појединачно опеване догађаје. Већ у уводном сонету „Упамтио сам то”, *време догађања* није (само) слика опеваног чина, већ парадигма *историјској иренуѣика*, то јест метафора злочина који се већ десио у прошлости: слика *кољача* који пословично пуши, ради брзо, замахује без муке и говори: „Заклао сам их око осамсто”, носи предзнак нечега што се у историјској равни већ десило; „крв која се пуши” и „као да спава у дубокој унској јами”, а не бачкој равници, и као да се све дешава тренутак након страшног покоља у ноћи између 9. и 10. августа 1941. близу јаме Безданке и Дурѣића гаја у западној Босни, а не Бачкој – песниковом

простору рођења и детињства – апострофирају важну димензију Максимовићевог песништва – метафизичку, у којој поезија није, као што то некад бива, *йредосећање будућности* („диже се и: ’До виђења! Упамтио сам то’”), него је суштински *йредикција йрошлости*.

У збирци се, дакле, смењује неколико различитих временских перспектива које, у хронолошком смислу, не представљају „праволинијски” опеване догађаје, већ се песничким поступком темпоралне фрагментације оне међусобно преплићу и доводе до *дефрајментације* или *целовийности времена*. О међусобном преплитању времена у различитим перспективама са којих песник говори (време детињства, односно сећање на поменути ритуал клања свиња; време страдања и покоља у августовској ноћи 1941. у унској јами и време након мајчине смрти), сâм песник је више пута говорио у интервјуима, често се позивајући на Елиота. Његово схватање прожимања прошлог, садашњег и будућег – тако што се и прошло и садашње садрже у времену будућем, односно сазнањем да се „само временом време побеђује” – блиско је, тврди Максимовић, нашој народној поезији, јер је „наш народни гуслар и пре Елиота знао да се мешају време прошло и време садашње” (Максимовић 2017: 154). Песник у *Болу* као да поседује оно „чуло времена” о питању чијег постојања се води расправа у Мановом *Чаробном дрећу*. То је универзални моменат, каже песник, у коме се из времена прошлог рађа време будуће, истог трена постаје садашње и опет се руши у прошло, и додаје:

„Постоји само време, метафизичка категорија, а подела на прошлост, садашњост и будућност одраз је наше потребе да се снађемо у времену, или да неухватљиво време искористимо за неке наше практичне пролазне циљеве. Наш живот је све оно што живимо, што смо живели и што ћемо живети. У том смислу, елеменат данашњег живота српског

народа је геноцид који је тај народ претрпео у Другом светском рату. Веома је важно за целовитост нашег данашњег живота да тај елеменат у њему постоји, и да постоји на стваралачки начин (као у овој књизи), јер само тако, целовито, можемо слободно живети у садашњости, која је, у истој секунди, и будућност и прошлост” (Исто: 293).

Премда је ово становиште можда најближе хришћанском схватању по коме је време тек сенка вечности, оно никако не потиरे историјско време. Напротив, историјско време је уткано у све три димензије: прошлост, садашњост и будућност и ми смо њиме одређени, али тек када се то историјско уздигне до метафизичког (путем песничке речи), онда постаје део вечности. Питање односа историје и поезије отворено је већ и самом историјском, то јест документарном основном ове збирке. Али, поетско-документарни текст „Мио страх: трагом предака” не само да није оптеретио историографијом песнички израз о истом трагичном догађају, него је постао својеврсна увертира у „простор слободе”, то јест омогућио да историјске чињенице – преображајем у (песничке) симболе – трају, „певају”, и у нашим потомцима.

Два истакнута сонета „Јама” и „Бол” и својом медијалном позицијом у збирци указују на битност и *онџолоџију времена* – на прожимање митске прошлости (Милош, Марко и виле) и тренутак страдања у јама *Безданки*, односно сажимање свих тих „времена” у једну тачку, која суштински означава – превазилажење времена:

„Живот прошао, у будућност! веле.
Како прошао? Дуге ноћи целе
сви знамо да ће зоре да забеле.
Биће отмености, суве радости
кад заигра коло вечне младости:
све наше лобање и крте кости.”

(„Јама”: 31)

У хришћанском схватању, време је створено од Бога, и нужно има почетак и крај. Али, циљ времена није ништа друго него да „само себе доврши и утоне у вјечност, односно божанску хармонију” (Томовић 1997: 31). Оно је само „сенка вечности”; његова природа је *двосирука* (Берђајев 2002: 85): ништа није прошло што је прошло и све што ће се збити већ је негде било („Сваке секунде, секунда будућа / постаје прошлост, наша пуста кућа”). Отуда је одредница „јамско време” из насловне песме „Бол”, кључна за разумевање парадокса времена, тачније хришћанског принципа тежње ка *животију у вечностии*. „Апостоли јамског времена” тако више нису само они који су страдали у јами *без дана и гна* (Без-дан-ка), знани и незнани, блиски и далеки преци – статус тог гласника добија и сваки чита-лац, уткајући своје биће у ону вертикалу времена која има и национални и есхатолошки карактер. „Без тог памћења не може се постојати, а без суочавања са њим не може се бити целовит” (Илић 2021: 210).

Најиндикативнија песничка слика таквог свепрожи-мања – историјског, духовног и есхатолошког, остварена је у завршном сонету „Упамтио сам то, П” (с подбелешком: „Смрт Стоје Узелац”), где се у заокруженом цикличном (историјском) пресеку последњег драмског чина унске трагедије (смрти мајке) све доводи у раван *иуноће смисла*:

„Ситна, у подруму високе болнице,
тихих апарата везале је жице,
спустила се сенка у наручје таме,
легла међу своје на дну унске јаме.”

Поезија се тако, у поетској визури Мирослава Максимиовића, остварује као медијум којим се из историје доспева до вечности. Она није само дијалог са прошлим и оним што ће доћи, већ ентитет у коме се оно што је најзглед немогуће и неспојиво превазилази у једној вишој

равни. Символи ужаса и трагедија из наслова сонета бивају доведени у исту раван са симболима лепоте и живота, захваљујући управо универзалним значењима које им поезија даје. Поезија, дакле, може оно што историја не може. Она не само да универсализује, већ и сакрализује, и бол и страх. Бол чини светим, а страх милим (а не само зато што је мио страх игра речи од назива места Миострах или Мијостра, места рођења Стоје Узелац). Поезија доноси Истину не на нивоу чињеница него на нивоу смисла: „Кад смешећи се сазнајем ма и страхоту о себи, спасен сам од ње” (Настасијевић 1991: 202).

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- Берђајев 2020: Н. Берђајев, *Ја и свeтшi објекaишa – дух и реалносiи*, превео Добрило Аранитовић, Београд: Бримо.
- Илић 2021: С. Илић, „Тотални геноцид у књизи Мирослава Максимовића Бол”, у: *Поеишкa и њоезија Мирослава Максимовића*, ур. Светлана Шеатовић, Марко М. Радуловић, Београд: Институт за књижевност и уметност, Требиње: Дучићеве вечери поезије, 197–213.
- Јовановић 2021: А. Јовановић, „У присуству сина: од сонета ’Упамтио сам то’ и ’Упамтио сам то, II’ до песничке збирке Бол Мирослава Максимовића”, у: *Поеишкa и њоезија Мирослава Максимовића*, ур. Светлана Шеатовић, Марко М. Радуловић, Београд: Институт за књижевност и уметност, Требиње: Дучићеве вечери поезије, 107–123.
- Јовановић 2006: Б. Јовановић, „Обредно и ритуално у поезији Мирослава Максимовића”, у: *Мирослав Максимовић, њесник*, ур. Драган Хамовић, Краљево: Народна библиотека „Стефан првовенчани”, 105–116.
- Ломпар 2016: М. Ломпар, „О болу постојања”, у: М. Максимовић, *Бол*, Београд: Чигоја штампа, 71–90.
- Максимовић 2017: М. Максимовић, *Велики њросиор слободe: есеји, записи, разговори*, Београд: Чигоја штампа.

- Настасијевић 1991: М. Настасијевић, *Есеји, белешке, мисли*, Београд – Српска књижевна задруга, Горњи Милановац: Дечје новине.
- Ракић 2016: Б. Ракић, „Од бола до идеалне општости”, у: М. Максимовић, *Бол*, Београд: Чигоја штампа, 91–102.
- Томовић 1997: С. Томовић, *Филозофија времена*, Цетиње: Обод, Подгорица: Унирекс.
- Шкроб и др. 1986: Z. Škreb i dr. *Rečnik književnih termina*, Beograd: Nolit.
- Шлегел 1999: F. Šlegel, *Ironija ljubavi: izbor iz dela*, izabrao i preveo Dragan Stojanović, Beograd: Zepter Book World.

Marija Jeftimijević Mihajlović

HOLY PAIN AND DEAR FEAR

(On historical and poetic paradoxes as signs of Truth)

Summary

In previous interpretations of Miroslav Maksimović's collection of sonnets *Bol*, the historical basis has been mainly emphasized - the tragic family experience of the poet's mother who, as a fourteen-year-old girl, escaped death at the hands of the Ustashas - but also the need to translate that historical experience into a poetic one, where coincidences and paradoxes, both historically and poetically, became recognizable elements of Maksimović's poetic process and poetic experience.

Starting from the poet's assertion that »coincidence is God's way of hiding his presence«, this paper first of all talks about poetic paradoxes that are most expressive in two levels: the first concerns the *stylistic procedure* in which, for example, the extremely explicit and concretized sonnet titles (»*Sekira*«, »*Nož*«, »*Glava*«, »*Ruka*«, »*Noga*«, »*Otac*«, »*Majka*«) are not only symbols of *visible reality* but also of *invisible phenomena*, those that point to that »dashed line of horror«, which is all in the domain of the memory of the

tragedy. The second type of paradox refers to the *paradox of time*, for which the poet himself - paradoxically - says that many critics have noticed, but have not analyzed. *The time of events and the time of memory*, thanks to the poet's talent to give the events of the past the character of universality, i.e. timelessness, cease to be part of the historical (chronological) plane, but the aesthetic ranges achieved through linguistic and stylistic poetic elements become a poetic entity whose meaning "floats" "over historical (life) reality. It seems that *the poetics of time* exists in parallel with *the poetics of pain*, which is the most dominant in the poetic-axiological sense. The layering of time, that is, many different perspectives from which the poetic subject actualizes tragic events, additionally contributes to the process of complicating the associative sequences related to individually sung events.

Key words: coincidence, paradox, historical experience, psychological experience, unity of opposites, *aesthetics of horror*.

ISBN 978-99976-89-32-0



CIP - Каталогизација у публикацији
Народна и универзитетска библиотека
Републике Српске, Бања Лука

821.163.41.09 Максимовић М.(082)

НАУЧНИ скуп "Стваралаштво Милована Данојлића – поезија,
проза и есејистика" (2023 ; Вишеград)

Песништво Мирослава Максимовића : (радови са
научног скупа Песништво Мирослава Максимовића, одржаног
7-9. јула 2023. године) / [главни и одговорни уредник Емир
Кустурица]. - Вишеград : Андрићев институт, 2024 (Београд :
Белпак). - 325 стр. ; 20 см. - (Библиотека Добитници Андрићеве
награде. Одјељење за српски језик ; књ. 8 / уредник едиције
Милош Ковачевић)

На насл. стр. мјесто издавања: Андрићград. - Тираж
100. - Напомене и библиографске референце уз текст. -
Библиографија уз сваки рад. - Summaries. - Регистар.

ISBN 978-99976-89-32-0

COBISS.RS-ID 141498369

