

УНИВЕРЗИТЕТ ЦРНЕ ГОРЕ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ НИКШИЋ

Милорад Дурутовић

ПОЕТИКА МИОДРАГА ПАВЛОВИЋА
ОД *МЛЕКА ИСКОНИ* ДО *СВЕТЛИХ И ТАМНИХ ПРАЗНИКА*

Магистарски рад

Никшић, 2016.

ПОДАЦИ И ИНФОРМАЦИЈЕ О МАГИСТРАНДУ

Име и презиме: Милорад Дурутовић

Датум и мјесто рођења: 10. 05. 1984., Никшић

Назив завршеног основног студијског програма и година завршетка студија:
Српски језик и јужнословенске књижевности, 2009. год.

ИНФОРМАЦИЈЕ О МАГИСТАРСКОМ РАДУ

Назив постдипломског студија: Наука о књижевности

Наслов рада: Поетика Миодрага Павловића од *Млека искони* до *Светлих и тамних празника*

Факултет/Академија на којем је рад одбрањен: Филолошки факултет Никшић

УДК, ОЦЈЕНА И ОДБРАНА МАГИСТАРСКОГ РАДА

Датум пријаве магистарског рада: 9. 03. 2010. г.

Датум сједнице Вијећа на којој је прихваћена тема: 20.05.2010. г.

Комисија за оцјену теме и подобности магистранда: проф. др Вук Церовић (предсједник), проф. др Лидија Томић (ментор), проф. др Љиља Пајовић Дујовић (члан)

Ментор: проф. др Лидија Томић

Комисија за оцјену рада: проф. др Вук Церовић (предсједник), проф. др Лидија Томић (ментор), проф. др Љиља Пајовић Дујовић (члан)

Комисија за одбрану рада проф. др Вук Церовић (предсједник), проф. др Лидија Томић (ментор), проф. др Љиља Пајовић Дујовић (члан)

Лектор: Наталија Ђалетић

Датум одбране: _____

Датум промоције: _____

Резиме: Пјесничке збирке Миодрага Павловића настале у периоду од 1962. до 1971. године (*Млеко искони, Велика Скитија, Нова Скитија, Хододарје и Светли и тамни празници*) сачињавају једну од средишњих етапа у његовом пјесничком опусу, коју одликују инваријантне могућности читања. С једне стране, свака од тих збирки функционише као самостална и разграничена поетска цјелина, што испитујемо у другом поглављу, док, с друге стране, ступањем у додир с остатком циклуса свака збирка проширује или модификује своје значње, постајући на тај начин дио цијелине ширег реда. Цјеловиту поетску функцију петокњижног циклуса испитујемо у трећем поглављу, и то, на семантичком, синтаксичком и прагматичком нивоу, при чему се руководимо *семиотичким моделом* њемачког слависте Рајнхарда Иблера. У завршним поглављима петокњижје испитујемо, најприје, у контексту епа, а, потом, и као својеврсну енциклопедијску форму. Оба аспекта у досадашњој критици нијесу довољно разматрана. То јесте необично, будући да се профилисање великих пјесничких облика који се, макар приближно, могу одредити као модеран, нашем времену прилагођен еп, као и сама енциклопедичност могу сврстати у основне поетичке моделе Миодрага Павловића. Импликације епског жанра испитујемо наслањањем на Г. В. Ф. Хегела и М. Бахтина, али и на савремене теоретичара, какава је Елени А. Стерјопулу. Енциклопедичност третирамо у свјетлу Нортропа Фраја и Умберта Ека. Иако томе не посвећујемо засебно поглавље, пјесникове есеје препознајемо и тумачимо као веома богат корпус аутопоетичких текстова.

Кључне ријечи: поетика, еп, поема, лирски циклус, лирска полифонија, наративност, енциклопедичност, интертекстуалност, мит, историја, религија, епифанија

Abstract: Collections of poems by Miodrag Pavlović, written between 1962 and 1971 (*Mleko iskoni*, *Velika skitija*, *Nova skitija*, *Hododarje* and *Svetli i tamni praznici*) represent a part of the middle stage in his poetic opus, marked by invariant reading potential. On one hand, each collection functions as an autonomous poetical entity, which we examine in the second chapter of this paper, while, on the other hand, by interacting with the others, each collection expands and modifies its meaning, thus becoming a part of an entity of wider range, that is, the Pentateuch cycle. In the third chapter, we analyze the integrated lyric function of Pentateuch writing on semantic, syntax and pragmatic level, relying on the German slavist Reinhard Ibler's *semiotic model*. In the closing chapters, we analyze this corpus of Pavlović's books of poems primarily in the context of epic, but also as an encyclopedic form of its own. Neither of these aspects has been sufficiently reviewed. This is unusual, considering that the profiling of great poetic forms, which can, in the least, be defined as modern epic forms, adapted to our time, possessing the encyclopedic quality, classifies as basic lyric model of Miodrag Pavlović's works. We examine the implications of epic genre by addressing, mostly, the G.W.F. Hegel and M. Bakhtin, but we also refer to the works of contemporary theorists, such as Eleni A. Sterjopulu, while we make a closer insight of the encyclopedic quality in the light of Northrop Frye and Umberto Eco's works. Even though we do not dedicate a separate chapter to this analysis, we use the poet's essay works as an abundant corpus of auto poetic texts.

Key words: poetics, epic, poem, lyric cycle, lyric polyphony, narrative, encyclopedic, intertextuality, myth, history, religion, epiphany.

САДРЖАЈ

I УВОД

1. *О проблематици и методолошком принципу*.....1
2. *О рецепцији стваралаштва Миодрага Павловића*.....3

II ЗБИРКА КАО ЦЈЕЛИНА

1. *Млеко искони*.....10
2. *Велика Скитија*.....18
3. *Нова Скитија*.....26
4. *Хододарје*.....32
5. *Светли и тамни празници*.....40

III ПЕТОКЊИЖЈЕ КАО ЦЈЕЛИНА

Семантички, синтаксички и прагматички принцип.....49

IV ПЕТОКЊИЖЈЕ У КОНТЕКСТУ ЕПА.....59

V ПЕТОКЊИЖЈЕ КАО ЕНЦИКЛОПЕДИЈСКА ФОРМА.....66

ЗАКЉУЧАК.....76

ЛИТЕРАТУРА.....82

I УВОД

1. О проблематици и методолошком принципу

Збирке пјесама *Млеко искони* (1962), *Велика Скитија* (1969), *Нова Скитија* (1970), *Хододарје* (1971) и *Светли и тамни празници* (1971)¹ образују једну од средишњих етапа у пјесничком опусу Миодрага Павловића. Прецизније речено, овом петокњижном циклусу претходи рана фаза пјесниковог стварања, коју сачињавају збирке *87 песама* (1952), *Стуб сећања* (1953) и *Октаве* (1957), док за њим непосредно слиједи пјесничка трилогија: *Заветине* (1976), *Карице* (1977) и *Певање на Виру* (1977).²

Опште је познато да је Павловић свој пјеснички опус обликовао као јединствену смисаону цјелину, као систем хијерархијски уређених поетских цјелина: пјесма → циклус пјесама → књига пјесма → циклус пјесничких књига → опус. Међутим, сама природа овог рада не допушта детаљније испитивање функције и значења петокњижја у контексту опуса као цјелине најширег реда. Па ипак, увјерени смо да чак и стриктно задржавање на збиркама насталим у периоду од 1962. до 1971. године може допринијети разумијевању пјесникове поетике у цјелости.

У другом поглављу испитујемо цјеловиту поетску функцију сваке збирке понаособ, базирајући се на тематским, композицијским, интертекстуалним, као и формално-жанровским аспектима, док у трећем поглављу испитујемо како збирке у

¹ У раду користимо прва издања збирки:

1. *Млеко искони*, Просвета, Београд, 1962;
2. *Велика Скитија*, Свјетлост, Сарајево, 1969;
3. *Нова Скитија*, издање часописа „Књижевност“, Београд, 1970;
4. *Хододарје*, Нолит, Београд, 1971;
5. *Светли и тамни празници*, Матица српска, Нови Сад 1971.

² Након ове трилогије пјесник објављује десетине пјесничких књига које књижевна критика сврстава било у „епску“, било у „прозно-поетску“ етапу Павловићевог пјесништва, о чему ће и касније бити ријечи. Међутим, у периоду од краја 80-их па све до постхумно објављене збирке *Такозвани мртви* (2014) пјесник објављује више пјесничких књига које критика не сврстава у неку специфичну етапу, што би у будућности требало да се преиспита. Јер довољно је макар и летимично прелистати збирку *Рајске изреке* (2007), како би се закључило да се она и у формалном и у тематском смислу може придружити збиркама из прозно-поетске етапе. Исто тако, очито је да збирке *Песме о детињству и ратовима* (1992) и *Такозвани мртви* (2014) представљају поетску варијацију његове прве збирке *87 песама* (1952). О могућностима неке накнадне циклизације Павловићевог пјесничког опуса важно је размишљати тим прије што је и сам пјесник томе приступао у неколико наврата, при чему је свакако најмјеродавнији покушај из 2000. године када је своју поезију организовао у три књиге *Искон*, *Извор* и *Исход*, о чему ћемо и касније пружити неке напомене.

међусобном додиру проширују или модификују своје значење, те тиме образују поетску цјелину ширег реда.

Повезивање збирки у шире циклусне цјелине, али и мноштво других индикатора навели су и досадашњу критику да Павловићеву поезију посматра у контексту епа. Како је такав смјер испитивања остао само у наговјештају, у четвртом поглављу испитујемо функцију и значење импликација епског жанра, превасходно у пјесниковом петокњижном циклусу.

Могућност обнове великих епских и епско-лирских облика јесте предмет интересовања и низа пјесникових есеја, због чега испитивање такве проблематике добија додатно на значају. Сам Павловић иде у ред наших пјесника који су кроз свој есејистички рад понудили изузетно богату експлицитну поетику, при чему пјесниково промишљање о сопственој поетици некада претходи, а некада слиједи за пјесничким књигама. Чак се и његови радови о поезији других пјесника могу у извјесној мјери посматрати као аутопоетички. Међутим, експлицитну поетику Миодрага Павловића не испитујемо у засебном поглављу, већ рачунамо на њу током читавог рада.

У петом поглављу отварамо још један аспект који, колико је нама познато, у досадашњој критици није детаљније разматран. Ријеч је о књижевној енциклопедичности, која се може третирати као један од најважнијих поетичких модела у укупном стваралаштву Миодрага Павловића. Али када сâм петокњижни циклус посматрамо у том кључу, књижевну енциклопедичност посебно је захвално посматрати у контексту књижевне теорије Нортропа Фраја, док радове других важних тумача феномена енциклопедичности, какви су Михаил Бахтин и Умберто Еко, имамо у виду у нешто мањој мјери.

Енциклопедичност Миодрага Павловића важно је испитивати не само у равни иманентне поетике, већ и на ширем културном и друштвеном плану. Павловић се легитимише као својеврсни настављач дјелатности наших првих (књижевних) енциклопедиста Доситеја Обрадовића, Вука Караџића и Његоша, али и као настављач хеленско-византијске културе, која и сама функционише као велика ризница (енциклопедија) знања.

2. О рецепцији стваралаштва Миодрага Павловића

Објављујући преко четрдесет књига поезије, двадесетак књига есеја, више књига кратке прозе, као и неколика драмска и путописна остварења, али у последњих петнаестак година и једну романескну тетралогију, Миодраг Павловић се сврстао у ред најплоднијих и жанровски најразноврснијих стваралаца у савременој српској литератури.

Огроман допринос нашој књижевности Павловић је понудио и својим антологичарским радом, у првом реду, састављањем чувене *Антологије српског песништва од XIII до XX века* (1964), показујући у њој да наша поезија не траје тек од Бранка Радичевића и Његоша, како су сматрали његови претходници у антологичарском раду (Богдан Поповић, Младен Лесковац, Зоран Мишић), већ да почиње са тринаестим вијеком – са Светим Савом.

Обликујући богат и разноврстан књижевни опус, Миодраг Павловић већ шест деценија важи за једног од најзначајнијих савремених стваралаца, о чему свједочи мноштво књижевних награда и признања,³ као и веома обимна критичарска оцјена његовог дјела.

Ако изузмемо једну оцјену изречену у чувеном двоброју *Младости* (7/8) из 1958. године на рачун првих пјесникових радова,⁴ могло би се рећи да Павловић није имао негативних оцјена на рачун своје поезије. Штавише, његова појава у српској књижевности јесте правовремено препозната и адекватно вреднована.⁵ Већ на самом почетку свог књижевног рада стиче критичаре, чији радови и данас јесу веома подстицајни за даља надовезивања. То посебно важи за радове Зорана Мишића

³ Споменимо неке: *Европска награда за поезију* њемачког града Минстера (2003); *Ramonda Serbica* (1995); *Круна деспота Стефана Лазаревића* (2001); награда *Тодор Манојловић за модерни умјетничке сензибилитет* (1992); *Десанка Максимовић* (1996); *Дисова награда* (1996); *Одзиви Филипу Вишињићу за родољубиво песништво*; *Стефан Првовенчани* (2003); *Европска награда за поезију* (КОВ); *Вукова награда* (1998); *Жичка хрисовуља* (1994); *Бранко Миљковић* (1978); *Змајева награда* (1969); *Извишкра Његошева* (2008); 2008. године добија Орден Светог Саве од митрополита црногорско-приморског г. Амфилохија, у име Његове Светости патријарха Српског г. Павла; награду *Петрарка* добија 2012. године. Павловић је био два пута кандидат за *Нобелову награду*, а поезија и есеји су му преведени на све европске језике. Редовни је члан Европске академије за поезију. Дописни члан Српске академије наука и умјетности постао је 1978, а редовни члан 1985. године.

⁴ Ако треба подсјећати, Милан Богдановић, најугледнији критичар свога времена, пјеснички иступ генерације младих пјесника, предвођених Миодрагом Павловићем и Васком Попом означио је као офанзиву „поетског несмисла и бесмисла“ [Богдановић 1952: 178]. За Павловића овај критичар посебно истиче да се пјесник огласио „једном мутном прознопоетском егзибицијом која се зове 'Закључак о смрти'“ [177].

⁵ Већ у првим покушајима систематизације наше послјератне литературе Павловић је означен као „zastava, moderne umetnosti“ [Lukić 1968: 81].

„Сунчева светлост на стубу сећања“ [Мишић 1953: 209–223] и Светлане Велмар Јанковић „Поезија Миодрага Павловића“ [Велмар Јанковић 1967: 187–197]. Оба рада наглашавају Павловићеву реформаторску улогу у развоју послјератне поезије, сагледану не само у отклону од утилитарне поетике социјалистичког реализма, већ у много ширем контексту. Мишић и Јанковић апострофирају Павловићев антиромантичарски сензибилитет, те наслањање на класицистичке књижевне обрасце, што је, очито, унијело радикалан заокрет у развој српске поезије, будући да је читав један вијек била „превасходно поезија романтичне инспирације“ [Велмар Јанковић 1967: 189].

Павловићева реформаторска улога посебно добија на значају с појавом збирки које испитујемо у овом раду, јер постаје јасно да заобилажење романтичарске и фолклорне традиције тежи успостављању интертекстуалне релације с нашим средњовјековљем и преко њега с хеленско-византијском културом. У пуном смислу то потврђује његов „византијски канон“: *Велика и Нова Скитија* [Голијанин Елез 2011: 685–705].

На класицистички потенцијал Павловићевог стваралаштва средином осамдесетих година указује и Звонимир Костић, наглашавајући да пјесникову припадност поетици класициста „na izvestan način potvrđuje i radikalno rehabilitovanje našeg klasicizma u okviru pesnikove znamenite <...> 'Antologije srpskog pesništva'“, која „ukida <...> suprematiju romantičarske struje u našem pevanju (i mišljenju), bez sumnje vladajuću u poslednjem veku, od Branka Radičevića i Zmaja do pedesetih godina ovog stoleća“ [Kostić 1983: 150]. Међутим, овај критичар истовремено долази до закључка да Павловићево дјело „nikako ne pripada modernom klasicizmu“ [154]. Свој закључак аргументује тиме што је пјесник много пута „temeljno menjaо svoj stil, osnovne premise svog pevanja“ [154], што је, како образлаже у своме раду, у супротности с класицистичком поетиком.

Иако Костићево запажање о класицистичким тенденцијама у Павловићевој поезији⁶ не дјелује сасвим јасно, оно може бити занимљива с једне друге стране. Наиме, када имамо у виду цјелину пјесниковог опуса, тежњу ка обликовању интегралног поетског опуса, онда би „promene stila“ и „osnovnih premisa pevanja“, о којима говори Костић, у тај опус уносиле дезинтеграционе одлике. Ствари међутим

⁶ У новије вријеме, тек да додамо, Павловићево стваралаштво сврстава се и у оквир „(нео)модернизма“ [Брајовић 2010: 113], или пак „неоавангарде“ [Вучковић 2010: 20], па и постмодернизма [Деспић 2008: 29].

не стоје тако. Аналогна стилска и формална решења пјесама управо се могу третирали као важни сигнали кохезије текста како на плану појединачних збирки, тако и на плану скупина међусобно повезаних књига. Видјећемо касније да лирска полифонија као обликотворни (стилски и формални) поступак, макар и на стриктно синтаксичкој равни, упућује на интегративни концепт збирки које испитујемо у овом раду. Формална и стилска обиљежја јесу индикатори цјеловитости циклуса и у неким другим етапама Павловићевог пјесништва, што је, рецимо, случај с епском фазом [Роровић 1985]. Према томе, промјене стила имају заправо конструктивну вриједност, и прије би се могло рећи да пјесник мијења формално устројство пјесме не од једне до друге збирке (како Костић сматра), већ од једног до другог круга пјесничких књига, при чему свако одступање од једном оформљеног стилског и формалног обрасца упућује, готово по правилу, да се формира нови низ циклички повезаних књига.

С друге стране, Костићево истицање да је Павловић често мијењао „основне premise svoga pevanja“ носи још веће условности. Када критика истиче да је Павловић „пјесник културе“ [Деспих 2008: 45], онда се има у виду да је култура основна тема од које пјесник није одступао током свог цјелокупног опуса. Напуштајући простор древне Хеладе из збирке *Млеко искони* како би ступио на простор Византије и средњовјековне Србије (*Велика* и *Нова Скитија*), пјесник нипошто не мијења простор свог поетског и сазнајног интересовања, већ трага за нитима културног и цивилизацијског континуитета. Павловић трага за цјеловитом визијом свијета, која обухвата огромне временске распоне од библијског и античког до савременог доба. Отуда из збирке у збирку, заправо, стално дограђује свој *стуб сећања*, што је једна од темељних метафора садржана у наслову његове друге збирке.⁷ Хомогеност Павловићевог пјесничког опуса потврђују још неке сталне теме. Храм и храмовност јесте привилегована пјесникова тема, његов „естетски идеал“ [Делић 2010: 50], о чему свједоче и његови есејистички радови.⁸ Сличан статус има

⁷ На симболику и семантику ове метафоре указује још Зоран Мишић: „саградити стуб сећања, то значи систематизовати чињенице свести и (подсвести), увести ред у замршене кривуље својих сећања (и нерава), доградити временске и просторно-динамичне координате, које су првој књизи недостајале. То значи, даље, стабилизovati критеријуме трајности, естетског деловања, смисаоне пријемчивости, прогресивне усмерености. И најзад: поћи ка синтетичним, контрапунктским или на који други начин организованим формама и ритмичким решењима, без којих сећања доиста остају само тренутни инциденти“ [Мишић 1953: 216–217].

⁸ Храму и храмовности Павловић је посветио десетине својих есеја, али се посебно могу издвојити двије књиге: *Поетика жртвеног обреда* (1987) и *Храм и преображење* (1989).

још један лајтмотив, а то је апокалипса, о чему је, такође, често писано у досадашњој критици.

У досадашњој критици највише пажње посвећено је пјесничком раду Миодрага Павловића,⁹ али у новије вријеме повећава се број радова и о другим жанровима.¹⁰ За потребе овог рада то је значајно тим прије што сви облици његовог умјетничког и научног стварања стоје у комплементарном односу [Вучковић 2010: 19]. Примјера ради, и прије него што је почевши од збирке *Млеко искони*, приступио стварању *великих пјесничких облика*, пјесник је у раним есејистичким радовима понудио неку врсту теоријске, дискурзивне пролегомене за таква поетска стремљења. Очито је и сама *Антологија српског песништва* дала замах тежњи да у свом пјесничком раду Павловић обухвати цјелину нашег осмовјековног пјесничког, али и шире од тога, националног, културног и духовног искуства. Управо је корпус збирке које испитујемо у овом раду пружио први крупнији искорак у том смјеру [Вучковић 2010: 30]. На то је скренуо пажњу и Љубомир Симовић: „Географски, Павловићеве песме, полазећи од Србије и Балкана, покривају цео европски континент, захватајући и западне обале Азије. Временски, те песме, полазећи од наших времена, допиру и у библијска времена и залазе дубоко у грчки свет. У неким песмама песник ће посетити насеља богова, у неким ће се спустити чак и у лимб“ [Симовић 1972: VII].

Оваква пјесничка стремљења захтијевала су и адекватну формално-жанровску апаратуру. Од самог почетка Павловић стога прибјегава цикличкој организацији

⁹ О Павловићевој поезији објављено је више књига: Радоман Кордић, *Говор с дна*, „Вук Караџић, Београд, 1976; Часлав Ђорђевић, *Миодраг Павловић – песник хуманистичке естетике*, Светлост, Крагујевац, 1984; Богдан А. Поповић, *Епски распони Миодрага Павловића*, Графос, Београд, 1985; Злата Коцић, *Ртањска светлила*, Просвета, Ниш, 1996; Ч. Ђорђевић, *Песниково свевиђење око*, Просвета, Београд, 1997; Павле Зорић, *Миодраг Павловић – Похвала светлости*, Гутенбергова галаксија, Београд, 2002; Ђорђе Деспић, *Порекло песме*, Агора, Зрењанин, 2008. Више темата у часописима (*Савременик*, бр. 6, 1981; *Градина*, бр. 5, 1988; *Расковник*, јесен/зима 1988; *Браничево*, бр. 1/2, 1992; *Књижевност*, 5/6/7, 1992), чак три зборника: *Поезија Миодрага Павловића*, „Задужбина Десанке Максимовић“, Београд, 1998; *Књижевно дјело Миодрага Павловића*, Центар за културу, Плужине, 2005; *Песништво и књижевна мисао Миодрага Павловића*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2010.

¹⁰ Када је ријеч о Павловићевом антологичарском раду највише се писало о његовој *Антологији српског песништва од XIII до XX века* [Милосављевић 2000: 247–250; Хамовић 2010: 465–480; Кржић 2010: 483–504; Radulović 2012: 25–43], док се његови есејистички радови почињу испитивати још почетком 80-их година [Милошевић 1981: 307–325]. Међутим, посебно интересовање за Павловићеву есејистику јавиће се у новијем периоду, захваљујући прије свих Ђорђу Деспићу, који тој проблематици посвећује, најприје, неколика краћа рада, а потом и докторску дисертацију *Есејистика Миодрага Павловића*, одбрањену на Филозофском факултету 2012. године у Новом Саду. Павловићево романескно стваралаштво настало је у последњих петнаестак година, али је и њему већ посвећена једна докторска дисертација *Духовност као нарација: О поетици прозе Миодрага Павловића* – Марије Р. Петровић, одбрањена на Филолошком факултету у Београду 2013. године.

својих књига, што је водило „ка кохеренцији и цјеловитости на нивоу укупног, импозантног пјесничког опуса, па и књижевног стваралаштва у цјелини“ [Делић 2008: 468]. Тако Павловићев пјеснички опус данас читамо као јединствену, хијерархијски уређену поетску цјелину у којој сваки пјеснички круг обрађује по једну парцијалну тему. Да би то постало јасније, овдје ћемо повезивањем закључака до којих су дошли досадашњи критичари направити један општији увид у хијерархичност и цикличну уређеност Павловићевог пјесничког опуса.

Рану фазу Павловићевог стваралаштва сачињавају три збирке: *87 песама* (1952), *Стуб сећања* (1953) и *Октаве* (1957). Оне нијесу обликоване као низ циклички повезаних књига, али функционишу као нека врста поетске пролегомене за пјесников опус.

Другу фазу сачињавају збирке: *Млеко искони* (1962), *Велика Скитија* (1969), *Нова Скитија* (1970), *Хододарје* (1971) и *Светли и тамни празници* (1971). О њиховом интегралном концепту и до сада је било ријечи. Ђорђе Деспић, на примјер, ове петокњижје одређује као „митско-историјски и друштвено-културни циклус Павловићевог песништва“ [Деспић 2005: 51–71], док га Звонимир Костић одређује као „fazu pune i zrele mitopoeze“ [Kostić 1983: 156]. Богдан А. Поповић у овим збиркама лоцира „први круг“ – узимајући у обзир потенцијал цикличког повезивања књига у тематске блокове – (Поповић 1992: 855), односно као „други зглоб“ [Поповић 1985: 12] Павловићевог пјесништва, уважавајући да прве три збирке такође сачињавају једну особиту пјесникову фазу, али не и циклус књига.

У збиркама *Заветине* (1976), *Карице* (1977) и *Певање на Виру* (1977) Богдан А. Поповић препознаје „трећи зглоб Павловићевог опуса“ [22], указујући нарочито на њихово чисто формално, али и стилско диференцирање од претходне фазе. Поповићу дугујемо захвалност и због прецизног уочавања и аналитичког сагледавања четврте, *епске фазе*, Павловићевог пјесничког стваралаштва, коју сачињавају следећа остварења: *Бекства по Србији* (1979), *Општи живот* (1981), *Дивно чудо* (1982), *Златна завада* 1982) и *Апокалипса* (1986) [Поповић 1992: 853–870].

Након епске фазе услиједило је формирање етапа у којој доминирају збирке прозно-поетског карактера, какве су следеће: *Светогорски дани и ноћи* (1987), *Књига старословна* (1989), *Небо у пећини* (1993), *Међустепеник* 1994, *Ново име клетве* (1996), *С Христом нетремице* (2001) [Зорић 2002: 152–156; Аћимовић Ивков 2011: 33–49].

При сагледавању Павловићевог опуса треба имати у виду и нека накнадна циклизовања његове поезије, што посебно важи за *Сабрана дела* из 2010. године, унутар којих пјесник своју поезију организује у три књиге: *Искон*, *Извор* и *Исход*, а на њихов интегративни концепт критика је недавно скренула пажњу [Јерков 2010: 182–184].

У овом раду испитујемо функцију и значења поетског циклуса само на једном корпусу пјесничких књига, али смо увјерени да резултати до којих долазимо могу бити од значаја за разумијевање Павловићевог опуса у цјелости, али и на још ширем плану. Циклизација поезије јавља се, наиме, као важно обиљежје наших водећих пјесника од 50-их година прошлог вијека па све до данас. Овдје ћемо стога укратко представити неколико студија које су за испитивање дате проблематике од посебног значаја.

У досадашњој књижевној критици функција *циклуса*, *циклизације* и *цикличности*¹¹ најчешће се изучавала у пјесничком стваралаштву Васка Попе и Ивана В. Лалића. Током 80-их година објављене су двије студије посвећене структури лирског циклуса у Попином дјелу. Прву студију, *The Structure of Vasko Popa's Poetry*¹², објављује Американка Ронел Александер. Књига је код нас преведена тек крајем 90-их година¹³ и сматра се пионирским покушајем испитивања цјеловитог поетског дејства пјесничког опуса Васка Попе, пружајући истовремено мноштво подстицајних теоријских експликација. У истом контексту вриједи апострофирати и значај студије *Studien zur Poetik Vasco Popas*¹⁴ Весне Цидилко, објављену на њемачком језику 1987, а код нас преведену прије неколико година.¹⁵

Изузетно значајно теоријско упориште налазимо и у двијема студијама новијег датума. Прва је докторска дисертација Светлане Шеатовић Димитријевић

¹¹ Ова три наоко сродна појма могу се прецизно диференцирати, како то показује руска теоретичарка Лариса Љапина: „1. циклизација – продуктивна тенденција ка стварању нових интегративних уметничких јединстава – циклуса; 2. циклус – резултат те тенденције, специфична вишекомпонентна творевина; 3. стварање циклуса – конкретно-историјски процес појаве циклуса у овом или оном периоду времена – процес који подлеже опису и анализи... Циклус је врста естетичке целине коју чини низ самосталних творевина које припадају једној врсти уметности, које су створене од стране једног аутора и које је он укомпоновао у одређени редослед... Циклус открива своју специфичност као херменеутичка структура текстуално-контекстуалне природе, укључујући систем веза и односа између дела која га чине“ [Шеатовић Димитријевић 2012: 18].

¹² Ronelle Alexander, *The Structure of Vasko Popa's Poetry*, Columbus, Ohio, 1985.

¹³ Ронел Александер, *Структура поезије Васка Попе*, Вукова задужбина, Матица српска, Орфелин, 1997.

¹⁴ Vesna Cidilko, *Studien zur Poetik Vasco Popas*, Wiesbaden Harrassowitz 1987.

¹⁵ Весна Цидилко, *Студије о поезији Васка Попе*, Службени гласник, Београд, 2008.

Део као целина & целина као део, која на темељу најсавременијег теоријског искуства изучава структуру и семантику циклуса у поезији Васка Попе и Ивана В. Лалића. Друга студија представља остварење Елени Апостолос Стерјопулу: *Поетика лирског циклуса*.¹⁶ Ова књига репрезентује теоријско изучавање лирског циклуса читаве генерације руских теоретичара (М. Дарвин, И. В. Фоменко, Л. Љапина), али доноси и обиље нових могућности у погледу даљег изучавања циклички организованих умјетничких текстова.

Као нарочито подстицајан показао се и један краћи рад „Semantički potencijal ciklizacije u Rakićevim pesmama *Na Kosovu*“,¹⁷ аутора Олге Ellermeyer Животић. Рад пружа доста драгоцен теоријских путоказа, посебно упознавање са семиотичким моделом описивања и испитивања циклички уобличених поетских текстова њемачког слависте Рајнхарда Иблера, који примјењујемо у трећем поглављу, настојећи да испитамо цјеловиту поетску функцију Павловићевог петокњижног циклуса са семантичког, синтаксичког и прагматичког аспекта.

¹⁶ Е. А. Стерјопулу, *Поетика лирског циклуса*, прев. Добрило Арнаутовић, Народна књига, Београд, 2003.

¹⁷ О. Е. Životić, „Semantički potencijal ciklizacije u Rakićevim pesmama *Na Kosovu*“, у: *Књижевна историја*, 1992.

II ЗБИРКА КАО ЦЈЕЛИНА

1. *Млеко искони*

У пјесничком опусу Миодрага Павловића збирка *Млеко искони* заузима специфичну позицију. С једне стране, од ране фазе пјесниковог стваралаштва диференцира се низом тематских, као и формално-жанровских особености, усмјеравајући, с друге стране, читав даљи развој пјесникове поезије, поготово збирки које за њом непосредно слиједе. Тако специфичан статус ове невелике збирке, од свега четрнаест пјесама, није остао невидљив ни за досадашњу критику.

Јован Делић истиче да је *Млеко искони* „прва Павловићева пјесничка књига која открива његово интересовање за *историју* као старо и неисцрпно поље књижевне инспирације“ [Делић 2010: 52], да почевши од ове збирке пјесник „тежи ка унутарњој кохеренцији и цјеловитој визији свијета“ [Делић 2008: 468].

Ђорђе Деспић скреће пажњу да аутор у овој збирци „одступа од песничког поступка којим се углавном користио у првим збиркама, тако да нестаје песничко ’ја’, а уводи се лирско вишегласје“ [Деспић 2008: 48], како би се на тај начин улога говорника додијелила различитим лирским јунацима, какви су, да поменемо само неке, Одисеј, Агамемнон, Орест, Андромаха, Пиндар.

Лирска полифонија као обликотворни поступак упућује на још једно важно својство збирке – на наративност пјесама. Како се у свакој пјесми јавља по један нови говорник, отуда се може рећи да *Млеко искони* функционише као „скуп различитих говорења, различитих прича“, како запажа Горан Радоњић, истичући да „већ уводна пјесма, ’Обичан човек о стварању света’, сугерише ту наративност – ту је имплицитно присутно да тај човјек *говори, прича причу*, а то је прича о стварању свијета“ [Радоњић 2010: 420].

Претходна запажања само потврђују да с појавом збирке *Млеко искони* Миодраг Павловић уноси новину и на садржајном и на формалном плану, тежећи да обликује књиге пјесама које своју естетску и семантичку пуноћу постиже не простим збиром, већ смисаоним и формалним јединством свих пјесама, што подсјећа на раније знану тежњу пјесника симболизма, нарочито француског и руског.¹⁸

¹⁸ У том смислу знаменит је предговор књиге *Urbi et orbi* у којем Валериј Брјусов пише: „Књига песама не треба да буде збирка разнородних песама, већ управо књига, затворена целина обједињена јединственом мишљу... Књига стихова континуирано раскрива свој садржај од прве до последње странице“ [Стерјопулу 2003: 10].

На поетску цјеловитост *Млека искони* упућују већ сами наслови пјесама, какви су „Обичан човек о стварању света“, „Одисеј говори“, „Агамемнон се јавља“, „Орест на Акропољу“, „Пиндар у шетњи“. Својом интертекстуалном вриједношћу наслови откривају да су пјесме повезане, обједињене, заједничким подтекстом – античким књижевним и митским наслеђем. Али такву функцију не врше само варирањем истородних мотива, већ и тиме што јасно сигнализују да су пјесме наративне, да је самим тим збирка у цјелости осмишљена као један наратив, што посебно сугеришу наслови уводне и завршне пјесме. Док наслов уводне пјесме, „Обичан човек о стварању света“, најављује једну поетску космогонију, дотле наслов завршне пјесме, „Говори син Деукалиона и Пире“ упућује на једну апокалиптичну причу. Читаоцу се тако сугерише да збирку ваља посматрати као један заокружен наратив о постанку и нестанку старогрчког свијета.

Ако збирку смјестимо у контекст епа њена се заокруженост и цјеловитост, наизглед парадоксално, може и те како релативизовати, како је то у једном скорашњем раду показао Горан Радоњић. Наиме, овај критичар наглашава да се са становишта цјелине збирке све пјесме „виде као фрагменти, као крхотине једне цјеловите приче“, те је онда *Млеко искони* „недовршени еп, јер ни један од тих гласова не постиже свеобухватност, цјелина античког искуства не може се испричати неком заокруженом причом, нити неком перспективом, неком 'великом наративом'“ [Радоњић 2010: 424]. Помјерањем с унутрашњег на спољашњи план Радоњић, даље, закључује: „Опет, то је и разбијен, *фрагментизован* еп, јер се ни са позиције пјесника не ствара нека цјеловита прича. Напротив, пјесник се сасвим повлачи па његовог индивидуалног гласа заправо и нема, његов глас је скуп свих појединачних гласова“ [исто].¹⁹ Све ове могућности или, да кажемо, жанровске изнијансираности, одређујући ближе епску природу Павловићеве збирке, истовремено говоре о томе да ту нема ријечи о повратку на неки класични облик епа.

Уосталом, још је Михаил Бахтин истицао да „*er smatramo ne samo odavno završenim nego veoma ostarelim žanrom*“ [Bahtin 1989: 435], чега је Павловић и сам свјестан. Пишући, наиме, о поезији Васка Попе, Павловић истиче да „обнова класичног епа није могућа, али да поезија ипак иде ка томе да нађе за себе архитектонску основу великог обима, који ће бити само аналоган не и подударан са

¹⁹ Овоме је сродно и запажање Јована Делића, који сматра да је Павловић увођењем лирског вишегласја постигао објективизацију пјесничког садржаја, те се „пјесник <...> осјећа као невидљиви режисер који подешава односе унутар спјева и на нивоу спјева, али његов глас не чујемо“ [Делић 2010: 54].

епском структуром“ [Павловић 1963: 19]. Ово запажање колико важи за Попину, толико важи и за Павловићеву поезију. Када је ријеч о збирци *Млеко искони*, пјесник не само да успоставља мноштво формалних и садржајних аналогича с епом, већ их истовремено проблематизује, о чему и говори Радоњић у већ цитираном раду „Павловићеве приче о крају и искони“. Отуда када се говори о епском карактеру ове збирке треба имати на уму да она тек „својом ширином и цјеловитошћу нуди једну готово епску слику свијета“, док је „природа лирског сачувана <...> кондензованошћу и густином израза, обимом и структуром појединачних пјесама и лирским сижеом који никад не добија епски замах“ [Делић 2010: 54].

Млеко искони је поливалентна жанровска структура, па се као оперативни могу издвојити слједећи појмови: еп, поема и лирски циклус. Одабрали, притом, ма који од ових појмова, извјесно је да баратамо с књигом пјесама коју одликује цјеловито поетско дејство. Тако наративност сама по себи упућује на цјеловиту поетску функцију, будући да наративност „претпоставља цјеловитост и довршеност сижеа“ [Стерјопулу 2003: 24]. Исто тако, ако бисмо примјењивали мноштво обиљежја лирског циклуса која издвајају савремени теоретичари, чини се, да бисмо их сасвим лако могли уочити у овој збирци. Међутим, овдје првенствено настојимо указати на разноврсне интегративне факторе без намјере да се стриктно опредјељујемо за овај или онај жанровски квалификатив.

Неки савремени теоретичари издвајају интертекстуалност као један од кључних појмова при објашњавању кохезије лирског циклуса [Стерјопулу 2003: 82–110]. У *Млеку искони* пјесме су повезане, обједињене, заједничким подтекстом – античким књижевним и митолошким наслеђем, што можемо одредити као *интертекстуалну повезаност по дубини текста*. С друге стране, повезаност пјесама може се пратити и по *интертекстуалној ширини (хоризонталној) текста*. Разумијевајући интертекстуалну кохезију у овом другом смјеру, Е. А. Стерјопулу издваја два типа интертекстуалних циклотворних веза: *линеарни* и *радијални* [Стерјопулу 2003: 89]. У овој збирци присутна су оба типа. „Линеарном типу припадају такве врсте повезаности у којима одлучујућу улогу у остваривању интертекстуалне кохезије играју синтагматичке везе. Синтагматичким називамо оне интертекстуалне везе које постоје између двају граничних текстова и које развијају такозвани ‘лирски сиже’ постепеним прелажењем тема и слика из једног текста у други“ [Исто]. Овакав принцип интертекстуалног повезивања прије него збирку у цјелости повезује само по неколико пјесама у низу, што, на примјер, важи за три

уводне пјесме. За прву, „Обичан човек о стварању света“, Ђ. Деспић каже да се „ослања на библијски мит о постанку свијета“ [Деспић 2008: 38]. Но она се прије ослања на античке митове о постанку свијета. Тако у стиховима који гласе: „Не нисам ја створио свет, / правдао се неки дебелко“, препознајемо алудирање на Крона [Радоњић 2010: 428], јер ово античко божанство симболизује „proždrljivu glad za životom i nezasiťnu želju“ [Gerbran, Ševalije 2013: 430]. На блискост са античким космогонијским митом упућује и друга пјесма, „Афродита се рађа“. Према митском предању Афродита је рођена из морске пјене када је Крон бацио у море Уранове гениталије [Срејовић, Цермановић 2000: 69], што судећи по наредним стиховима има у виду и Павловић: „Онда пена букне, као да груди извиру, / и бокови се на провалијом зарумене. / Дошла је међ нас!“. Најзад, да се трећа пјесма, „Стражар пред Атином“, види као сижејни наставак претходне то показује уводни стих: „Дошао сам на игало да чујем беседу / о лепоти“, гдје се мотивом љепоте очито алудира на Афродиту, односно, на њено стварање из морске пјене, на бесједу о њеном стварању („Шљунак је још најежен / пред слутњом преображаја, и дрвеће се смањује обузето скромношћу / после великих речи“). Пјесник је у овим пјесмама адаптирао једну античку космогенезу, јер се „proces kosmogeneze може <...> prikazati i kao teogonijska genealogija, u kojoj jedni bogovi, <...> rađaju ponekad na ne sasvim normalan način (znak natprirodnog) druge bogove“ [Meletinski 1983: 207].

С друге стране, *радијални принцип интертекстуалне повезаности* није условљен „фабулативним развојем поетске ситуације, већ се остварује смисаоним повезивањем текстова“ [Стерјопулу 2003: 90–91]. То омогућава да се уочавају везе и међу удаљеним текстовима. Видјели смо како је важна повезаност уводне и завршне пјесме, а сада можемо размотрити још неке примјере. Мотив *напуштеног храма* у многоме одређује значење збирке. Тако су најбројније пјесме („Орест на Акропољу“, „Говори песник без образине“, „Пиндар у шетњи“) у којима се наглашава атмосфера трансценденте празнине, напуштеност грчког човјека од стране својих богова. У неким другим пјесмама наглашава се *пропаст јунаштва* („Ратници причају“, „Нарицање жене Хекторове“, „Пиндар у шетњи“), *дехуманизација античког свијета* („Збор паса у Кнососу“), *пропаст пјесништва* („Говори песник без образине“, „Пиндар у шетњи“), *пропаст љубавних и обредних свечаности* („Елеузијске сени“, „Персефона“). Повезујући пјесме у разним смјеровима, овако разноврсни мотиви истовремено се стапају у основну тему збирке: „агонију и апокалипсу Грчке“ [Симовић 1972: XIV].

Једна од пјесама која јесте тематска парадигма за читаву збирку *Млеко искони* носи назив „Орест на Акропољу“, те је овдје детаљније анализирамо. Сам наслов пјесме читаоца одмах доводи у близину античког мита, док мотив *хора* из уводних стихова сигнализује да и Есхилова *Орестија* функционише као њен подтекст. Уважавајући мишљење Јана Кота да се „gotovo sve velike tragedije daju <...> ispričati u dve ili tri rečenice“ [Kot 1974: 249], а у намјери да приближимо подтекст Павловићеве пјесме, послужимо се још једном Котовом формулацијом: „Orest, da bi osvetio oca, mora da pobije njegove ubice: rođenu majku i njenog ljubavnika“ [249]. Према митском предању Ореста су након злодјела прогониле Ериније од којих се није могло побјећи чак ни у хад. Како већ не постоји могућност бјекства, једина могућност што се матероубици пружа јесте одлазак у храм да му богови суде [Срејовић, Цермановић 2000: 306–307]. На такав митски сиже наслања се и Павловић у својој пјесми:

Сваки ми степеник за петом пропева,
белог је хора исконски глас.
али не чује се далеко,
жега је пригушила одјеке:
ја долазим.
Одозго друге степенице силазе у храм,
и њима неко долази
са мном у корак. Нека дође.
са коња нека ми суди,
срећно да је сретање.

У овим стиховима адаптирана је слика космичке вертикале (осе, стуба), на шта јасно упућује здружени симболизам степеница и храма. Ту се даје слика степеница којима се Орест успиње пут храма, док њему у сусрет с небеса силази неко божанство. Сам храмовни простор представљен је, дакле, као један *axis mundi*. Међутим, судећи по стиховима друге стофе, ипак не долази до Орестовог сусрета са свијетом богова, што најављују уводни стихови. Напротив, апострофира се његова самоћа, напуштеност и од стране родитеља и од стране богова:

Ипак дођох сам у родитељски дом
где осим стубова нема оца ни мајке.
У мојој се коси диже плима ветра
да скврна очисти дела
у потоњи мир,

без клетви и без слика.
Ко ли ће одозго доћи
да ме призна за сина?

Орестова трагичност садржана је баш у томе што нема никога да му суди и тиме га казни или ослободи, свеједно. У одсуству богова не чине то ни њихове персонификоване представе:

Нека дођу овамо море,
Шиљато сунце, небеско саће празнине,
Сви на брдо да казне кривца!
Они тада зађу некуд унутра,
Оставе ме у сумраку самог
Да овде устоличим злочин.

Као епилог Орестове трагичне судбине стоје следећи стихови:

На гологлавој земљи
један други човек стоји
и ниједан бог.

Наравно, тај „други човек“ и даље је Орест, али сада лишен свог идентитета, јер „са нестанком богова нестаје и ауторитет моралних принципа“ [Симовић 1972: XV], а без арбитраже самих богова не постоји могућност Орестовог избављења, што је у Павловићевој реинтерпретацији мита од посебног значаја, будући да је према митском предању Орест спасен вољом богова, Атине и Аполона [Срејовић, Цермановић 2000: 307]. Такав однос према подтексту, будући да протиче у знаку његовог рушења, преиначења, у терминологији Д. О. Толић, доноси једну „*citatnu polemiku*“ [Ораић Толић 1990: 40]. Консеквенце такве полемичности, што је одлика збирке у цјелости, могу се тумачити и као поетско проблематизовање етичке утемељености хеленске религиозности, јер, сам Павловић каже, „освета је једна немогућа институција, <...> нико не може да се освети већ само да настави ланац злочина“ [Павловић 1992: 929]. Томе у прилог иде још једно мјесто из пјесникове есејистике:

Убивши мајку он [Орест] тражи опроштај и милост богова. И добија га, пошто су га Ериније мучиле и прогањале. Божанска милост према преступницима као и суровост према појединцима, указују на сву узајамност између ове две етичко-религиозне инстанце. Милошћу према злочинцу обезвређује се праведник. И сама богиња Атина, која ту милост удељује,

јавља се у ироничном светлу; показујући свемоћ божанства да прашта и да ослобађа кривице, она истовремено чини да сумњамо у божанске критеријуме који би морали, и као строги и као милостиви, бити применљиви у животу заједнице [Павловић 1984: 138–139].

Укидање везе грчког човјека са својим пантеоном резултира губитком идентитета као у Орестовом случају, али проузрокује и пропаст културе у цјелости. „Један народ умире онда када изгуби моћ да измишља нове богове, нове митове, нове бесмислице“, како би то рекао Емил Сиоран [Ђорђевић 1997: 26]. Тако и пјесма „Пиндар у шетњи“ почиње стиховима у којима „лирски субјект оглашава крај епохе/културе/цивилизације којој је припадао, што непосредно условљава и одрицање од сопственог песничког идентитета“ [Деспић 2008: 66]:

Нећу више да будем песник
Погребени су јунаци
И такмичења обустављена.
Храмови су јутрос неми и смањени,
Пазим да их лактом не оборим.

Пјесма „Пиндар у шетњи“ самим насловом уноси један дисконтинуитет у погледу одабира говорника, будући да се прекида низ митских јунака, како би на позорницу ступио један историјски вјеродостојан глас. У томе можемо видјети својеврсно историзовање мита, али и неке другачије разлоге, јер „Павловићев избор да у контексту митског подтекста *Млека искони* одабере Пиндара <...> је сасвим сигурно био руковођен сродном природом стваралачког поступка самог античког песника, будући да сам 'Пиндар са страшћу врши коректуре митова и предања'" [64]. Пиндар стога није случајно привилеговани јунак Павловићеве приче о сумраку хеленске епохе, њен посљедњи свједок:

У кавезима леда стојаће кипови
Као цвеће у башти;
Наша једина нада
Да се сачува облик човека.

Пре тога реците мени, последњем,
Шта су о нама богови зборили?

Пиндарево питање као да је упућено преосталим учесницима хеленске агоније, јер свака пјесма доноси не исказ људи већ исказ кипова,²⁰ људи створених од камена, који тек што се нијесу вратили у своју првобитну егзистенцију, отуда Пиндар каже:

њихова одсечена чулност не зна за мекоту,
меса и звука,
ја немам снаге да их у камен урежем.

Коначна пропаст старогрчке цивилизације настаје, дакле, с губитком моћи креације, стваралаштва, (само)исказивања,²¹ што је порука и последњих стихова у збирци:

Уста ме још увек пеку,
чекам да се и она скамене
(„Говори син Деукалиона и Пире“).

У збирци *Млеко искони* говор постаје не само „њено основно формално одређење“ [Голијанин Елез 2010: 227], већ и њено онтолошко решење. Када овако допунимо запажање С. Г. Елез, тек тада можемо закључити да се „говором <...> објављује идентитет“ [исто], при чему се у Павловићевој поезији тема идентитета никада не развија кроз призму индивидуалног или партикуларног искуства. Пјесник своје лирске јунаке и обликује као парадигму културног, духовног и националног памћења, јер без сјећања човјек би остао „пород без предака“, што је порука пјесме „Пиндар у шетњи“.

Феноменологија сјећања често је разматрана и у пјесниковим есејима. У једном се каже како „сећањем човек остварује целину свога живота, осмишљава своја дела, дубље разуме општа збивања чији је он део, рукавац, проток. Сећање за појединце, групе и народе је чување и обнављање сопствене форме, путоказ и подстицај у даљем делању, у предузимљивости, проналажењу нових поступака, облика“ [Павловић 1998: 34]. Овакав концепт културног памћења Павловић поетски најављује збирком *Стуб сећања*, да би почевши од збирке *Млеко искони* то постала његова основна тема, што ће се показати и у наредним поглављима.

²⁰ На то може упућивати и пјесма „Исказ кипова“, коју је пјесник придодao издању збирке из 1981. године [Павловић 1981: 118].

²¹ О мотиву исказивања поводом ове збирке, али и Павловићевог опуса у цјелости, видјети рад Бојана Јовића: „Од звучања до значења: исказивање као мотив и тема у поезији Миодрага Павловића“, у: *Књижевно дјело Миодрага Павловића*, Плужине, 2005, стр. 33–49.

2. Велика Скитија

Интертекстуалне релације с историјом и митологијом, стварање великих пјесничких облика, лирска полифонија и наративност, као основне поетичке стратегије остварене у збирци *Млеко искони* своју примјену налазе и у седам година касније објављеној збирци *Велика Скитија*.

Наративност пјесама и у овој збирци постиже се тако што се јунацима даје да говоре, да *причају приче*. Међутим, овдје не проговарају јунаци из старогрчког митолошког и књижевног наслеђа, већ из једног другог културног круга. Прговарају словенски прапјесник, словенски ратници, паганско божанство – Световид, средњовјековна јерес – богумили, српски средњовјековни владари, као и бројни други лирски јунаци чији идентитет ваља тражити било у историјском, било у митолошком контексту.

Историјски, *Велика Скитија* обухвата период од доласка Словена на Балкан па све до пада српске средњовјековне државе под турску власт, при чему, уписивање историјских координата у основни тематски и композицијски план збирке открива једно готово хроникално начело организације пјесничког садржаја. То нарочито важи за уводни и средишњи циклус. Ако слиједимо линеарну путању збирке, онда се моменти наше националне прошлости који се поетски реинтерпретирају кроз ова два циклуса могу представити на следећи начин: долазак Словена на Балкан и њихова християнизација; прогон и страдање богумила; српско-византијски односи; догађаји везани за битку на Косову и вријеме непосредно након ње, те најзад пад Смедерева. Тако оформљен историјски лук, с јасно назначеним границама почетка и краја српског средњовјековља, остварује ефекат заокружености и цјеловитости збирке, што не ремети трећи циклус, иако је лишен јасних историјских реминисценција и алузија. Завршни циклус функционише као епилог косовске трагедије, као митопоетски поглед на егзистенцијалну и метафизичку кризу насталу након коначног слома средњовјековне државе.

Цјеловитост текста и у овој збирци сугерише се насловима пјесама. Тако наслови, какви су, „Епитаф словенског прапесника“, „Тужбалица ратника“, „У самоћи тужба“ и „Епитаф ратника преко мора сахрањеног“ упућују на синтагматску кохезију, али и на тематску и емоционалну атмосферу уводног циклуса, на агонију и апокалипсу старог словенског свијета.

Разумијевање уводног циклуса посебно је условљено значењем уводне пјесме, „Словени под Парнасом“, којом пјесник, заправо, и најављује историјску и метафизичку кризу старих Словена. Наслов пјесме најављује тему културног сусрета словенског и хеленско-византијског свијета. Самим тим пјесма значењски дјелује у два смјера. С једне стране, стоји у комплементарном односу с претходном збирком, док с друге стране усмјерава значење уводног циклуса, па и збирке у цјелости. Тако „Словени под Парнасом“ недвосмислено маркирају идеју културног континуитета, те се Словени виде као настављачи грчко-византијске традиције.

Ако се крећемо у проспективном смјеру, дакле, без освртања на претходну збирку, значење уводне пјесме одређено је њеним космогонијским стаусом, али и самим *хронотопом сусрета*, па ћемо је у том смјеру даље анализирати. Космогонија је „архетип сваког ’стварања’“ [Елијде 2003: 116], а у основи сваке митске приче о постанку свијета, града, племена или чега год другог, стоји процес космизације – превођења хаоса у космос – „pri čemu kosmos od samog početka uključuje aksiološko, etičko stanovište“ [Мелетински 1983: 171]. У том смислу уводна пјесма говори о постанку словенског племена на Балкану, при чему митском процесу космизације одговара историјски процес христијанизације, превођења Словена из паганства у хришћанство:

Главари су нас на јужне довели стране
од безверја пијане, од снаге зелене,
да мрамору гриземо бедра,
да батинама кваримо планине,
да стада луда по мору терамо.
Дивље сред плавети играмо коло,
с вечери голи спавамо
крај премлаћених кипова.

Павловић поступак митологизације развија и даље, те остатак пјесме открива да је улога *демијурга* или *културног јунака* додијељења не неком проповједнику нове вјере, већ словенским пјесницима/пјевачима, чиме се заправо легитимише воља самих Словена да се одреде као настављачи грчко-византијске културе:

Кришом нас питају певачи:
ко је то био на сахрани неба,
ко сведочи да је вечност у ропцу?
Рекли су још: не у рушењу

него у песми треба провести ноћ,
с зором ће стићи велике дворане
с лепим телима владара земље
и укотвиће се на врху планине.
Божански ће стас у ваздуху сванути
и руке ће се спустити на наша рамена
да нас признају за нове синове.

Пјесма се затвара „пророчким предсказањем будуће епифаније“ [Радуловић 2010: 242]. Међутим, стихови уводне пјесме садрже и једну веома значајну митску импликацију везану за мотив жртве/жртвовања, што се јасније може сагледати у преосталим пјесмама уводног циклуса. Није случајно што се као прво „жртвено јагње“ надлазеће хришћанске културе и вјере појављује пагански бог Световид, а како би се појачао трагички патос и субјективност пјесме о детронизацији паганског свијета говори сами бог:

Авај, падох у завери
Што од Витлејема до Балтика
Кована би,
Жртва сам вере-селице
Што с југа на крилима полете
Да се на север с мачевима спусти.
Божанство бејаш,
А сад сам наказа
<...> чеда моја плавокоса
Већ другом хвалоспев певају.
(„Световид говори“)

Плач „кумира пораженог“ на један трагичан и (само)ироничан начин казује о смртности и самих богова:

Горке ли судбе богова,
Горко ли зависимо од људског соја
Који лако мења и воњ и веру.

Драма односа човјек – бог започета у *Млеку искони* наставља се и у *Великој Скитији*, али док у првој збирци богови напуштају човјека, овдје се даје обрнута перспектива: човјек напушта бога. Павловић је о томе писао и у својим есејистичким радовима, можда најпотпуније у једном краћем раду, чији наслов гласи „Иронија у миту“. Пјесник ту каже да се човјек свети боговима „често мењајући веру,

уништавајући своје претходне богове, он им се свети за неку непослушност, равнодушност, недовољну предусретљивост“ [Павловић 1984: 140]. Павловић истиче, даље, да то „није домен ироније, него се тиме отвара ново поглавље: гађење човека на бога и бога на човека, и жеље да се узајамно униште. Као што Апокалипса, визија краја света, треба да донесе остварење Боговског гнева, што човек не слуша Бога довољно <...>, тако и човек у историјским размацима, не нагнан, него спонтано, покушава освету над боговима које је молио и који му, по његовом осећању, нису довољно пружили“ [140].

Тужбаличко-епитафски карактер пјесме „Световид говори“ развија се и у осталим пјесмама, па се може рећи да је уводни циклус осмишљен као опозиција између *старе* и *нове* вјере, између словенског паганства и надолazeћег хришћанства. Но, та је опозиција освијетљена само с једне стране, само перспективом, боље рећи, мноштвом гласова који репрезентују древни словенски свијет. Из једне другачије, грчко-византијске перспективе исто раздобље сагледава се у *Новој Скитији*.

У *Великој Скитији* наглашава се изопштеност паганског свијета из културног памћења, на шта је указивала и досадашња критика. „Сведочећи гласови подривају чињеничност историје и њено самопредстављање као 'учитељице живота'. Песник инсистира на доследном извођењу односа: наспрам општости историје поставља конкретност појединца <...>, наспрам историјске наративизације – поетско сведочанство, наспрам 'чињеничне фикције' – *лирски доказ*“ [Деспић 2008: 159–160].

Павловићев однос према (квази)историји у овој збирци не морамо нужно тумачити на фону једне поетске субверзије. Историја често бива само почетни импулс како би се саопштила нека универзална порука. На јединствен начин то потврђује и „Богумилска песма“ из уводног циклуса, коју су и досадашњи критичари тумачили као „побуну индивидуалног мишљења против догме“ [Зорић 2002: 117], не свдећи је, дакле, на преиспитивање богумилског покрета у нашој прошлости. Најзад, сам Павловић у једном есеју каже како је и данас „*lako pronaći jednu emotivnu identifikaciju s katarima*“ [Pavlović 1972: 23]. Пјесник је то морао осјетити, будући да је у савременој српској литератури, макар у једном њеном раздобљу, и сам заузимао позицију јеретика. Отуда је наглашавао да умјетност своју модерност заснива на томе што представља „*a n t i s l i k u svoga društva*“, те да стога треба да „*kritikuje psihološku, političku, vredonosnu fasadu jednog društva*“, али да при томе „*nije politička, jer se nalazi na jednom dubljem nivou imaginacije*“ [10]. „Богумилска песма“ зато

колико илуструје побуну против догматизма средњег вијека, толико илуструје и побуну против комунистичког тоталитаризма, али и утилитарног социјалистичког реализма против којег се Павловић негативно одредио још у првим пјесничким радовима.

„Богумилску пјесму“ не морамо нужно сводити ни на један историјски контекст, већ је сагледавати у њеној универзалности. Кроз један префињени патос она нуди вапај за слободом, за дијалогом, афирмише повјерење у Ријеч – логосну, пјесничку и хуманистичку:

Траже моју главу
а нису ни чули моју реч.

.....

О кнежеви пијани
што ме са бедема вребате
зар мислите: неће мој говор
даље од локве моје крви?
Земљи сам близак, она боље памти речи но крв;
у недра ћу јој казати, загрљен са зовама,
све што о љубави знам.
Мали је ваш мач
да читавој земљи главу посече.

Ако се вратимо пак цјелини циклуса, лако уочавамо да и ова пјесма репрезентује тематску и емоционалну атмосферу плача, самоће, апокалипсе и метафизичке кризе, али у њој се истовремено изражава нада, или слутња изласка из једног наопаког свијета, што је присутно и у пјесми „Ноћ“, која „дефинитивно“ открива да се „прави свет налази негде с друге стране, и да смо ми прогнани у његово тамно наличје“ [Симовић 1972: XIX].

Судећи по једном низу пјесама из уводног циклуса и још већем броју пјесама из централног циклуса, откриће „правог свијета“ за средњовјековне Србе наговијештено је сликама *васељенске престонице, царског града, града памтивека*, што су све квалификативи Цариграда. Али и то је био само историјски сан. Стога је важније што пјесник Цариграду придодаје атрибуте небеског града, Новог Јерусалима.²² На тај начин Павловић појачава тензију између историјског и

²² Цариград је са позиције Византинаца и средњовјековних Срба имао статус небеског града, Новог Јерусалима. Отуда и Павловић наглашава важност Цариграда у реинтерпретирању опште и националне историје. Занимљиво је навести и једно пјесниково запажање из предговора *Антологије српског*

метафизичког плана у чему се може препознати настојање да се историјска изопштеност или пораженост разних јеретика, пагана, хришћана, владара итд., надомјести метафизичком надом у „неки скривени смисао патње“ [Радуловић 2010: 238]. Тако се, на примјер, и у случају „Богумилске песме“ остварује једна Павловићева есејистичка премиса, која гласи: „Smrt je oduvek katalizator metafizičkih osećanja u čoveku“ [Pavlović 1989: 29].

Повјерење у једну вишу, метафизичку правду која надомјешта историјске поразе присутно је и у поетској реинтерпретацији два српска владара Стефана Дечанског и кнеза Лазара. У централном циклусу *Велике Скитије* они репрезентују најтрагичније личности у историји средњовјековне Србије.

Пјесма „Слепи краљ у изгнанству“ отвара централни циклус. Осмишљена је као епистола Стефана Дечанског упућена из Цариграда неком неименованом адресату: „Из васељенске ти престонице пишем. / Стојим на прозору, ја царев гост“. Павловић даље алудира на трагичну судбину Дечанског, на његово ослепљивање, потом и протјеривање. Због трагичног усуда Дечански постаје „лишен своје историјске улоге, а тиме посредно и остварења смисла своје егзистенције на овом свету“ [Радуловић 2010: 248]. Отуда и питање: „Како да владам у царству невидљивом?“, а затим и одговор, који изражава повјерење у метафизичко испуње смисла његове трагедије:

Могу само слуга да будем
и просјак пред вратима замандаљеним,
отац који ме је ослепио за овај свет
извидаће ме на оном.

Након српско-византијске теме у централном циклусу *Велике Скитије* Павловић отвара још једно поглавље у реинтерпретацији националне прошлости. Ријеч је о низу од пет пјесама у којима се „кроз луцидан и уметнички храбар интертекстуални поступак дају нова поетска виђења Косовског боја“ [Деспић 2008: 159]. Те су пјесме, притом, толико хомогене да безмало функционишу као циклус унутар циклуса. Такав статус најистакнутије потврђује лик кнеза Лазара. Његов говор чујемо прије боја („Говор уочи битке“), за вријеме самог боја („Разговор на

песништва: „Има ли горчег датума од године пада Цариграда којим се ликвидира најстарија и временски најдужа цивилизација и у исти мах званично завршава средњи век у историји Запада и настаје нова ера! Тим датумом почиње и понор наше културе и наше поезије“ [Павловић 1978: XXIV–XX]

бојном пољу“), али и након сопствене смрти („Посечен кнез се сећа“), чиме се, судећи по овој трећој пјесми, и у овом циклусу наставља сагледавање историје из једне онеобичене есхатолошке перспективе.

У све три пјесме евидентан је неконвенционалан, полемичан однос према косовској теми. Тако већ уводна строфа из прве од наведених пјесма:

Нико још није проклео то поље
где су нам косови косидбу спремили,
ево ја га проклињем пре но што га угледах
и нико то не чује у самоћи зборим.

не пружа ништа од уобичајеног патоса, нити шта од, како Деспих закључује, „вољно-херојског и небеско-метафизичког наноса, чиме се круне *устаљени* идеали колективне свести обликоване историографским дискурсом“ [Деспих 2008: 165]. Насупрот бриге за *царство небеско* изражава се Лазарева забринутост за земаљско царство и судбину свога народа:

Могу ли скупити реке рајска
да опточим народ свој
оклопом воде вечен?
Залуд ме царем зову
кад ми велике моћи нису дате.

Та егзистенцијална забринутост опет се превазилази вјером у смисао и испуњење Лазареве и уште косовске жртве, што се можда најјасније види у завршним стиховима пјесме „Разговор на бојном пољу“, гдје се након сликања слома у Косовској бици на питање: „Куда сад <...> / са кривим мачем у грлу, куда?“, даје одговор:

Узводно, кажем као да смо праве рибе,
рано је још за одмор у мору,
идемо бистром камену под окриље дуге,
раменима да подупремо тужне нам брегове.

Успостављена аналогија између ратника и риба образује једну христологију *par excellence*. Риба је, ако треба подсјећати, један од темељних симбола хришћанске иконографије, симбол је еухаристије, па и самог Христа. Самим тим, онда се овдје имплицитно јавља и аналогија између кнеза Лазара и Христа. Ове аналогије проширује мотив *узводног кретања*, што би требало да значи, како је протумачио

Марко Радуловић, да „Павловићеви јунаци узимају на себе христолики лик и, подобно Христу, постају борци против низводног тока историје, јављајући се као избавитељи људског рода и мучени весници есхатолошког разрешења историјског трагизма“ [Радуловић 2010: 251].

Узводно кретање, односно, кретање у супротном смјеру од историјске стихије, није обиљежје завршних пјесама централног циклуса. Напротив, у пјесмама „Посланик на северу“, „Оплакивање Смедерева“ и „Балкански путопис“ развија се историјски лако препознатљива посљедња етапа средњовјековне Србије.

Међутим, крај једне историјске епохе, означен поменути пјесмама, имплицитно наговјештава формирање још једне специфичне метафизике, једног *новог доба*, што се даје у завршном циклусу *Велике Скитије*. Тако циклус и отвара пјесма карактеристичног наслова: „Почетак песме“, чиме се, дакле, наглашава граница почетка, као да се имају у виду Лотманове ријечи: „Početak ima odredbenu modelativnu funkciju – on nije samo svedočanstvo o postojanju, nego i zamena kasnije kategorije uzročnosti. Objasniti pojavu – znači ukazati na njeno poreklo“ [Lotman 1976: 282]. Тако наслов ове пјесме сугерише да читав циклус треба видјети као *једну пјесму* као цјеловити текст, али истовремено се наглашава и принцип креације, стваралаштво. То се види и по завршним стиховима гдје се почетак пјесме поклапа са почетком племена:

И деца ће наша у дугим песмама
причати о почетку овог племена
поштујући бегунце и богове
који пређоше реку.

Мотив *преласка ријеке* из последњег стиха сугестивније је примијењен на самом почетку пјесме:

Једна је жена прешла са мном реку
по магли и месечини,
прешла је уз мене реку
а ја не знам ко је она.

Овај мотив можемо схватити и као рефлекс Лазареве трансценденте ријеке, али и у још разноврснијим значењима. Прелазак ријеке може, такође, означавати излазак из историјског тока. Отуда зачетници новог племена и одлазе на висораван да живе међу звијездама. На божанско присуство упућује и једна митолошка

импликација: „исполин један ће сићи међу нас / и њу обљубити / док ја будем гонио ведрове“. Према томе, „архетипски прелазак реке и долазак на висораван новог и препорођеног живота остварује тројство човек-жена-исполин; мушки, женски и божански принцип ће се сублимирати у *троугао*“, а тај симболички троугао даље „наглашава истовремено јединство доње и горње сфере <...> у којима су мушкарац и жена граничници, међаши различитих истина, људских закона и закона неке нове, тражене, тек наговештене сфере оног 'другог' света“ [Голијанин Елез 2010: 690].

Завршни циклус стоји у опозицији према претходном дијелу збирке. Насупрот егзистенцијалне и космичке самоће из претходних циклуса у финалном дијелу збирке наглашава се тематика трансцендентног присуства, братства и заједништва. Циклус се оптимистички завршава увјерењем да бог више не спава („Горе се бели постељина / у којој је спавао бог“) и да ће се објавити „ново име сунца“:

Рука се једна спушта на моју главу.
Свиће.
Треба да уредим постељу.
Радујем се веома.
(„Јутарњи запис“)

Значење овог финалног дијела збирке проширује се када се уочи њен однос са уводном пјесмом „Словени под Парнасом“. Наиме, мотив *спуштања руке на главу*, очито, симболизује чин крштења, миропомазања, какав је присутан и у подтексту завршних стихова уводне пјесме. Да их опет цитирамо: „Божански ће стас у ваздуху сванути / и руке ће се спустити на наша рамена / да нас признају за нове синове“. Овај мотивски паралелизам очито сугерише да је великоскитијско пјевање, завршено испуњењем уводном пјесмом најављене епифаније.

3. Нова Скитија

Нова Скитија се прије може посматрати као органски дио *Велике Скитије* – као њен „додатак“ [Урошевић 1992: 756], односно, као један од њених циклус [Деспих 2005: 61] – неголи као самостална поетска цјелина. Од свога објављивања у оквиру часописа *Књижевност* ова невелика збирка никада није доживјела неко своје засебно издање. Самим насловом јасно упућује на тематску комплементарност са претходном збирком. С друге стране, наслови и сам распоред пјесама откривају да је

уз тематску остварена и формално-композицијска еквивалентност са *Великом Скитијом*. Наиме, *Нова Скитија* може се издијелити на три цјелине, од којих свака кореспондира са по једним од циклуса из претходне збирке. Тако, уводне пјесме „Василије други Бугароубица“, „Извидник“, „Солунска браћа“, „Перунов одлазак“ и „Начелник се жали на јеретике“ образују мотивску комплементарност с уводним великоскитијским циклусом. У својим почетним пјесмама обје збирке доносе „песниково враћање на почетак словенства, на почетак његовог увођења – преко слова и првог писма – у његову словесност“ [Ђорђевић 1997: 30].

Средишњи дио збирке сачињавају пјесме „Ноћна шетња Дечанског“, „Косово“, „Опет то“ и „Београд“ које представљају надовезивање на централни циклус из претходне збирке, док двије завршне пјесме „Кавге“ и „Певачев повратак на земљу“, баш као завршни великоскитијски циклус, означавају излазак из јасно уочљивог историјског оквира, како би се тема пропасти средњовјековне Србије обликовала кроз једну митологизовану перспективу.

Чак и овако скицирана тематска и композицијска еквивалентност међу овим збиркама упућује да оне здружено функционишу као један композицијски диптихон. Међутим, ако се вратимо наслову збирке, ваља се запитати шта то *ново* доноси *Нова* у односу на *Велику Скитју*. Извјесне одговоре критика је већ понудила. Тако Б. А. Поповић истиче да „*dodavanje Nove Skitije* *zaokruženoj celini Velike* *možemo razumeti i tumačiti na više načina, ali je neka njena obeležja ovde neophodno naglasiti: [1] Nova Skitija* *nizom različitih elemenata očito upotpunjuje poetsku viziju zadanog sveta; [2] ona, zatim, pesnikovim stvaralačkim postupkom* *nagoveštava nove mogućnosti razuđenijih tematskih i izražajnih poduhvata; [3] i, što je možda najvažnije, u njoj je vrlo vidna ironično-parodijska komponenta pesnikovog odnosa prema temama koje se u našoj svesti graniče s mitskim*“ [Popović 1985: 15]. Употпуњавање поетске визије из *Велике Скитије*, да се надовежемо на Поповића, врши се увођењем једне нове перспективе, јер за разлику од претходне збирке у којој доминира перспектива Словена и Срба, овдје се сусрет словенско-српске и грчко-византијске културе даје из перспективе Византинаца и Грка, наглашавањем амбивалентне природе тог цивилизацијског и културног сусрета. С једне стране, уводна пјесма „Василије други Бугароубица“ и пјесма „Начелник се жали на јеретике“ функционишу као поетска илустрација једног деструктивног и репресивног односа Византинаца према словенским народима на Балкану, док пјесме „Извидник“ и „Солунска браћа“ дају слику просветитељског и мисионарског односа.

Пјесма „Василије други Бугаробица“ у цјелости је остварена на историјском подтексту. Свака строфа функционише као илустрација неке од владарских етапа овог византског цара. Уводна строфа убједљиво алудира на царско младалачко властољубље:

Сан га је скоро раскројио
и жеља да се попне на престо,
мислио је, једина вредна ствар
јесте да се Богу постане зет
и да читава земља под њим буде
у његовој спаваћој соби.
Тек онда се може бити добар
а да се себи не нашкоди.

Павловић на самом почетку пјесме апострофира изопаченост Василија II, док у наредној строфи наглашава средишњу и најсуровију владарску етапу овог цара:²³

почео је да ради – углавном са кожом
као неко ко је штави:
по ходницима је секао уши,
скидао каише с леђа на тераси
ил чупао косу онима што јашу,
понегде је одлете неки нос
да се заравни лопта главе,
царственици кажу
и да је рођацима кресао полну снагу
да се сувишни полет у земљи смањи.

У завршној строфи иронијска и гротескна профилација византског цара достиже свој врхунац:

И после декаде овог заната
он постаде плотски мудрац
мршав и свео, пун гвоздене воље.
<...> Хор врабаца од племенитих метала
певао је док је он умирао
испред олтара
и свеци у рукавицама

²³ Нарочиту суровост Василије II испољио је у период од 1001. до 1014. године, то јест у вријеме велике офанзиве на Балкан. Након коначног слома Самуиловог царства „своју победу Василије Бугароубица прославио је на грозан начин. Заробљеницима, којих је наводно било 14.000, ископане су очи; само је сваком стотом остављено по једно око, да би ови полуслепи одвели своје другове цару у Прилеп“ [Острогорски 1969: 295].

пренесоше га кост по кост
у друго царство
као што већ пристоји.
Визант једва да је имао бољег цара.²⁴

У иронијском и гротескном колориту и са сличном функцијом обликована је пјесма „Начелник се жали на јеретике“. Међутим, и лик начелника и лик византијског цара Василија II не служе Павловићу само као илустрација једног деструктивног односа Византије према Словенима, већ истовремено у тој деструктивности треба видјети и прве знаке дезинтеграције и декаденције моћног византијског царства. Отуда, није случајно што пјесник *Нову Скитију* отвара једним полемичним односом према историјски уобличеном знању о владавини најсуровијег византијског цара.

С друге стране, пјесму „Начелник се жали на јеретике“ можемо разумјети као излазак из таквог историјског контекста како би се остварио ефекат универзалности, свевремености. У истом смислу у ком богумилску јерес из уводног циклуса *Велике Скитије* треба разумјети као „побуну индивидуалног мишљења против догме“ [Зорић 2002: 117], лик начелника из ове новоскитијске пјесме може се разумјети као метафора догматског мишљења и тираније која превазилази један уско одређени историјски оквир.

Осим тога, пјесма „Начелник се жали на јеретике“ има и своју нарочиту функцију, будући да је у цјелости профилисана као реплика на говор богумила из уводног циклуса *Велике Скитије*. Наравно, такав дијалог само додатно потврђује став да *Нову Скитију* и не можемо третирати друкчије него као дио претходне збирке. То потврђује и пјесма „Перунов одлазак“. Очигледна је њена тематска еквивалентност са пјесмом „Световид говори“ из уводног циклуса *Велике Скитије*, не само стога што ове пјесме повезују два старословенска божанства, већ и зато што обје пјесме функционишу као илустрација пропасти паганског пантеона.

Нову перспективу, што је ова збирка пружа илуструју и пјесме „Извидник“ и „Солунска браћа“. Наиме, док смо у уводним пјесмама претходне збирке могли

²⁴ Задивљује с коликом прецизношћу се Павловић наслања на историјско свједочанство у погледу поетског обликовања Василија II. Споменимо само неке описе из *Историје Византије* Георгија Острогорског. Наиме, након испрљујућих ратова, „после декаде овог заната“ како иронијски каже Павловић, „радости живота као да више нису постојале“ за овог цара: „постао је суров и подозрив. Ником није поклањао поверење, није знао ни за пријатељство ни за љубав“, и даље, „дворску раскош није волео, па чак ни за науку и уметност овај унук ученог Константина Порфирогенита није показивао никакво интересовање“, а „једина му је тежња била да повећа моћ своје државе, те је све своје снаге посветио борби са спољним и унутрашњим непријатељима“ [Острогорски 1969: 290–291].

пратити кретање Словена из своје прапостојбине према југу (према Византији) у овим пјесмама пратимо кретање Грка и Византинца на сјевер – према Словенима, то јест према будућим насљедницима грчко-византијске културе.

Ја, извидник из грчких метропола
који залази далеко на север
међ Словене и сељаке,
дуго већ ходим и смишљаам писмо
(„Извидник“)

Донесећи писмо, Тирило и Методије осјећају зебњу да ли ће Словени „што много певају и псују / а мало слове“ умјети да чувају словне дарове које им носе:

Месечина. Одзивљу се виле у лесу,
кажу Аз, и глаголе броје,
светлосни меандри иду преко грања
и прате архистарапе знања
како сеју знаке за сањива племена
и небом отварају изворе млека.
Шта ли ће Балкан да уздари
ратове или фреску?
(„Солунска браћа“)

Сличном дилемом отвара се и други тематски блок *Нове Скитије*, у ком се Стефан Дечански пита: „шта ће бити од мојих кости, / трулеж? / или ће бити мошти!“. Вредоносно-емоционални интензитет овог питања појачава се самим тим што га Дечански поставља из есхатолошке перспективе, која му омогућава да види и трагичан расплет сопствене историјске улоге („црква се моја топи, од милине, / нема сунца / вештице ме полако једу / и мајка ми срце вади, / и син“) али и пропаст сопствене династије. Отуда, за разлику од претходне збирке, односно пјесме „Слепи краљ у изгнанству“, у којој Дечански сину оставља „очи двоструке“ да „боље по иноплеменицима размахне“, овдје позива сина да не гине јер „прошло је време јунаштву“.

Полемичност и неконвенционалност у обради косовске теме у *Новој Скитији* још је израженија од оне из претходне збирке. То се првенствено постиже гротескном обрадом Лазаревог лика, који се приказује као „гологлав, висок и неспретан“. Још је упадљивија слика у којој га Турци „за брке вуку / и по оклопу шкакље / и траже му слабе тачке“. Међутим, и поред ове комике, лик кнеза Лазара

ни овдје није лишен своје трагичке судбине. Јер у новоскитијским пјесмама он се не бори само против Турака већ и против сопствене војске:

но војска је кнежева мекша но пихтије
и клизи преко моста,
широким мачем Лазар је гура
натраг у бој
.....

Опет му војска бежи.
Неки се већ дохвате брда,
само им реп долином дрхти
а Лазар се бори сам.

За разлику од претходне збирке у којој Лазар у самоћи само побједу има да бира („Говор кнежев уочи битке“) овдје самоћа води у неминован пораз.

Комплементарност за завршним циклусом *Велике Скитије* остварује завршна новоскитијска пјесма „Певачев повратак на земљу“. Не само да представља пјевачев есхатолошки поглед на средњовјековно раздобље, већ репрезентује једну од најмаркантнијих Павловићевих тема – пјевање о пјеснику/пјевачу. „Када је реч о теми песника она у Павловићевој поезији, по правилу подразумева три момента: песник је мртав и сахрањен; песник бива васкрснут; песников глас је усмерен на разоткривање лажи и нечовештва поретка у коме пребива или у који је призван, што неретко добија и димензије богобораштва, или је, пак, пророчански-апокалиптичан“ [Јовић 2005: 42–43]. Овако уочен образац у потпуности одговара и пјесми „Певачев повратак на земљу“. Самим чином васкрсења пјесник/пјевач добија привилегован статус, који му пружа могућност да истовремено види прошлост, садашњост и будућност. Са те *апсолутне тачке* пјевач може да сагледа пакао отаца, јер након повратка из смрти он сусреће само удовице у којима препознаје кћери своје „давне деце“, па и оне су се одале туђој вјери („На челу вам месечев топаз / о сестре, зар не видите оно / што човек на повратку из смрти види?“), али и да види како „сунце бодро сија“, и да „дивна су здања за човечијег сина, / куле од мермера и кровови од меди“, чиме се очито алудира на цркве, те самим тим и на спасење.

4. *Хододарје*

Истина је да тражимо то место где мислимо да бисмо могли бити срећни; место свог имагинарног и дефинитивног завичаја, али, то место захтева и свој облик. Облик претпоставља извесну статичност, затворену форму, круг. Вероватно сам због тога давно још, сећам се, причао једном свом пријатељу како бих волео да напишем књигу песама или пак да и моја поезија буде као један затворен простор, значи храмовни простор, која би приказивала целину светске слике [Павловић 1992: 926–927].

Техника лирског вишегласја у збирци *Хододарје* потпуно се напушта и то на рачун једног говорника, једног лирског јунака који обилази европске земље и градове, углавном, источне и западне цркве. Отуда ова збирка функционише као својеврстан лирски путопис, боље рећи, као поетско ходочашће.

Семантика ходочашћа сугерисана је самим насловом, на шта је указивала и досадашња критика. У том смислу посебно је корисно направити увид на један рад Славка Гордића посвећен тумачењу ове „колико љупке толико и непрозирне речи“ [Гордић 1992: 774]. Прихватајући мишљење да је лексема *хододарје* настала стапањем ријечи *ходочашће* и *ударје*, овај критичар истиче да такво откриће уноси читав низ недоумица у погледу њеног значења. „Није, најпре, јасно да ли се ту ради о чину (даровање) или, пак о стварима (дарови). Ако се због морфолошке аналогije са одговарајућим збирним именицама (нпр. *борје*), кованици *хододарје* неминовно приписује значење, ствари, тј. извесног скупа ствари (збирка дарова), то још не значи да ова реч нема и семантичку димензију апстрактне именице која означава чин или радњу (даровање, даривање)“ [774]. Како даље истиче Гордић, „други ниво двосмислености почива на недоумици да ли је у питању добијање или давање дарова, односно да ли је реч о даровима из перспективе неког ко их добија или неког ко их даје. Да ли реч из наслова означава вредности (заноси, прозрења, песме) које песник сабира током путовања, или пак нешто што на том путу другима дарива?“ [774].

Очито је, дакле, да је својим сложеним семантичким и метафоричким потенцијалом наслов збирке досадашње тумаче навело да изнађу читав низ могућих објашњења. Овдје ћемо размотрити наведене закључке, вјерујући да сам текст

збирке потврђује да су сва та значења подједнако релевантна, мада то унеколико сугерише и сам Гордић.

Храмовна здања, која походи током свог пута, путник/ходочасник прихвата као дарове, јер сваки храм функционише као медиј преко којег се прима сазнање о властитој култури, и култури уопште. Истовремено, сваку пјесму прихватамо као ударје, као путников начин да узврати захвалност за тако примљене дарове. То, даље, само потврђује и ону трећу могућност по којој насловна ријеч сугерише да је књига осмишљена као *збирка дарова*, при чему, сама пјесма има вриједност дара не само за ниво тог унутрашњег већ и спољашњег свијета, будући да је истовремено и читалац позван да пјесме прима као дарове. Својим симболизмом пјесма постаје медиј који, баш као и храм, треба да омогући простор културног и духовног сазнавања. Збирка *Хододарје* потврђује једно запажање Марка Р. Радуловића које износи као општи закључак о Павловићевој поезији: „Естетизујући религијске елементе, поезија се истовремено сакрализује. <...> Поетска религиозност модерног песника исказује се <...> у превазилажењу артизма и жудњи за епифанијом“ [Радуловић 2012: 40).

Успостављање аналогije између *пјесме* и *храма* наводи на размишљање о појму *поетика храмовности*, који може бити аналитички оперативан не само за збирку *Хододарје*, већ за цјелину Павловићевог опуса. Заиста, нема дилеме у томе да је храм пјесников централни мотив, али и естетски идеал, на шта упућује и сам Павловић у једном интервјуу датом часопису *Књижевност*, што смо узели за мото овог поглавља. Овдје наводимо још једно пјесниково размишљање о пјесми и храму, о просторима у којима се сједињују духовност и поезија.

Hramovna zdanja su suprotnost krhkog tkanja pesme. Pa ipak, oni se negde sustižu: arhitektura pozajmljuje svoje dimenzije pesmi. Istovremeno, hram je prostor u kojem pesma treba da odzvanja. Zajedno, pesma i hram, mogu da se uzdižu, ali zajedno mogu i da propadaju u ponor neke istorijske krize. U svakom slučaju, hram je ona čvrsta tačka koja nam je potrebna. Na drugoj strani su fluidnost jezika i pesničke forme. Pesničko delo kada dostiže vrhunac svog smisla, kada postaje vizija koja se naizgled ne može prevazići, nema onu definitivnost koju imaju sveta i sveštena zdanja. Pesma je okvir za pojavu velikih vizija. Ali poslednje istine se najbolje označavaju tkanjem reči i stihova [Pavlović 2008:<http://www.politika.rs/rubrike/Kulturni-dodatak/t44802.lt.html>: 22. 08. 2014].

Трагање за тачком на којој се храм и пјесма *сустижу* у збирци *Хододарје* развија се на ходочасничкој маршрути која се, ако слиједимо линеарну путању збирке, може представити на сљедећи начин: Аустрија – Њемачка – Италија – Француска – Србија – Македонија – Грчка (Света Гора). Међутим, да путнички топоси нијесу прецизно назначени у насловима пјесама, сама путописна географија била би тешко препознатљива. Таквом поетском концепцијом заправо се помјера хоризонт читалачког очекивања.²⁵ Отуда и Слађана Јаћимовић закључује да „Миодраг Павловић у *Хододарју* лиризацију путописног садржаја никада не своди на једноставно превођење путописних подстицаја у поетске слике и лирску дескрипцију“, и да је „песничко путовање кроз простор истовремено <...> и спуштање низ временску вертикалу, лирско преиспитивање историје и културе, али и сучељавање цивилизацијских подстицаја са личним, интимним песничким искуством“ [Јаћимовић 2010: 398]. Према томе, слиједећи у даљем тексту линеарну путању збирке, разматрамо истовремено и кретање по просторној хоризонтали (садашњост) и по временској вертикали (прошлост).

Збирку *Хододарје* отвара циклус „Откриће севера“, чиме се на самом почетку апострофира метафора *открића* која, уз *хронотоп сусрета*, у путописном жанру иначе има највећу емоционално-вредоносну, сижејну и естетску носивост.²⁶ У том смислу, наслов циклуса овакве конотације преноси и на све преостале пјесаме. Прва од тих пјесама, „Обалом Рајне“, „насловом не упућује само на Немачку и тиме задати правац путовања, већ и на земљу познату по вину, што љубавно-религиозном даје изванредан дионизијски карактер, донекле нетипичан за католичко-протестанску културу“ [Јаћимовић 2010: 402]. Међутим, поред дионизијског у овој пјесми се може наслутити присуство и супротног, аполонијског принципа, нарочито у њеном финалном дијелу:

гледа нас неко строг и питом,
можда пролеће, дивна жена, ил рањен бог,
они ће нас повести куда треба,
ил рећи да останемо доле, близу вина.

²⁵ Јер, „конвенције путописа, као и било ког другог жанра, установљују изванредан оквир, уговор између 'путника' и читаоца, тако да се нека очекивања сматрају вероватним а нека не“ [Гвозден 2011: 23].

²⁶ Наравно, као конститутивни дио путописа важан је и хронотоп пута, али он, ипак, има мањи емоционално-вредоносни интензитет [Гвозден 2011: 39].

гдје се наговјештава могућност кретања у супротном смјеру од дионизизијског: „доле, близу вина“, дакле, пут аполонијског: „горе, у вис, у сјај“.

Читав уводни циклус профилише се у сталној тензији између дионизизијског и аполинијског осјећања живота, мада се опозитни односи могу представити и у нешто другачијим смјеровима: *прошлост – садашњост, природа – култура, горе – доле, рационално – ирационално*. Овакве просторне и временске структуре одговарају Павловићевом настојању да обухвати цјелину човјековог искуства од библијског до савременог доба, што се веома сугестивно даје у пјесми „La Rotonda“, која сажима неколика временска плана. Први је садашњост, вријеме у којем се налази путник и његова сапутница; други је XVI вијек, односно, вријеме у којем је настала Ла Ротонда чувена италијанска, ренесансна вила; трећи је митска, библијска прошлост, овдје присутна евоцирањем познате библијске приче о Лоту. Ови временски планови представљају три културна модела која се доводе у међусобну везу. Вила Ла Ротонда функционише као сигнал ренесансне културе. Штавише, варирање приче о Содому и праведнику Лоту управо се и прелама кроз оптику ренесансног погледа на религију. Тако се инцестуозна жеља Лотове кћери „не одуђује као богохулна, као што је у Библији, већ јој се приступа с разумевањем истинске страсти, а инцестуозној љубави даје се и извештајан шаловит тон“ [Јаћимовић 2010: 407]: „Питамо се ко грешнији беше: спржен град / ил он, који није баш тако стар“. Осим тога, у овој пјесми изражава се идеја и неке *нове ренесансе*, те се стога Лот позива да узме „у наручје ту жену / и врати се у Содом, тај град је увек читав“, како би генерација невиних људи одредила осовину новог свијета: „Пусти нас невине да на пустом брегу / победимо стуб и дигнемо куполу / пре но Адам умре“. То би био начин искупљења праотачког гријеха [Јаћимовић 2010: 408], али и начин да се оправде склизнуће „низ огледала / у таму наше плоти, у ноћ голу“.

За разлику од уводне пјесме која пружа слику кретања пут висина гдје се прима „причест звезда“, завршна пјесма уводног циклуса („Salzburg“) свој хронотоп развија *од горе према доле*, пут града (Салзбурга), што такође има метафоричку вриједност:

Звона звоне. Нек звоне,
силазимо с брда у град.
Шта је то, пожар, венчање,
ил неко млад опет на распећу?

Ова строфа тако „спаја три нетипично и тешко спојива концепта – апокалипсу, сједињење двоје људи и жртву Богочовека (или неког њему сличног) за искупљење људи“ [Јахимовић 2010: 405], чиме се атмосфера егзистенцијалне и метафизичке неизвјесности с почетка циклуса понавља и на самом његовом крају. Ту се први пут у збирци јавља и мотив носталгије за завичајем, те ходочаснику Салзбург на мах личи на словенски југ:

Повратак. Под нама куполе многе,
је ли то Охрид, Солун, станови
деце нерођене уз торњевима, уз голубе,
са занетим изразом лица?

Али тај град ипак је стран, у њему нема лица „са зидова светих на Југу“, једино торњеви, звоници и црквене куполе буде жељу за поврстком у завичај,²⁷ што се још сугестивније даје у пјесми „Посета св. Трофиму у Arles-у“, којом се затвара циклус „Сазвездан ход“, односно, друга етапа ходочашћа по западноевропским црквама и катедралама. У тој се пјесми путник легитимише као дошљак којег шаље „сабор“ да пренесе поздраве од словенске браће: „Поздрав од Владислава, Нинослава, / од Растислава и од Гојка“. Иако прима свети дар – еухаристију („пружа ми се хлеб и крв“) и многе друге дарове („Нуде ме стубом, псом од стене / осмехом девојке из каменог цвећа“), те најзад бива позван да остане у француској цркви, путник-дошљак, ипак, изражава жал за завичајем: „О, кад би сви знали исту вест! / Код мене се мртви туку, деца љубе, / морам натраг, целивам суву ти руку“, а „песма је наша лепи крик“.

Повратка у завичај се намеће као нужан, јер раскошни западноевропски свијет не само да „путника-дошљака не импресионира превише“ [Јахимовић 2010: 414], већ путник уочава да тај свијет не нуди наду у културни и цивилизацијски опстанак. Отуда се пјесма и завршава стихом: „До виђења на страшном суду!“. Овакав антрополошки песимизам јесте лајтмотив у многим пјесмама, можда најексплицитније изражен у стиховима трећег циклуса, чији назив гласи „Обраћање пријатељу“:

²⁷ Ако се присјетимо наслова циклуса, „Откриће севера“, онда мотив југа, у којем се алузивно опредељује мисао о завичају, сугерише још једна просторна структура *сјевер – југ*. Видјећемо у даљем тексту колико је тек значајна и просторна путања *исток – запад*. Све то, најзад, уз већ спомињане релације *горе – доље* и *прошлост – садашњост* упућује да се слика свијета што се у овој збирци пружа настоји сагледати у својој просторној и временској цјеловитости. Могло би се рећи да збирка *Хододарје* појашњава један парадокс из Павловићеве пјесме „Кантакузин“: „васељена није страшна / ни огромна / кад је цела“ [Павловић 2000: 119].

Тамо где је сва наша нада,
нико о нама ништа није чуо.

.....
ништа се на нама не заснива
не очекује нас ни гробница ни престо.

Нема записа о нашем рођењу,
ни после кад одемо,
неће се јавити ожиљак
на божанском телу.

Сам наслов циклуса „Обраћање пријатељу“ открива извјестан предах од путовања. Истина и овдје се могу уочити неки елементи путописне поетике („Пролазимо кроз дубраву у туђој земљи“), али кретање се превасходно одвија по симболичким и имагинарним просторима: „Ја сам ноћас прошао кроз бела врата муње, / ти кроз хладну лаву у висини“. Кретањем кроз такве просторе путник се заправо „приближава наслућеним изворима бића и језика“ [Симовић 1972: XXII].

У овом циклусу путник развија своје ходочашће по дубини културе и једног готово архетипског сјећања, што се наставља и у четвртом циклусу „Планине и песници“, који се обликује као глорификација неколико пјесника: Његоша, Хелдерлина, Диса, Продановића и Анице Савић Ребац. Павловић ту „углавном поетско-симболички апстрахује поезију одабраних пјесника, наглашавајући њихове поетичко-семантичке особености и специфичне стваралачке заносе и домете“ [Деспић 2008: 217].

Функција и значење централних циклуса („Обраћање пријатељу“, „Планине и песници“) најбоље се уочава с аспекта цјелине збирке. Јер, док два уводна циклуса доносе кретање по западнохришћанским, дотле два завршна доносе кретање по просторима хришћанског истока. На тај начин *Хододарју* своју поетску цјеловитост остварује у форми диптиха, при чему централни циклуси функционишу као оса симетрије у тексту збирке, чиме се и само формално рјешење додатно семантизује, па циклуси „Обраћање пријатељу“ и „Планине и песници“ представљају један симболички мост између два пола хришћанског свијета, између Истока и Запада. Отуда се у њима и наглашава кретање по вертикали културног и духовног памћења. Та *вертикалност* и допушта да се, рецимо, у исту раван доведу њемачки пјесник Хелдерлин и грчки баснописац Езоп („Hölderlin“).

С друге стране, кретањем од запада према истоку као да се тежи испунити један аксиом путописног жанра по којем „сви путописи почињу од куће и завршавају се код куће“ [Гвозден 2011: 52]. Путник се у завршном циклусу, чији је наслов истовјетан с насловом збирке, враћа у Свету гору, у завичај своје духовности. А да се заиста трагало за духовним завичајем, то потврђује и претпоследњи циклус, „Здања“. Наслови пјесама овог циклуса садрже називе појединих православних здања („Св. Јован Канео“, „Ружица, Калемегдан“, „Зидање Девича“, „Сликање Љевишке цркве у Призрену“).

Освајање терена православне духовности свој најпотпунији израз достиже у завршном циклусу, будући да се у њему поетски реактуелизује простор Свете Горе, коју ходочасник тражи као последње уточиште смисла и вјере у трансцендентну свјетлост. Тако се у пјесми „Поздрав Атосу“ каже:

Поздрављам те с љубављу
ја, дошљак са Ибра.
Даруј ми радости пустинородне,
проведи ме кроз длан твојих вести,
дај да чујем звуке кад анђели узлете
са падине снежне.
Смилуј се мом умору и жеђи.
Видиш ли како наспрам тебе стојим
као излазак што сахрањује сенке?
Остави мрву светлости
негде испод трпезе
за мене,
допусти сиротима да ти дођу
и да се населе!

Могућност да се изађе из овоземаљског мрака, из свијета који се претворио у „велики кокошињац“ („Скитска грозница“) наговијештен је и у пјесми „Кроз кланац“: „Преци. Простор. Свечани корак у јасноћу. / Словенин гледа преко Арарата. / Персијци држе кључеве раја, / орлови – небо над Јерусалимом. / Иду ка исходу делови мог тела. / Бар ће ми једно ребро тамо стићи“. То „једно ребро“ јесте адамовско ребро, и није овдје метонимијски примијењено, већ као Божији доказ да ће опет бити створено ново човјечанство. Међутим, чину стварања новог човјечанства неминовно претходи уништење старог, што је директна порука пјесме „Последњи поглед у часовник“ којом се затвара *Хододарје*.

Како је устврдио Зоран Глушчевић, „Последњи поглед у часовник“ јесте „кључна песма у збирци“ [Глушчевић 1981: 272]. Ријеч је о пјесми која сажима основну мисао *Хододарја*, а то је неминовност пропасти хришћанског свијета. Поред тога, у њој се налази крајња тачка за којом ходочасник трага – „видик са Атоског хума“, као и основни дар који ходочасник на свом путу прима – „отворена књига“. Чак и једним летимичним погледом може се уочити да је пјесма обликована као иконографска композиција Страшног суда. У њој је лако препознати основне актере последње космичке драме. Ту су Отац, Син и Свети Дух; Богородица, Арханђел Михаило и Јован Богослов; праотац Адам и светогорски монаси; као и сам Сатана.

Слика Страшног суда што је ова пјесма пружа, иако нас спушта „у најдубље тајне трансценденције да би одатле осветлила нашу људску ситуацију“ [Глушчевић 1981: 272], има и своје захвате унеколико другачије од устаљене иконографске визије. Ту је посебно важан један наизглед успутан стих: „Такав је видик са Атоског хума“. Иако је ријеч о стиху који отвара другу тематску и композицијску цјелину пјесме, тај стих, заправо, одређује просторну, али и идеолошку перспективу Павловићеве визије Страшног суда. То је *тачка* за којом се у збирци трагало, а која омогућава да се види шта се налази *горе*: „где ко стоји, где се ко крије“; шта се налази *западно*, а тамо „Син са својим крстом седи мало даље / у западној клети са воденим бесом“; ко је смјештен *доље*, а то је Адам и „и многе жене у рујном зраку“; види се и ко се *на дну* крије: „Змија чврсто лежи у свом шанцу“. Најзад, види се и сами Отац „у свом висинском врту / тамо у правцу зоре“. Међутим, ова дантеовска визија универзума има и своју другу страну, свој међупростор и своје међувријеме, што је дато у другом дијелу пјесме. Ту лако препознајемо лик Богородице, како надгледа „пост и снове“, како „сама скупља плач и молбе“, те даље „товаре греха додаје даље духу“. У лику официра „с кратким мачем“ препознајемо Арханђела Михаила:

Он стоји над правилним степеништем
и чује са дна ропца.
А кад усхте да сиђе к паћенику,
издају га ноге, смањује се и постаје птица.
Птица уморна пада на прозор Створитељице бола.
Тад умиру монаси
и помоћу њиховог даха птица узлети
с отвореном књигом у рукама,
пуна сјаја.

Преображај арханђела у птицу јесте манифестација Светог Духа, који са земље узноси на небо душе умрлих монаха, али и отворену књигу што је алузија на свету књигу из које се суди. У њој је садржано укупно искуство човјечанства.

5. *Светли и тамни празници*

Сам наслов збирке, *Светли и тамни празници*, сугерише да је збирка остварена на једном фундаменталном контрасту. Међутим, јасно је већ од првих пјесама да се та, наоко, једноставна подјела свијета на тамно и свијетло наличје вишеструко дестабилизује. Тако се у уводној пјесми, „Слава наличја“, свјетлост представља као „нека дијаболична и претећа сила“ [Деспић 2008: 73], дакле, у супротним конотацијама од оних које бисмо а priori очекивали:

Шиба нас крута светлост.
Орлови на димњацима стоје.
Пуна поруге и зуба
долази из пупка огња
светлост ко бесно и хладно дете.

Ефекат неконвенционалног развијања мотива свјетлости додатно се наглашава и низом гротескних елемената. Тако се даје персонификована представа сунца „како мокри по твом граду / усред бела дана“. Да се овдје разобличавањем мотива свјетлости пружа једна десакрализована визија свијета потврђују и следећи стихови: „Свети је камен на главном тргу / млитав и без даха“. Свијет очито изгубио свој центар, своју *космичку осовину*, свјетлост преобразила у неку хладну трансцендентност, која се човјеку руга („и кад одлази светлост нам се руга“). Па ипак, такав космички обрт изгледа да је проузроковао сам човјек, јер кад „Људи окрећу човеку леђа. / И небо се одриче себе“. То нас враћа на исту ону тему егзистенцијалне и онтолошке неизвјесности какву смо могли да пратимо у претходним збиркама. Отуда ће се и ова пјесма затвара питањима: „Ко ће на прозору да ме држи / и да се брине за мој вид? / У којој дубини свода сињег / можемо откопати оца, / иза колико брегова да нађемо друга?“, док се у стиховима пјесме „Књига о сакраменту“ још прецизније поставља основно питање збирке:

Ко је заправо јачи:
демон који нас прља,

ил бог који нас пере?

Сликајући тамно, демонско наличје свијета Павловић обликује призоре „neslobode, despotije, stravičnog karnizma i kanibalizma, njene brutalne i bolne rugalice o tragično-grotesknom udesu svake ljudske iluzije u klanicama ljudskog zvjerinjaka“ [Gordić 1978: 83]. Обликовање поетске слике људског потонућа у лимб, у „празан простор“ преко којег прелази „мастило неписменог мрака“ врши се у складу с поетичким начелом сугерисаним у самом наслову збирке, тако да се пружа и могућност изласка из тог инферналног простора:

Ко зна где су врата?
Божанско последњу поруку шаље
преко мрклог мрака.
Та се порука више не пробија
ни као нож до нашег срца, јао!
Но тамо у дну сале, гле,
отварају се вратанца на рупи миша
и мала светлост и мали створ
хоће свом снагом да се пробије к нама!
Нек дође тај спаситељ најмањи,
тај миш на видiku –
наша велика нада!
(„Силазак у лимб“)

Та „мала светлост“, а заправо „велика нада“ јесте увертира за други циклус „Метаморфозе“²⁸ који је у цјелости осмишљен као реинтерпретација библијске прича о Исусу Христу. Ту су кроз једну онеобичену перспективу сагледана неколика јеванђељске мјеста везана за страдање и васкрсење Христово. Но, пјесникова

²⁸ За овај, као и за четврти циклус („Песме о води“), критичари су знали изнаћи и нека адекватнија жанровска одређења. Тако, Љ. Симовић користи одредницу спјев [Симовић 1972: XXIV], а Б. А. Поповић одредницу поема [Роровић 1985: 20]. Премда ови критичари не образлажу примјену оваких жанровских квалификатива, очито је и по чиниоцима спољашње композиције и по унутрашњој архитектури пјесама да ови циклуси садрже жанровске импликације спјева и/или поеме. Наиме, за разлику од преосталих циклуса, појединачни текстови (пјесме) у овим циклусима нијесу разграничени насловима, већ ту функцију врше римски бројеви. Чак и само формално рјешење упућује на једну кохерентнију поетску структуру „Метаморфоза“ и „Песама о води“ – на њихово приближавање жанру поеме. Истина, овдје би било сасвим тешко изводити закључак о томе у чему се састоји разлике између лирског циклуса и поеме, а то иначе и јесте велика теоријска дилема. Те су разлике некад толико флуидне да се оба појма показују синонимним [Стерјопулу 2003: 32]. Ако би се пак и тражила разлика између лирског циклуса и поеме, то би свакако требало тражити на равни испитивања односа *дио* – *цјелина*, што би, вјероватно, потврдило запажање до којег је дошла Лариса Љапина: „Свака песма може бити истргнута из контекста циклуса али и даље остаје довршено, пуновредно уметничко дело. Према овом обиљежју, лирски циклус се разграничава од вишеделног (фрагментарно структурисаног) али недељивог дела (на пример, лирске поеме)“ [35].

амбиција јесте много шира. Циклус се даје као универзална, свевремена прича о страдању и спасењу. С једне стране, то се постиже тиме што се сами Христос нигдје експлицитно не именује,²⁹ односно, увођењем мотива и слика из савременог доба, с друге стране. Карактеристични су, рецимо, следећи стихови, који откривају те елементи савременог доба: „привремене владике трубом са трибине / сазивају играче с митраљезом“.

Ако се вратимо разматрању овог циклуса имајући у виду основни библијски подтекст од којег Павловић креће, мисао о страдању и спасењу, о подијељености свијета на своје свијетло и тамно наличје, о смислу преображења (*метаморфозе*) довешће нас до још конкретнијих закључака. Уводна пјесма „Метаморфоза“ слика стање агоније и анархије настало након краљеве смрти. „Краљ је био привремен, иза себе није оставио никакав путоказ у њему, склепаном ’из много малих мехова’, није било ничега што би могло постати константа и ослонац“ [Симовић 1972: XXVI]. Нашавши се у свијету у којем нема никаквих моралних ауторитета, човјек се препустио тамном наличју свог бића. Отуда се у овом циклусу стално варирају слике деструкције, светогрђа и неморала. Ријеч је о свијету у којем ратници: „с леђа, на извору, убијају јунака“, о мрачној војсци који шири „ноге богомајци / уместо да лепо и поштено гине“.

Упоредо с развијањем оваквих слика, развија се и прича о Спаситељу, чији се идентитет из пјесме у пјесму постепено раскрива. Најприје се у финалу уводне пјесме даје најава Спаситељевог доласка, истина дата кроз иронијску перспективу тог наопаког човјечанства: „Ко је међу нама најслабији, / ко најбоље са свјетлошћу барата, / нек дође. / Чекамо га с музиком иза врата“, да би се већ у следећој пјесми дала слика Христовог страдања:

крвници бирају непогрешиво баш њега
који је најближи богу,
сапет у ребра освештаног сјаја
и одело му чисто сузама процвета,
док му на сламчицу извлаче крв.

У трећој и четвртој пјесми проблематизује се питање да ли то наопако човјечанство заслужује избављење: „Ето, и таквој раси / послаше свето обасјање, / да ли да нас узвезди и прозрачи / ил да нам још слепљи буде блуд са мајком“, да би,

²⁹ Његов идентитет се, штавише, табуизира: „О њему да се ни реч није рекла!“.

најзад, у петој (завршној) пјесми смисао жртве, односно Христовог страдања у име икупљења гријеха цијелог човјечанства било сагледано у складу с хришћанским учењем, али опет кроз једну онеобичену дескрипцију:

од свих звезда остаје само једна
да сија изнад планина на крову куле
и да се с оцем сунца надсунчава,
та звезда у облику човека!
И док почиње право, бесно славље
звездани син се повлачи у себе,
одлази преко пустиње у чудном правцу
у крајеве којих простором још није било,
ни у машти,
при том појачава своју светлост
коју нико не слави, а сви је једу.
О тим залогаја зависи смисао овога дана
и све нам будуће здравље.

Као својеврсно тумачење ових стихова, па и циклуса у цјелости, може стајати једно Павловићево есејистичко разматрање на тему *преображења*, страдања и спасења Христовог, дато у књизи *Храм и преображење*:

Preobraženje Hristovo je u potpunoj promeni odlika tela koje postaje svetleće, luminozno, i pokazuje svoju drugu, božansku prirodu. To je preobraženje pri kojem se čuva istovetnost spoljašnjeg oblika, dokaz da ista forma može imati dve različite entelehije. Značaj Metamorfoze, teološki, u tome je što pokazuje drugi mogući put do iskupljenja čoveka samog, put preobraženja koji mimoilazi smrt (raspeće, velika subota). Očigledno, čovek da bi stigao do svog završnog oblika u kojem, pretpostavlja se, treba da stanuje u večnosti, imao je dva puta, onako kako ih je njegov zastupnik i prethodnik (Hristos) pokazao. Jedan put – umiranja, stradanja, dobrovoljne žrtve, a zatim obnove posle prelaska kroz donji svet, svesti dodirivanja potpunog Ništavila, i drugi put, preobraženja ploti u molitvi i u dodiru sa božanstvom. Put preobraženja očigledno je bio rajski, Adamov put pre izgnanja iz raja, kada smrt nije bila neophodnost u ljudskom telu. Drugi put, put stradalne smrti, preostao je jedino izbavljenje, ono koje liči na obrte i obnove u prirodi... [Pavlović 1989: 98].

Реинтерпретирајући јеванђељску причу о Христовом пут од страдања до васкрсења, Павловић настоји да је *наметне* као узорни образац за сваког човјека. Човјек да би био спашен мора бити спреман на *умирање, страдање* и *доброволну жртву*. „Свако може да дође још једном на земљу / јашући на мазги, / ако ће да учи,

/ да стане међу ђаке“ – каже се у пјесми трећег циклуса „Долазак учитеља“, која управо говори о поновљивости Христове судбине на земљи. Отуда, како поводом ове пјесме закључује и Љ. Симовић, „идентитет Спаситеља треба тражити у нама самима“ [Симовић 1972: XXIV].

Трећи циклус такође је остварен на подтексту *Библије*, али опет с једном полемичком нијансом. Тако се већ у пјесми „Слепачка“, којом се отвара циклус, кроз једну молитвену интонацију зазива Христос да прије божанске успостави земаљску правду: „пре праштања / и пре последњег суда / убоги те моле / докопај се и ти великога мача!“. Међутим, за разлику од уводне пјесме која најављује „тамно празник“, у већини преосталих пјесама преовлађује слутња препорода, епифаније, што се најупечатљивије даје у завршној пјесми чији наслов гласи „Слутња препорода“.

Четврти циклус „Песме о води“ садржи три пјесме, при чему се у првој у улози говорника јавља краљ Ирод, а у другој Јован Крститељ. Користећи и у овој збирци технику лирског вишегласја, Павловић овдје, како примјећује Ђорђе Деспић, „кроз лирске говоре драматизује сукоб Ирода и Јована Крститеља“, тако да „Иродов глас открива структуру мисли и свести охолог и суровог моћника, говор Јованов, који је оностран, есхатолошки, садржи сву екстазу вере и моћ надспознаје која утешитељски увиђа космичку правичност свога пута“ [Деспић 2008: 85]. Јован Крститељ се одриче сваке земаљске раскоши и блуда који му Ирод нуди („о Јоване, скитницо луда, <...> дођи да живиш на двору, <...> пустићу те у ложницу курве, / хоћеш попутину, меда, буди вртлар!“), ишчекујући Христов долазак он Ироду поручује: „Са белог ти коња кажем / намесниче / ти мрзиш на дух и слободу. <...> Обазри се: / три сунца укљештише земљу, / на исходу, заходу и на венцу трња“.

Трећа пјесма доноси варијацију мотива воде не само у контексту хришћанске обредности већ и у једном ширем митско-фолклорном подтексту. Према томе, Павловић и овдје настоји да прошири хришћански контекст, да своју визију спасења на неки начин универзализује, учини је широм од религијског учења.

Пети циклус доноси широк и разноврстан опсег интертекстуалних релација с новозавјетним списима. Циклус симболички отвара пјесма „Првомученик“, која представља реминисценцију на страдање архиђакона Стефана, првог који је мученички страдао за Христа, док се симболички завршава пјесмом „Патмос“, у цјелости изграђеном на подтексту „Јовановог откривења“.

Уводна пјесма функционише као лирско (д)описивање Стефановог страдања, што се сугестивно нијансира тиме што се *извјештај* о страдању даје кроз субјекатски говор самог архиђакона Стефана:

Нада мном се шири каменолом као лепеза.
Моја је глава крхка шкољка,
или стаклени ћуп у ком лађе плове.
Зато ме гађају. Пуца ми грудна кост
и оба слепа ока.

Мојој је браћи стало само до мог бола.

Међутим, за разлику од ове пјесме у којој се страдање првог хришћанског мученика поетски реинтерпретира с прецизним наслањањем на новозавјетно свједочанство [Дјела апостолска, гл. 7], у пјесми „Још један мученик“ тема мучеништва даје се кроз један комплекснији поглед. Насловом збирке сугерисана антонимична визија свијета у овој пјесми конкретизује се укрштањем двије перспективе. С једне стране имамо перспективу војске неког неименованог цара, која је детерминисана гротескним, циничним па и лицемјерним виђењем непоткупљивости и истрајности у вјери хришћанског мученика који, с друге стране, репрезентује супротну перспективу: свијетло, христолико наличје свијета. Након што одбије „царску милост, дворце и дивоте“ и „галије пуне жена“, те потом истрипи разна мучења, мученик бива преполовљен уздуж, уз цинично образложење: „Живот је увек пун алтернатива, / а само је једна страна добра! У то име му тело преполовише уздуж. Леву му страну оставише у тамници / 20 година у браку са мемлом / а десну половину оденуше достојно / и ставише на бедем да свира у трубу“. У наредној строфи ова гротескана слика прелази у фантастичне описе, јер и након таквог половљења тијела мученик наставља да живи, да „једном руком труби / и једним оком плаче“. Најзад, царев доглавници одлучују „да се споји / та људска јабука“ и „настави да иде с милим богом“. Међутим, то још није крај пјесме а ни подвига. Како не могу да установе „за чије се царство тај богаљ бори“, и у чије име пјева „из свег гласа“, војници мученика још једном сијеку, али овај пут „преко паса и врата“, дакле, уз претходно поменућу сцену пресијецања уздуж, добија се облик крста, а самим тим одговор на питање у чије име тај мученик страда и пјева.

Страдање и пјевање у име Христа тема је и пјесме „Научите пјесан“. У првом свом дијелу она доноси каталог „овоземаљских зала“ [Делић 2010: 55], озвјерене

просторе („злоходнике“, „шуме пошасника“), али и озвјерена бића у којима препознајемо јахаче апокалипсе:

Свуда се дигли борци против откровења
и јашу велике коње, вребају крв,
заседају праведнике и сваког ко се јави
између човека и бога, на брвну.

Други дио пјесме, уз готово химничну интонацију,³⁰ пружа својеврсну стиховану бројаницу, молитву, којом се ваља бранити од свих зала и нехуманих бића: *наука-војника, доушника, дволичника, пандура*:

Браните се! Научите песму!
Уђите кроз гусле на мраморни око,
певајте, орите се, појте
и стојте мирно кад се зачује питање
ко ће међу вама да затвори врата
славословите док се храму не пробије теме,
стаклени прозор нек се обрати мору
док не проклија сиње срце,
жаморите, жуборите, роморите,
нека вас нађе светло као срп своје снопље,
као што мученика крв нађе своје копље,
ускликните, утројте, узахвалите,
док се лобањи не отвори горњи вид
и песма прокуља на сљеме,
попевајте, коледајте
усред овог рата који сећање брише
научите пјесан, то је избављење!

У подтексту шестог циклуса, „Дан добрих вести“, стоји Јеванђеље по Луци, тачније речено, уводно поглавље у којем се говори о објави рођења Јована Крститеља и Исуса Христа. Међутим, најзагонетнији дио овог триптиха представља централна пјесма, чији наслов гласи „Птичији лет“. Она привидно доноси искорак из новозавјетног контекста, усмјеравјући цитанти однос према грчком миту о Леди, али и знаменитом Јејтсовом сонетом „Леда и лабуд“.³¹ Пјесник, наиме, успоставља

³⁰ Уосталом, у подтексту ове пјесме и стоји „Светосавска химна“ [Делић 2010: 56], у чему ваља видјети сигнал присуства властите националне културе, као што, рецимо, у мотиву *пандура* треба видјети сигнал да се пјесма укључује и контекст савременог доба.

³¹ Баш на Јејтсов сонет зато што је он био нарочит предмет интересовања у једном Павловићевом есеју [Павловић 1981б: 49–54].

аналгије између грчког мита и јеванђељског предања, између Леде и Богородице, на шта је скренуо пажњу и Љубомир Симовић: „У другом делу триптихона, *Птичији лет*, наћи ћемо и 'пупак' и 'бутине', и једну блештаву еротичну слику пред којом 'стидљиви оци повлаче колена'. У тој слици видимо птице које лете, полагајући 'јаја глува и тешка од беле слузи' <...>. Ту се Богородица меша са Ледом, свети дух са страсним лабудом“ [Симовић 1972: XXXIX].

Актери шестог циклуса Богородица, Јован Крститељ и Исус Христ, централни су лирски јунаци и завршног циклуса. Већ уводна пјесма, „Претеча“, тематски се наслања на библијско предање о Јовану Крститељу, али се интертекстуални поступак усложњава укључивањем у подтекст народне пјесме „Свечи благо дијеле“, о чему су детаљно писали и неки досадашњи критичари [Деспих 2008: 88–91]. Комбинујући такве интертекстуалне релације Павловић у овој пјесми развија мотив апокалипсе, али и *свете свадбе*, Nieors Gamos:³²

Птица већ носи у канцама сунце.
Помени наша имена
полазећи на свадбу.
У пустињи те оглашава вода!

Спајање, сједињавање, вјенчање небеског и земаљског принципа, конкретизованог у лику Богородице и Светог Духа носећи је мотив циклуса у цјелости, што се најистакнутији види у пјесми „Рођење“:

Пастирима пуне руке птица
за које људски говор није немушт,
казују о младој жени
лепотом старијој од сваког бога:
она је пристала да зачне с духом.

Ишчекујући рођење Спаситеља „боси људи и жене хрле узбрдо“, што симболизује поклонички ход, а сам мотив брда уводи се као симбол трансцендентног простора. У таквом мотивском и симболичком кључу Павловић обликује и пјесму „Договор на брду“, којом се и затвора збирка *Светли и тамни празници*. У низу стихова на сасвим транспарентан начин варирају се јеванђељске слике Исусовог рођења, као и оне дубље поруке вјере и наде да ће наступити доба када ће „без

³² Иначе *света свдба* је, како Павловић сматра, основна митска радња у свеколиком фолклорном предању [Павловић 2006: 13–14].

страха сићи / људи и звер / и од живих постати мртви / и као мртви проћи кроз многе
двери / од камена мртвији, живљи од свих жртви.

III ПЕТОКЊИЖЈЕ КАО ЦЈЕЛИНА

Семантички, синтаксички и прагматички принцип

Ако Павловићеве збирке настале у периоду од 1962. до 1971. године посматрамо у семиотичком смислу као *знак*,³³ онда њихов интегративни концепт превасходно треба испитивати на семантичкој равни,³⁴ што не значи да треба оставити по страни испитивање на синтаксичком и прагматичком нивоу. Напротив, важно је узети у обзир сва три семиотичка смјера,³⁵ како би се могли обухватити разноврсни аспекти тематског, композицијског и формалног обликовања петокњижног циклуса.

Оваква методолошка стратегија спроведена је и приликом испитивања цјеловитог поетског дејства сваке од збирки узете понаособ, иако смо, притом, допуштали себи нешто слободнији аналитички приступ. Без обзира на ту

³³ Семантика, синтакса и прагматика као три основне компоненте знака, односно, три семиотичке дисциплине, подјела је коју је установио Чарлс Морис („Foundations of the Theory of Signs“, у: *International Encyclopedia of Unified Science*, т. 1, бр. 2, Chicago, 1938). Она је остала важећа све до данас. О самом историјату и примјени ових појмова детаљно се може направити увид у код нас недавно објављеним студијама: 1. Ана Буџинска, Милаш Павел Марковић: *Књижевне теорије XX века*, Службени гласник, Београд, 2009, стр. 251–299. С полјског превела Ивана Ђокић-Саундерсон; 2. Марија Рената Мајенова: *Теоријска поетика*, Службени гласник, Београд, 2009, стр. 103–170. С полјског превела Бисерка Рајчић.

³⁴ Тим прије што је и досадашња теорија и књижевне критике потврдила да се једино скупине умјетничких текстова у којима доминира семантичка функција могу сматрати поетским циклусом [Ellermeyer-Životić 1992: 28]. С друге стране, „збирке у којима доминира прагматичка функција мотивишу чиниоци ван текста. <...> Автор може, на пример, да направи збирку својих текстова једног периода; читалац може да се одлучи да састави антологију деље лирике, итд.“, док „збирке текстова у којима доминира синтаксичка функција мотивишу аналогне жанровске структуре текстова. <...> Такве збирке су вјенци сонета, збирке епиграма, епиграма, итд.“ [Исто]. Наведени модел описивања лирског циклуса припада њемачком слависти Рајнхарду Иблеру. Изложен је у његовој докторској дисертацији *Textsemiotische Aspekte der Zyklierung in der Lyrik* (1988). Обликујући своју теорију лирског циклуса Иблер се наслонио на Ј. М. Лотмана (*Структура художественног текста*, 1970). Међутим, корисно је истаћи да је подстицај за промишљање о цјеловитости умјетничког дјела још раније дао и М. Бахтин: „За цјелину кажемо да је механичка уколико су њени појединачни елементи сједињени само спољашњом везом, просторно и вјемски, и нису прожети унутрашњим смисаоним јединством. Чак и ако стоје један крај другог, делови такве цјелине су један другом страни“ [Бахтин (1919) 2010: 5].

³⁵ При томе, овдје не вршимо неко строжије диференцирање семантичке, синтаксичке и прагматичке функције. Уосталом, то би било тешко учинити, јер „ono što је синтагматичко на једном нивоу хијерархије уметничког текста појављује се као семантичко на другом“ [Lotman 1976: 54]. Ипак, пружамо још једно теоријско, наиме семиотичко објашњење:

„У теорији семиотике постоје следеће значајне диференцијације:

1. О знаку се може говорити, може се анализирати из перспективе односа према *designatu*. Та тачка гледишта обично се назива семантичком тачком гледишта, док се вјеност знака, обухватана на тај начин, обично назива семантичком вјеносту знака.

2. О знаку се може говорити с тачке гледишта његовог односа према другим значајима, начинима и законима повезивања с другим знаковима у више знаковне јединице. Она се обично назива синтаксном тачком гледишта. Може се говорити и о синтаксној вјености знака размотреног с те тачке гледишта.

3. Најзад, о знаку се може говорити с тачке гледишта његовог односа према *primaocu*, интерпретатору. Та тачка гледишта назива се прагматичком; може се говорити и о прагматичкој вјености знака“ [Мајенова 2009: 120].

методолошку растерећеност, увјерени смо да је претходно поглавље показало да је Миодраг Павловић у свом кретању од прошлости према садашњости обликовао једну историјску вертикалу, односно, један културни и духовни низ од антике (*Млеко искони*), преко Византије и средњовјековне Србије (*Велика* и *Нова Скитија*) све до савременог доба (*Хододарје*, *Светли* и *тамни празници*). Такво поетско кретање сугерише да је сам распоред збирки семантички активан. Да би се то разумјело неопходно је рачунати и на један прагматички аспект. Наиме, да би се антика, Византија, средњовјековна Србија као и модерна (хришћанска) Европа уопште могле сагледати као јединствен културни и цивилизацијски простор, неопходно је да читалац посједује знања из разних области: историје, митологије, религије, философије, умјетности.³⁶ У супротном, у самом акту тумачења могло би доћи до *комуникацијске разлике*, што представља појам везан управо за раван испитивања прагматичке функције. „Autor i recipijent moraju raspolagati istim potencijalom pretpostavki (jezičkom kompetencijom, obrazovanjem), tj. zajedničkim komunikacijskim kodom, da u procesu recepcije ne bi došlo do *komunikacijske razlike* (Ibler), pri kojoj se gubi značenjski potencijal teksta. Komunikacijska razlika je, dakle, pitanje različitog odnosa autora i recipijenta prema delu“ [Ellermeyer-Životić 1992: 32].

Линеарна путања Павловићевог петокњижја не раскрива само основну тематску линију, већ и једну специфичну сижејност („лирски сиже“) – аспект веома важан за испитивање синтаксичке функције. Почевши од уводне збирке, читалац не слиједи само сукцесивну дистрибуцију поетског значења, већ уочава да се синтаксичка кохеренција овог „митско-историјског и друштвено-културног циклуса Павловићевог песништва“ [Деспић 2005: 51] заснива на принципу жанровских аналогичности. Техника лирског вишегласја досљедно је остварена у *Млеку искони*, *Великој Скитији* и *Новој Скитији*, док је у збирци *Хододарје* присутан само један глас, један говорник – ходочасник, али он, наравно, не ремети тај полифонијски континуитет, јер *Хододарје* функционише као један монолог, као ходочасников исказ о савременом свијету, који се истовремено може тумачи као обраћање гласовима из прошлости из претходних збирки.³⁷

³⁶ Миодраг Павловић је poeta doctus, из чега проистиче, чини се, и највећа потешкоћа при анализирању његове поезије. *Нечитљивост* Павловићеве поезије нипошто није посљедица херметичности већ учености, често тешко достиже.

³⁷ Јер вриједност *људског гласа* као начина исказивања идентитета, исто тако, имају и храмови (код Павловића понекад схваћени у ширем смислу од религијског). „Ходи сад човек од храма до храм / те успомене тражи“ („Chartres“) – каже пјесник у *Хододарју*. А ти храмови нијесу ниједи: својом писменошћу – својом иконографијом и својом архитектуром, дакле сопственим, аутентичним

Синтаксичку кохеренцију пјесник не постиже се само тиме што у формалном смислу већину пјесама обликује на аналоган начин, већ и тако што та полифоничност читавом циклусу даје карактер наративног усмјерења. Без пуно потешкоћа можемо уочити наративни шаблон, тј. континуирано (наративно) прелажење тема и слика из једне збирке у другу. У том смислу нарочит значај имају уводне и завршне пјесме. Показали смо у претходном поглављу како пјесма „Словени под Парнасом“ уводећи у свијет *Велике Скитије* истовремено представља и сижејну и смисаону везу са збирком *Млеко искони*. Можемо дати још један примјер. „Последњи поглед у часновник“ затвара збирку *Хододарје*, али због слике *страшног суда* што је пјесма пружа, могла би стајати као пролегомена збирке *Светли и тамни празници*. Па и завршни мотив ове пјесме *књига пуна сјаја* семантички кореспондира са пјесмом „Књига о сакраменту“, која је смјештена на сами почетак *Празника*.

Ма колико чувала своју поетску цјеловитост свака збирка се схвата само као епизода, као сижејни дио поетске цјелине ширег реда. Свака збирка обрађују само једну парцијалну тему. Семантички домети овог петокњижног циклуса не морају нужно пратити по свом линеарном проседеу, то јест чисто сукцесивно. Неопходно је уочавати бројне мотивске везе, паралелизме и семантички комплементарне односе у најразноврснијим релацијама. Чак и сижејно најудаљеније збирке ступају у врло суптилне поетске односе. Иако *Млеко искони* отвара, а *Светли и тамни празници* затварају петокњижје, њихова повезаност изузетно је важна и на семантичком и на композицијском плану. За разлику од средишњих збирки које наглашавају концепт

начином исказивања – гарантују да човјек може ступити у дијалог с њима. Као човјек, и црква може бити „уских рамена“, имати кожу која је, уз то, „писмена, бодра знаком“ („Јаши, Румунија „Хришћанство учи човека“, вели Аверинцев, „да прихвати своје тело као Божији храм“ [Аверинцев 1982: 97], док Павловић поручује и нешто друго, наиме да и онај други, људском руком саграђени Божији храм, исто тако, треба да прихвати човјека као своје тијело. Јер, ако човјек и храм нијесу сједињени у тијелу, не могу бити сједињени ни у духу. Да пјесник има у виду баш такав однос потврђује један његов есеј у којем се каже:

„Hram – to sam ja! kaže bog kome je hram posvećen, kaže sveštenik koji u njemu služi, kaže svako koji u njemu služi, kaže svako ko u hram ulazi, učestvuje u kultu, kažu elementi koji se u njemu sažimaju, životna snaga koja se obnavlja. Mesto gde se svi poistovećuju, gde poistovećivanjem postaju veliki, čisti, sveprozirujući. Hram je jedno veliko JA. To se vidi po njegovim kupolama, po tornju, po zvonu koje zvoni. Što mnogi smatraju da je njihovo lično JA, ne menja ništa na stvari. Poistovećivanje već podrazumeva mogućnost da se u njemu bude zajedno“ [Pavlović 1989: 13].

По звону које звони човјек осјећа живот храма, препознаје његов говор, који није тек пука звоњава. Он може огласити и епифанију, и катастрофу, и весеље, и срећу, и несрећу, што је дијелом сугерисано и у једној пјесми из *Хододарја*: „Звоне звона. Нек звоне, / силазимо с брда у град. / Шта је то, пожар, венчање, / ил неко млад опет на распећу“ („Salzburg“).

простора, оне већ и самим насловима наглашавају концепт времена. Образују композицијски прстен који се може разумјети и као сигнал цјелине у прагматичкој функцији³⁸, али и као позив за уочавање њихове семантичке комплементарности.³⁹

Узета самостално, збирка *Млеко искони* тематизује апокалипсу старогрчког свијета – њено *последње вријеме*. Међутим, када је посматрамо у контексту петокњижја, њен тематски ракурс се помјера у супротном смјеру, тако да се наглашава значење њеног наслова, тема постања свијета. Наједном постаје важније то што се древна Грчка узела као *искон* – као *почетак времена*; што се њена култура узела као *млеко* – као „духовна храна“ [Радоњић 2010: 422] европске цивилизације. Зато се може рећи да се ова збирка из своје садашњости отвара према будућности, како би својим византијским, словенским и српским настављачима уступила право да празнују њено „посвећено вријеме“;⁴⁰ да се хране њеним културним и духовним млијеком.⁴¹

³⁸ Зато што читаоцу сугерише једну временску завршеност, комплетност једног циклуса. То ће још бити разматрано у наредном поглављу, јер управо је та *заокруженост времена* важно обиљежје епа.

³⁹ Обје збирке, макар у најширем смислу, повезује тематизација митског времена. За разлику од историјског времена које тече неповратно, „митско Време [је] бесконачно повративо, бесконачно поновљиво. У извесном смислу, могло би се рећи да оно не 'тече', да оно није неповратно 'трајање'. То је онтолошко, 'парменидовско' Време у правом смислу речи: увек равно себи самом, оно се не мења нити исцрпљује“ [Елијаде 2003: 111].

⁴⁰ Вријеме постања свијета нужно мора бити свето или посвећено вријеме јер је настало присуством божанске дјелатности [Елијаде 2003: 110–113].

⁴¹ Обликујући, на примјер, у *Великој* и *Новој Скитији* своју српско-византијску тему пјесник се стално осврће пут древне Хеладе, налазећи у њој митолошке, архетипске образце читав даље српско-византијске и европске егзистенције. Један од начина на који се конкретизује такав однос може се пратити на плану поновљивости судбине јунака Павловићевог поетског универзума. О томе су писали и неки досадашњи критичари. Тако Ђорђе Деспић примјећује да у пјесми „Везиља“ из *Велике Скитје* говор Оливере, кћери кнеза Лазара, постепено прераста у говор Персефоне [има се у виду пјесма „Персефона“ из *Млека искони*, прим. М. Д.], при чему се таквим „субјектским и цивилизацијским једначењем, једначењем историјске свести и митолошко-архетипских структура, истиче значај и универзалност жртвеног принципа“ [Деспић 2008: 168]. Ако бисмо настављали у овом смјеру могли бисмо уочити још пуно оваквих примјера. Неки су заиста изузетни, као што је случај са успостављањем духовне блискости између грчког пјесника Пиндара („Пиндар у шетњи“) и српског краља Стефана Дечанског („Ноћна шетња Дечанског“). Сам мотив шетње из наслова ових пјесама сугерише тај паралелизам. Пиндар шета кроз разорене Делфе, некад центар античког свијета, одбијајући да буде пјесник јер „погребени су јунаци / и такмичења обустављена“. Како је изгубљена и веза с трансцендентним: „Храмови су јутрос неми и смањени / пазим да их лактом не оборим“ – у том свијету лишеном јунака и богова Пиндар, доиста, нема коме похвалне пјесме да пјева. Сличну судбини има и Дечански. У својој есхатолошкој шетњи по свом некадашњем краљевству он види једну декаденцију религије и морала: „црква се моја топи, од милине, / вештице ме полако једу / и мајка ми срце вади, / и син“, те даље, баш као и Пиндар увиђа да „прошло је време јунаштва“. Иако Пиндара и Дечанског раздвајају многи вјекови, паралелизам у погледу њихових судбина упућује да су и античка и српска средњовјековна култура пропале из истих разлога. То подједнако може да посвједочи и један пјесник и један краљ. У оба случаја, свједоци достојни дивљења. Међутим, ако бисмо баш хтјели указивати на функцију и значење Павловићевих лирских јунака као, такође, веома важних индикатора цјеловитости петокњижја, највише пажње морали бисмо посветити Богородици, што, како је показао и Љ. Симовић, може бити и „*Magna mater*, Велика, Вечна мајка, правода, пратама, месец, Двандва, Тао, Софија Ахамот“ [Симовић 1972: XXXII]) и Спаситељу, јер они су присутни баш у свакој збирци.

За разлику од *Млека искони* збирка *Светли и тамни празници* из своје садашњости (а то је и наше вријеме) отвара се према прошлости – према новозавјетном, Христовом времену. Судећи по неким пјесмама, залази се и у даљу прошлост, у простор и вријеме *Млека искони*. Тако, рецимо, у пјесми „Патмос“ обликујући лик Јована Богослова, пјесник га поетски легитимише као насљедника античке културе. Отуда каже да су му „прса звучна ко питијска ода“, а рамена „стена одваљена изнад Делфа“, као да је тај хришћански свједок краја свијета баш због свог хеленског поријекла привилегован и од самог Бога да прије других људи види „преображење / као сведок са грчке стране“ и да чује „срце Младожење“. Да је пјеснику било нарочито стало да оквирне збирке свог петокњижног циклуса значењски чврсто повеже, свједочи и један његов коментар из „Аутопоетичких записа“:

Хеленски мит (*Млеко искони*, 1962) је послужио као парадигма за процес настајања културе уопште; он се укршта са евокацијом кључних догађаја Новог завета и њихове трагике и улива у често неподношљиве призоре савременог света, – ратови, преврати, масакри, истребљења. *Светли и тамни празници* (1971) [Павловић 2006: 10].

Светли и тамни празници самим насловом упућују на двосмјерну темпоралност, на укрштање прошлости и садашњости. Празновање подразумијева ритуални или обредни чин који се врши у садашњости, а све у циљу евоцирања неке изузетне личности или догађаја из прошлости.⁴² „По дефиницији свим празницима, па чак и оним неметафизичким, припада сећање на мртве, сећање на оне са којима се осећамо везани филијацији идеје или тела“ [Павловић 1981а: 235–236]. Међутим, наслов збирке упућује на још једну двосмјереност, на име да прошлост, да празници имају своје *свијетло* и *тамно* наличје. Тамни празник је, каже пјесник, дан „кад се сече“, а то је и „основни празник Балкана“ („Слепачка“). Човјек је, дакле, позван да празнује и дане који свједоче о неком националном страдању, као што празнује дане сјећања на неке мученике и подвижнике из свог религијског календара. Ако трагамо за основним свијетлим празником, то је, несумњиво, дан Преображења, дан у којем се објављује божанска, трансцендента свјетлост [Дурутовић 2014].

Тематизација апокалипсе не повезује само *Млеко искони* и *Светле и тамне празнике*, већ је важно обиљежје и у централним збиркама, али и на нивоу

⁴² Или, како би рекао Мирча Елијаде, „сваки религиозни празник <...> састоји се у реактуализацији неког светог догађаја што се одиграо у митској прошлости, 'на почетку'“ [Елијаде 2003: 110]

Павловићевог опуса у цјелости. Апокалипси пјесник не приступа, притом, искључиво кроз призму хришћанства, што су уочавали и неки досадашњи критичари. Тако Љ. Симовић наглашава да се пјесник не држи „строго симбола, граница и значења Апокалипсе о којој сведочи Јован Богослов“, већ „регистраје непрекидну серију апокалиптичких ситуација: атомске експлозије у Невади, корејски рат, непријатељско па савезничко ускршње бомбардовање Београда, српски пораз на Косову, пад Смедерева, пад Цариграда, пропаст грчког света“ [Симовић 1991: 330]. Слично запажа и Јован Делић: „Апокалипса јесте лајтмотив у Павловићевом пјесништву и његовој визији историје. Она не претходи Новом Јерусалиму и не означава крај историје, већ у неким злим временима – а она су честа – обиљежава свакодневицу“ [Делић 2008: 470]. Оба критичара примјећују да Павловић мотив апокалипсе варира као конкретизацију неких историјских али и савремених ломова и катастрофа. Упад историографије у пјесникове апокалиптичне пјесме, заправо, није необичан како се у први мах може учинити, будући да историја и апокалипса репрезентују двије супротне оријентације: прва је загледана у прошлост, а друга у будућност. Та супротна усмјерења нипошто не значе да историја и апокалипса, ако је допуштено тако рећи, не мисле једна на другу. „Апокалиптичари веома јасно осећају историју“, истина „као бол који треба ублажити, болест коју треба излечити, кривицу коју треба окајати“ [Аверницев 1982: 112]. Апокалипса пружа идеју „апсолутно краја, када ће се зауставити све што се креће, затворити све отворено, решити све нерешено и када ће завађене стране чути своју вечну пресуду“ [112–113]. У Павловићевој поезији визија „апсолутног краја“ често се иронизира.⁴³ На примјер у поеми *Апокалипса*, гдје са крајем свијета:

престају наши наши дугови међународној банци
о радости! престају наше издаје
обустављају се балканске кланице
.....
последњег дана на временској траци
свршава се доживотна робија
и чиновнички уранци
прекида се историја болести неизлечивих лудака
астролошка диктатура
као и фригидне ноће брака

⁴³ Ироничан је пјесник и када каже: „Ко пише о Апокалипси не треба да се боји да ће доћи са закашњењем. Иако није у савезу са вечношћу, јасно је да је Апокалипса дугог века“ [Павловић 2006: 16].

.....
крај је пороку сузама трговини и штампи
у самопослузи уништења права је навала.
[Павловић 2000: 258]

Међутим, у збиркама које испитујемо у овом раду насупрот иронији ставља се акценат на трагизам апокалипсе зато што се она поставља као историјска константа; зато што се вјечито обнавља. Отуда у есеју „Лепенски Вир, изнутра“ Павловић закључује:

Изгледа да култура неумитно пролази, и да том проласку не одолевају ни најчвршће организоване и уравнотежене заједнице. Изгледа да испод културног циклуса постоји и један психолошки и физиолошки циклус, који води прво успону, затим исцрпљењу. Постоје времена кад људски организам једну културну формулу хоће и прима, и друга, кад је одбија и замењује. Пристаје да је замени за нешто ниже, или да почне од почетка, од других претпоставки [Павловић 1977: 46].

Чак и овакви закључци не значе да се пјесник мири, да прихвата идеју „апсолутног краја“.⁴⁴ Напротив, он трага за нечим неуништивим, нетрулежним, нечим што пребива у сфери духовности, а што свакој култури – античкој, византијској или српској (подједнако сасвим) – пружа дуготрајности. Пјесник стога највише повјерења има у умјетност, јер она човјеку пружа могућност да се интелектуално, етички и духовно успиње. Ако је могуће да се уздигне и у просторе трансценденције.

Зато је тема *вертикалног кретања* пјеснику толико важна. Он њу решава на простору много ширем од једне књиге. Зато је и линеарна путања његовог петокњижја, заправо, вертикална путања његовог духовног стремљења. Али то не значи да је *Млеко искони* на дну а *Празници* на врху те вертикале. Петокњижје не можемо тумачити само у њиховом сукцесивном низу, свих пет збирки морамо, тако рећи, симултано читати. Таква организација пјесничког садржаја остварена је, рецимо, и у пјесничком опусу Васка Попе [Александер 1997], али се још успјешније може довести у везу са једним прозним жанром. Ријеч је о *вијенцу приповједака*, за који Горан Радоњић каже: „Инваријантно обилежје вијенца приповједака је

⁴⁴ „На месту раскорака између митског времена и пролазности која се у уметничком делу удвостручује с подједнаком снагом из земље и са неба избијају понекад као гејзири катастрофична приказана. Оргија самоуништавања започиње плес, а да ли ће се тај плес завршити и када, остаје у неизвесности. Песма о свеуништењу се завршава, али њоме се не обележава крај историје“ [Павловић 2006: 16].

могућност читања на два нивоа: на једном нивоу приповјетке се схватају као разграничени и самостални текстови, а на другом обједињени у један цјеловит текст. <...> Слика свијета коју цјелина вијенца ствара је зато *мозаична*, и настаје из различитих односа међу приповијеткама“ [Радоњић 2003: 103]. На сличан начин може се описати однос текстова унутар Павловићевог петокњижја, с тим што се инваријантност овдје још више усложњава. Тако значење једне пјесме, као и њену сижејну функцију, ваља тражити на више нивоа: на нивоу пјесме као самосталне цјелине, на нивоу пјесме као дијела циклуса или збирке, те на нивоу петокњижја. Наравно, то не значи да би имало смисла баш сваку пјесму тумачити у том кључу, али зато постоји велики број пјесама које нас мноштвом сигнала на то позивају. И досадашњи дио рада пружа довољно аргументације да истакнемо како такву сигнализацију најчешће врше: 1) наслов пјесме,⁴⁵ 2) сама позиција пјесме (иницијална или финална), 3) лајтмотиви, најчешће они који се у свом специјалном смислу могу тумачити као космогонијски симболи: вода, камен, степенице, стуб, храм, свјетлост.⁴⁶

Можемо се још једном вратити пјесми „Орест на Акропољу“, коју смо раније детаљно анализирали пишући о *Млеку искони*. Ма колико исказивала једну личну, Орестову пропаст, та пјесма репрезентује и узроке пропасти цијелог античког свијета. Отуда је у питању: „Ко ли ће одозго доћи / да ме призна за сина?“ – које Орест поставља исказана егзистенцијална зебња читаве једне епохе. Одговора нема. Рекло би се да и сама бјелина, тај празан простор који слиједи након Орестовог питања, упућује на празнину која је остала након одласка богова. Међутим, одговор на Орестово питање налазимо у збирци *Велика Скитија*, јер је у њеним стиховима –

⁴⁵ Свјесни смо могућег приговора да у овом раду сувише често истичемо поетику наслова, међутим све је то у циљу истицања разноврсних функција и значења које пјесник додјељује насловима. Овдје тек наговјештавамо један могући правац испитивања на који упућују наслови појединих пјесама. Наиме, свака од ових пет збирки садржи по неколико пјесама које самим насловима сугеришу тему пјесника/пјевача и поезије уопште. Таква тематска еквивалентност и сама функционише као индикатор интеграције збирки у јединствену цјелину. Међутим, оне су прије свега програмске или аутопоетичке пјесме. У њима пјесник пружа сопствену визију пјесништва. Иако немамо простора да то доказујемо, можемо рећи да те пјесме наводе на следећи закључак: 1) *пјесник* је привилеговани становник универзума, од свих људи најближи је Богу, 2) *пјесма* је повлашћени чувар знања и идентитета.

⁴⁶ Овај низ мотива/симбола има изузетну велику фреквентност у Павловићевом опусу. Без обзира на то, они не уносе некакав осјећај досаде већ, напротив, са сваком новом примјеном ти симболи дјелују свјеже, било да се то постиже њиховим смјештањем у онеобичено поетско окружење, било да им се придаје нека нова нијанса значења. О таквој примјени симбола Павловић је и те како теоријски промишљао: „Када се у једној песми употребе симболи чији индекс смисла је већ унапред одређен, било традиционалним или личним симболичким системом, они на извештан начин морају бити ритуално актуелни, као да се први пут употребљавају, морају имати укус свежине и дејство неочекиваног“ [Павловић 1981б: 59].

„Божански ће стас у ваздуху сванути / и руке спустити на наша рамена / да нас признају за нове синове“ („Словени под Парнасом“) садржан одговор на Орестово питање [Симовић 1972: XVI]. Словени су се, говорили смо о томе, представили као настављачи грчког свијета.

Пјесма „Орест на Акропољу“ чак ни овом контекстализацијом не испуњује своје значење. Посредством неких мотива, какав је мотив степеништа, она се уклапа у један знатно шири тематски систем који захвата цјелокупни пјеснички опус Миодрага Павловића. Схваћен као метафора духовног, трансцендентног успињања,⁴⁷ мотив степеништа јесте сигнал који одводи у различите смјерове Павловићевог пјесништва. Налазимо га, тако, већ у првој збирци:

И један мрав
у виду човека
на дну степеница
дигао је руку

У слици овог човеколиког мрава смјештеног на дну степеница давно је препозната ситуација модерног човјека. „То није човек у виду мрава – замена је радикалнија и страшнија, метафора се не зауставља на пола пута: пред нама је дословно мрав, који има само облик човека – човек је, према тој метафори, деградиран не само политички, социјално и историјски, већ и биолошки“ [Симовић 1972: XXIX]. То је, најзад, и некакав нулти степен(ик) егзистенције са којег се пјесник запутио у прошлост, залазећи у најразноврсније егзистенцијалне модалитете како би сагледао цјелину људског искуства, те тако нашао излаз из декадентне садашњости. Вративши се у прошлост пјесник тражи духовне степенице. На њима ће срести једном Ореста, други пут фараона [Павловић 1994: 28–29], трећи пут „на врху дрвета“ угледаће „лествице које воде даље у висину, оне лестве које је Јосиф сањао кад су његова браћа хтела да га уморе“ [Павловић 2000а: 81], четврти пут „куполе романских и византијских цркава“ приказаће се као „степеница небеса“ [79]. На свом духовном ходочашћу пјесник налази и антипод човјеколиког мрава, а то је „звезда у облику човека“ („Метаморфозе“ V) за коју ће Љ. Симовић рећи да она „није ништа

⁴⁷ У *Речнику симбола* А. Гербрана и Ж. Шевалија налазимо врло детаљно описан симболички потенцијал степеништа. Овдје издвајамо корпус значења какав и Павловић има у својој обради овог древног симбола: „Stepenište je simbol napredovanja prema znanju, uspenja prema spoznaji i preobraženju. Ako se dižu put neba, reč je o spoznaji vidljivog ili božanskog sveta; ako silazi u podzemlje, reč je o kulturnom znanju i dubinama nesvesnog. <...> Stepenište je klasični uzlazni simbol koji ne označava samo uspinjanje u spoznaju nego i integrisano uzdizanje celog bića“ [Gerbran, Ševalije 2013: 875–876].

друго до човекова свест о себи самом, о својој дужности, и о својој зависности од сопствене свести о себи“ [Симовић 1972: XXX].

Ове разноврсне и разновремене путање интелектуалног и духовног кретања од *човјеколиког мрава* до *човјеколике звијезде* пјесник укршта у 1994. године објављеној збирци *Међустепеник*. О снази поетске инвенције и симболичкој вриједности самог наслова ове збирке писала је пјесникиња Злата Коцић:

Међустепеник је степеништу <...> придодат да би се лакше начинио корак у трансцендентно, да би се човек лакше обратио божанству, да би се отворили печати оба света, да би се приближавањем двеју сфера смањило и трвење између свеprisутних антагонизама као што су земаљско – небеско, онострано – онострано, људско – божанско, профано – свето, тлено – нетрулежно, тамно – светло, пепелно – златно... Да би човеку била омогућена иницијација, вавдење у тајну врхунског смисла који Мајстор и налогодавац зидања зна а човек, зидар, не зна, но тек наслуђује – да би човек, иза варљивих знакова којима се обзнајују устаљене силе које световима делују реципрочно, рашчитао првотну хармонију или божански склад, те тако, спуштајући се до дна себе, превладао сопствено несагласје и изнашао трајне знакове којима се преноси укупно знање о свеукупном поретку [Коцић 2010: 455–456].

Поред апокалипсе и степеништа могли смо узети на разматање и многе друге мотивске линије, али би нас то опет одвело у много шире тематски систем од овога који образује ова етапа Павловићевог пјесништва. Прихватљиво је сасвим тврђење да „централно место при стварању једног система аналогичја у оквиру циклуса заузима, без сумње, обрада једне исте тематике“ [Цидилко 2008: 214], али задржавање на тематској равни потврђује да овај петокњижни циклус унутар пјесниковог опуса има само релативну самосталност. Наравно, та се релативност не може уклонити синтаксичким и прагматичким индикаторима, али да није њих цјеловит поетски статус петокњижја једва да би био препознатљив. Ако бисмо, тако, прешли на трилогијско остварење – *Заветине* (1976), *Карице* (1977) и *Певање на Виру* (1977) – у тематском смислу остали бисмо и даље на истом терену, али бисмо зато наишли на потпуно другачији модел обликовања пјесама. У тим кратким пјесама препознајемо не само сигнал синтаксичке кохеренције, какав се у петокњижју постигао техником лирског вишегласја, већ и знак диференцирања од сусједних скупина циклички обједињених пјесничких књига.

IV ПЕТОКЊИЖЈЕ У КОНТЕКСТУ ЕПА

У пјесничком опусу Миодрага Павловића тежња ка стварању нечега што се може, макар приближно, одредити као модеран, нашем времену прилагођен еп први пут је наговијештена управо у корпусу збирки које испитујемо у овом раду. Отуда и Јован Деретић у *Историји српске књижевности* каже да тих пет „међусобно повезаних књига <...> делују као делови једне књиге, епоса“ [Деретић 2011: 1171]. Импликације епског жанра, међутим, још су присутније у једној каснијој етапи Павловићевог пјесништва. Ријеч је о *епској фази*, како је назива Богдан А. Поповић [Поповић 1985], сврставајући у њу следећа дјела: *Бекства по Србији* (1979), *Општи живот* (1981), *Дивно чудо* (1982) и *Златна завада* (1982). „Неке међу њима *sârn pesnik naziva poeta*, за друге се та одредница подразумева; у подnaslovу једног *stoji spev*, али је врло вероватно да он није једини“ [7]. Уочавајући жанровске сугестије које су стигле од стране самог пјесника, Поповић ипак избјегава да ове књиге означи као неку *преломну* пјесникову фазу, будући да тежња ка стварању великих епских и епско-лирских облика зачала и у ранијим збиркама. Зато овај критичар и наглашава „*ideju kontinuiteta*, shvaćenu као *sklop ostvarenih činilaca koji njegovom opusu obezbeđuju koherentnost*, а у новije vrijeme konstatuju pesnikovu težnju за *obnovom forme duge pesme* као једне могућности синтетичке poetske vizije zadanog sveta“ [7]. Међутим, када се већ наглашава значај таквог континуитета остаје нејасно зашто досадашња критика није посветила више пажње неким раним Павловићевим есејима у којима је започело пјесниково теоријско, дискурзивно промишљање о могућности стварања великих пјесничких облика. Један од кључних есеја те врсте управо носи назив „Велики и мали облици“ (1957). На самом његовом почетку Павловић истиче да је сажетост постала основно обиљежје модерне поезије; да је „концизност модерних метафора <...> сабила стихове у мале оквире, и довела до потпуне превласти лирског духа у поезији“ [Павловић 1957: 136]. То је довело до тога да је „и наш смисао за врлине старих песника сведен на искључиво лирски сензибилитет“, зашта пјесник пружа следећу илустрацију:

Ако се дивимо Хомеру, биће то због његовог згуснутог, метафоричног начина казивања, које местимично срећемо, ако хвалимо Вергилија, то је због дивних стихова који изражавају лирска стања и атмосфере; занемарујемо при том лепоту која се открива кад се целина дела узме у обзир, – његов предмет и

његову композицију, затим склад између појединих епизода [Павловић 1957: 136]

Доминација метафоре није произвела само заборав врлина старих пјесника, већ је постала „нова опасност, нова могућност понора“, јер смо почели да сумњамо да се „велики свет, за који је Блејк тврдио да се може сагледати у зрну песка, може интегрално дати у распону мале лирске песме“ [137]. Стога се и Павловић на почецима свог књижевног рада запитао шта се данас може рећи „о изгледима за остваривање велике песничке форме, и о путевима који ка њој воде“ [Исто]. Неке одговоре пјесник је дао у финалном дијелу овог есеја, разматрајући како су том проблему приступали Езра Паунд и Томас Стерн Елиот. Неупоредиво конкретнији одговор стигао је у есеју „Од камена до света“ (1963) који Павловић пише поводом поезије Васка Попе, налазећи у њој могућност стварања епа нашег времена. Павловић, притом, тврди да обнова класичног епа није могућа, али додаје и то да „крупан корак ка остваривању великих облика без враћања класицистичким схватањима јесте циклична организација којој је Попа подвргао своје песме“:

Ти циклуси нису само збирови песама са заједничким насловом; од самог зачетка његова поезија има у виду циклусни план којим опасује, затвара и исцрпљује своју тему. Помоћу организовања песничке материје у циклусе он је успео да индивидуалност појединих песама органски надрасте; карактер сваке од његових песама постао је условљен присуством једне песме пре себе, и друге после себе. За време писања она је већ део једне веће целине [Павловић 1964: 239].

Овако описана циклизација поезије⁴⁸ јесте темељно обиљежје не само Попине, већ и Павловићеве поезије, али умногоме и других пјесника из друге половине прошлог вијека.⁴⁹

У нашој критици циклизација је најчешће тумачена као „чежња за епском целином“ [Шеатовић Димитријевић 2012: 52–61], али до данас није расвијетљено до

⁴⁸ Циклизација поезије, притом, није случајно доведена у везу с епом, јер она и јесте манир епског пјесништва. Сам термин *циклус* (гр. *kuklos*) први пут је примијењен у *александријској школи* да би се њиме означио круг пјесама насталих око VIII в. п. н. е. које су опјевале тројански рат. Од тада је циклизација епске поезије постала обиљежје и у усменој и у писаној књижевности. С друге стране, тежња ка циклизацији лирске поезије није тако старог поријекла. Вјероватно се тек Дантеов *Нови живот*, Петраркин *Канцонијер*, или Шекспирови *Сонети* могу сматрати циклусима [Роровић 2010: 110]. Међутим, тежња да се *лирски циклус* оформи као специфичан жанровски облик још је млађег датума, везана је за поезију француских и руских симболистичких пјесника. Преко њих је, вјероватно, дошла и до наших пјесника из прошлог вијека [Шеатовић Димитријевић 2008: 689–692].

⁴⁹ Споменином само неке: Бранко Миљковић, Иван В. Лалић, Матија Бећковић, Алек Вукадиновић.

које се мјере поезија ових пјесника приближила или чак успјела да се оформи као еп нашег доба.

Када је ријеч о Павловићевој поезији, осим већ споменуте студије *Epski rasponi Miodraga Pavlovića* (1985), од посебног је значаја, такође раније помињани рад Горана Радоњића „Павловићеве приче о крају и искони“ (1910). Иако фокусиран само на збирку *Млеко искони* рад се може узети као изузетан путоказ за испитивање импликација епског жанра и у осталим збиркама.

У свом петокњижном циклусу Миодраг Павловић релативизује не само тематску самосталност, већ и жанровски (лирски) статус појединачних текстова – пјесма, циклуса, збирки – тако што њиховим уланчавањем образује цјелину „вишег реда“ која својом обимношћу пружа епску слику свијета. Не мислимо, притом, да тај епски замах сугерише искључиво огромни временски распон (од антике до савременог доба) што га петокњижје пружа, већ и његов унутрашњи састав, који личи на онај епски *totalitet* о којем је говорио Хегел. Подсјетимо. Епска радња „mora da se očigledno predstaviti kao jedan obilno razgranati događaj u vezi sa celokupnim životom jedne nacije i jedne epohe. <...> Kao takav jedan istinski totalitet, epsko delo je bajka, knjiga, biblija jednog naroda, i svaka velika i značajna nacija ima takvih apsolutno prvih knjiga u kojima se dotičnoj naciji kazuje u čemu se sastoji njen prvobitni duh“ [Hegel 1975: 448–449].

Својом тематском разноврсношћу, али и једном специфичном аксиологијом на чијем се врху налазе *религијска свијест, јунаштво и национална прошлост* Павловићево петокњижје, доиста, инклинира епском жанру. Пјесник настоји обухватити све оно што је у националној прошлости остало вриједно памћења. У античкој (*Млеко искони*) налази прапочетак сопствене културе; у *Великој* и *Новој Скитији* реинтерпретира кључна мјеста националне историје: досељавање Словена на Балкан, примања хришћанства и описмењавање, односи с Византијом, Косово (1389), пад Цариграда и пад Смедерева; у *Хододарју* и *Празницима* Павловић националну културу и историју поставља у (са)однос с европским наслеђем како би јој додијелио карактер неког универзалнијег усмјерења.

Ако имамо у виду овакве одлике Павловићеве поезије имамо, чини се, још више разлога да устврдимо да се његова поетска аксиологија умногоме поклапа с епском, јер „svet epa je nacionalna junačka prošlost, svet 'početaka' i 'vrhova' nacionalne istorije, svet predaka i rodonačelnika, svet 'prvih' i 'najboljih'“ [Bahtin 1989: 445], при чему треба имати у виду да „za epski pogled na svet, 'početak', 'prvi', 'začetnik',

'predak', 'onaj ko je ranije bio' i sl. – nisu čisto vremenske kategorije, to je vredonosno-vremenski superlativ koji se ostvaruje u odnosima ljudi tako i u odnosima svih stvari i pojava epskog sveta“ [447].

Аналогије с епом могу се потражити и с једне друге стране. „Епски жанр се спаја са многим другим жанровима <...> са погребном гномском елегијом, са тужбалицом-поуком, са пословицом, са епиграмом, са философским космогонијама и есхатологијама, <...> са етнографским поемама и другим врстама позне красноречивости, историјом и философијом“ [Фрајденберг 2011: 311]. Сличан жанровски синкретизам присутан је и у Павловићевом петокњижном циклусу. Бројне су пјесме које већ у самом наслову садрже ознаку жанра. Навешћемо неке примјере: 1) *космогонија* – „Обичан човек о стварњу света“, „Афродита се рађа“; 2) *тужбалица* – „Нарицање жене Хекторове“, „Тужбалица ратника“; 3) *епитаф* – „Епитаф словенског прापесника“, „Епитаф ратника преко мора сахрањеног“; 4) *путопис* – „Балкански путопис“; 5) *ламент* – „Оплакивање Смедерева“; 6) *питалица* – „Питалица несна“; 7) *есхатологија* – „Говори син Деукалиона и Пире“, „Певачев повратак на земљу“, „Песник устаје из земље“. Овај каталог могао би се знатно проширити ако бисмо само жељели откривати жанровски идентитет и оних пјесама које самим насловима не нуде ознаку жанра. То би, најзад, још убједљивије показало да Павловић не врши неку просту жанровску симбозу различитих изражајних могућности, већ да у петокњижју доминирају пјесме које су у непосредној вези са култом мртвих (елегија, епитаф, тужбалица, lament, есхатологија и сл.), а то је истовремено важно обиљежје и епа [Поповић 2010: 62]. Међутим, важно је истаћи да Павловић своје пјесме често обликује у супротном смјеру од епа. „Први чин у култу мртвих“, каже Веселин Чајкановић, „јесте погреб, извршен по свим ригорозним прописима. Покрити мртвог земљом <...> то је највећа религијска обавеза живих“ [Чајкановић 1994: 106]. У Павловићевој пјесми из *Празника* „Чим се поклопац спусти“ такав један митски, епски или религијски церемонијал већ у првој строфи јесте иронизиран:

Лагали су они који су рекли
да после смрти ничега нема,
као и они што збораху о спасењу:
чим се поклопац спусти
зачује се звиждук
и почињу да те бубетају с десна
и да те гуше с лева.

Епу је својствен и силазак у свијет мртвих, о чему пјесник овако пише у једном есеју: „У ’доњи свет’ песници, певачи силазе често и рекао бих, понекад без велике потребе. Сликарима је ’доњи свет’ мрачан. Музичарима је простор доњег света – глув, песницима и митотворцима тај простор је предодређен; у њему се песник осећа као да је послан на свој први задатак“ [Павловић 2008: 462]. Па ипак Павловићу је *силазак* епских пјесника у доњи свијет знао изазвати и осјећај чуђења. „Приликом раних читања Дантеове *Комедије* чудио сам се да се песник одмах на почетку свог спева одлучује да сиђе у подземне просторе пакла, опевајући то што види. Мислим да је Одисеј мало донео враћајући се из своје посете Доњем свету, а сам митски певач Орфеј, као што знамо, није из подземља ништа успео да изнесе на видело дана“ [Исто]. У петокњижју има на десетине пјесама у којима је тематизован простор доњег свијета, али готово по правилу Павловић не ставља акценат као епски пјесници на сами силазак, већ на излазак из подземног свијета. Циљ је да се његови лирски јунаци након смрти врате на земљу те да, ако је могуће, спроведу неку правду, освету или просто констатују да је њихова лична жртва у свијету потомака добила своју санктификацију. У Павловићевим пјесмама то се увијек не дешева. Тако, примјера ради, Агамемнон остаје „као скитница <...> ослоњен о чађави зид доњег света“, док „они горе живе у трајном пролећу“ („Агамемнон се јавља“); пјевач који устаје из земље читав један вијек након слома српске средњовјековне државе види узалудност косовске жртве јер „нема више крова у селу, / ни једног воћњака без гроба / ни мрве на трпези крушне, / а киша пада, кажу, сива / већ дуже од једног века“ („Певачев повратак на земљу“).

Павловић слиједи многе конвенције епског жанра, али истовремено подрива слику великог и узвишеног епског свијета. Скоро се може устврдити да пјесник заправо полемише с епом, да га деконструише, да сумња у његов телеолошки потенцијал. Због тога се чини да има више смисла испитивати оне аспекате који заправо нијесу у сагласју с маниром или поступком епског жанра, што ћемо овдје размотрити из више углова.

Вријеме у петокњижју није као у епу строго локализовано у прошлости, поготово не у *апсолутној прошлости* у оном смислу у којем је, слиједећи Гетеа и Шилера, дефинише Бахтин [Bahtin 1989: 445]. Штавише, у збирци *Хододарје* примарно вријеме је садашњост, можемо рећи и савременост, док се прошлост уводи

посредно у виду евокација и лирских медитација тог јунака/ходочасника. Слично стоје ствари и са збирком *Светли и тамни празници*.

Међутим, и у преосталим збиркама које су, наизглед, много ближе епском жанру може се уочити једна специфична концепција времена. Тако Г. Радоњић уочава да се у *Млеку искони* укрштају три временска плана. „Ако кренемо из унутрашњости свијета, први план је стварање свијета, и он се налази у најдаљој прошлости. Други план је вријеме говорења, тј. вријеме у коме 'обичан човек' прича о стварњу свијета; са становишта појединачне пјесме то вријеме је садашњост. Међутим, будући да је та пјесма дио веће цјелине, са становишта циклуса то вријеме је прошлост у односу на вријеме у коме се пјесник налази. Најзад, то вријеме у којем се налази пјесник представља трећи план“ [Радоњић 2010: 427].

Слично темпоралну профилацију имају и збирке *Велика* и *Нова Скитија*. Вријеме појединачне пјесме и у њима је *садашњост* док се са позиције пјесника то вријем види као *прошлост*. Укрштање тих временских планова заправо је дириговано лирским статусом пјединачне пјесме, односно епским карактером цјелине „ширег реда“. Рекло би се да Павловић има у виду један општи принцип о којем је говорио и Александар А. Потебња: „Лирика то је – praesens. <...> Еп – то је perfectum“ [Лихачов 1972: 272]. На јединствен начин о томе Павловић пише у есеју „Белешке о лирици“. „За разлику од епске, која је по правилу *тамо*, лирска песма је непоколебљиво *овде* с нама, или смо ми *овде* с њом. Помоћу ње смо увек на лицу места“ [Павловић 1981б: 133]. *Овдје* и *тамо*, наравно, није толико просторна колико је временско-вредоносна опозиција. Када пјесник каже *тамо* има у виду епску прошлост која је „apsolutna i završena“, „zatvorena kao krug“, „ograđena neprobojnom pregradom“ – „epskom distancom“ [Batin 1989: 448–449]. При томе, епски свијет је „potpuno i do kraja završen ne samo kao stvaran događaj daleke prošlosti nego po svom smislu i po svojoj vrednosti; on se ne može ni promeniti ni preosmisliti, ni ponovo vrednovati. Time se određuje apsolutna epska distanca“ [449]. Таква природа епског жанра у Павловићевом петокњижју јесте проблематизована, што се превасходно постиже техником лирског вишегласја. Обликујући пјесму као лирски исказ, пјесник статус својих јунака индивидуализује. Тако обликована лирска полифонија постаје исто онакво „*mnoštvo samostalnih i neslivenih glasova i svesti*“ о којем пише Бахтин поводом романа Достојевског [Bahtin 2000: 8]. Отуда се и даље можемо послужити Бахтиновим формулацијама те устврдити да лирски јунаци у овим збиркама нијесу „*samo objekti autorove reči, već i subjekti sopstvene reči koja nešto neposredno znači*“ [8].

У пресјеку свих тих гласова тражи се заправо *истина*, која не може бити једнострана и једногласна, већ посвједочена с разних страна. То посебно важи за оне моменте прошлости који имају карактер преломних, кризних или превратничких усмјерења. Тако се, рецимо, долазак Словена на Балкан и рани период српске средњовјековне државе даје из више перспектива. Уосталом, раније смо видјели да у *Великој* и *Новој Скитији* о томе свједоче и пагански богови, и хришћански мисионари, и јеретици, и пјесници, византијски и српски владари.

Фрагментарност ране Павловићеве поезије, посебно збирке *87 песама*, може се и сама тумачити као сигнал дезинтегрисане слике савременог свијета. У каснијим збиркама фрагментарност поприма, међутим, значења неких другачијих усмјерења. Тако мозаична или колажна структура збирки које испитујемо у овом раду прије сугерише да је прошлост – национална, културна или духовна – интегрална једино онда када је полифона, сагледана у својим разноврсним модалитетима и континуитетима. Памћење културе има способност да регенерише садашњост, да осмисли и омогући будућност. Тежња ка интегралистичкој визији људског искуства код Павловића постаје, тако, реакција на партикуларност знања и памћења савременог човјека, исказ страха да ће „целовита визија света постати једна романтична успомена која се види само када се гледа уназад“ [Павловић 1981б: 233]. Отуда повратак епу, макар имао и полемичан карактер, можемо тумачити као пјесниково онтолошко повјерење у аксиолошке и естетске могућности древних свјетова и култура. Ако смо дошли до краја историје не морамо ту стати нити ићи *преко*, можемо се враћати уназад до *почетка пјесме*.

V ПЕТОКЊИЖЈЕ КАО ЕНЦИКЛОПЕДИЈСКА ФОРМА

Обликујући у митском, историјском и космичком распону цјеловиту визију свијета, обогашену изузетном ерудицијом, Миодраг Павловић се профилисао као књижевни енциклопедиста, по чему се може довести у везу са водећим ауторима своје епохе, с пјесницима Ваком Попом и Иваном В. Лалићем, односно, с прозним ствараоцима Бориславом Пекићем, Данилом Кишом и Милорадом Павићем.⁵⁰ Енциклопедичност је један од најважнијих поетичких модела у српској књижевности током читавог прошлог вијека, нарочито његове друге половине. Но биће корисно да се, најприје, осврнемо како на књижевну, тако и на научни енциклопедизам,⁵¹ превасходно у нашој традицији, како бисмо макар оквирно указали на историјски развој и теоријско разумијевање овог феномена.

Идеја енциклопедизма настала је у античкој Грчкој. Сам појам *енциклопедија* (гр. *eghýklios* – општи; *paideía* – образовање) првобитно је означавао „krug nužno naučnih znanja, kasnije označenih kao Sedam slobodnih vještina, koje su se delile na *Trivium* (gramatika, dijalektika, retorika) i *Quadrivium* (aritmetika, geometrija, astronomija, muzika)“ [Popović 2010: 182], док је за развој енциклопедизма какав познајемо данас заслужна група француских научника, филозофа и умјетника из XVIII вијека, предвођених Д. Дидроом и Ж. Далмбером. Они су били уредници знамените *Енциклопедије* (1751–1780), која представља један од најзначајнијих подухвата просвјетитељства, али стоји и као темељ читаве европске енциклопедичности, а пружила је истовремено важан подстицај и за конституисање теорије сазнања.

⁵⁰ Попина и Лалићева интегристичка поетика била је чест предмет испитивања у књижевној критици, зато овдје нећемо упућивати на неке посебне студије. Уосталом, у досадашњем дијелу рада већ смо наводили неке. На енциклопедичност у романима поменутих писаца, указивали су и сами аутори. Тако је, рецимо, Данило Киш истицао да је његов идеал „knjiga koja će se moći čitati, osim kao knjiga pri prvom čitanju, još i kao enciklopedija (Bodlerova, i ne samo njegova, najomiljenija lektira“ [Kiš 2008: 173]. Том се идеалу Киш највише примакао у *Енциклопедији мртвих*. Милорад Павић поводом *Хазарског речника* каже како је „реч о роману лексикону, дакле делу речничког или енциклопедијског типа, па сам уложио напор да се остави утисак као да текст који читамо стварно припада некој енциклопедији“ [Павић 1989: 634]. На енциклопедичност Борислав Пекића указивао је Александар Јерков. Тако за сотију *Како упокојити вампира* истиче да је та књига осмишљена као „prikrivena enciklopedija zapadne metafizike od Platona do Ničea“ [Jerkov 1992: 36]. На Пекићеву енциклопедијску обухватност упућује и Михајло Пантић, одређујући Пекића као писца „хомерског дара“, по чим подразумева „способност писца да у стваралачком чину и у свом опусу активира све језичке потенцијале, језичко памћење, сва знања, сва искуства, све пројекције и све временске модалитете у њему похрањене и да отуда, језиком из језика, створи интегралну визију свијета“ [Пантић 1999: 9].

⁵¹ Павловић, видјећемо има значајну улогу не само погледу књижевног, већ и научног енциклопедизма.

Коријен енциклопедизма у српској традицији може се тражити код Доситеја Обрадовића и Вука Караџића. Вуков *Рјечник* јесте пионирски, али и данас веома значајан енциклопедијски подухват. Ипак, док су неки европоски народи своје енциклопедије уобличавали још у XVIII и XIX вијеку, златном етапом наше енциклопедичности може се сматрати XX вијек, поготово његова друга половина.⁵² Управо је Миодраг Павловић својом *Антологијом српског песништва од XIII до XX века* (1964) пружио подстицај за развој неких у књижевном, па и националном смислу виталних енциклопедијских пројекта. Наравно, такав статус не обезбјеђују (нити могу) искључиво естетски принципи којима се Павловић руководио састављајући *Антологију*, већ обухватност самог антологичарског избора, као и један научни принцип освјетљавања наше пјесничке традиције, која до Павловића у свом укупном историјском континуитету једва да је била позната широј читалачкој публици, што потврђује и предговор *Антологије*. Наиме, прије појаве Павловићеве антологије „на обликовање свести о српском песништву“ [Милосављевић 1999: 248] посебно су утицала три антологијска избора. Први припада Богдану Поповићу, али самим насловом, *Антологија новије српске лирике* (1911), сугерише да је ту ријеч само о новијој српској поезији. Други избор, који потписује Младен Лесковац, упркос томе што се у наслову каже да је ријеч о *Антологији старије српске поезије* (1953), не сеже ни приближно далеко у нашу пјесничку традицију, какву Павловић има у виду. Лесковац се враћа тек до Захарија Орфелина (1726–1785). Најзад, трећи избор, *Антологија српске поезије* (1956), који потписује Зоран Мишић, још је ригорознији од претходне, јер Мишић иде дотле да каже како на почетку његове *Антологије* стоје два највећа српска пјесника XIX вијека: Његош и Бранко, док би З. Орфелин, Лукијан Мушицки, Сима Милутиновић Сарајлија могли бити уврштени у

⁵² Идеја о стварњу националне енциклопедије јавила се 1917. године. Један покушај везан је за круг наших интелектуалаца у Лондону, окупљених око Богдана и Павла Поповића, а други се формирао у Паризу око Александра Белића и Станоја Станојевића. Међутим, ни једна ни друга група нијесу успјеле да реализују своје пројекте, тако да се тек у периоду од 1925. до 1929. године успјела појавити четворотомна *Народна енциклопедија* Станоја Станојевића. Тек након Другог свјетског рата почело се институционално бавити енциклопедизмом. У том погледу највише је постигао Лексикографски завод у Загребу (*Енциклопедија Југославије*, *Медицинска енциклопедија*, *Енциклопедија ликовних умјетности*, да споменемо само неке). Најзначајнији подухват тога времена јесте *Енциклопедија Југославије*, међутим, у њеној изради „спровођен је не само поступак систематског прећутивања или искривљавања чињеница које се на уклапају у задате идеолошке оквире него је, временом, све очигледније постојало сазнање да је југословенска енциклопедистика послужила у сврхе пласмана политичких идеја усмерених ка дезинтеграцији српског државног, политичког и културног простора“ [*Српска енциклопедија* 2010: 7]. Отуда се права брига за српску енциклопедистику појавила тек онда када су се тим послом почеле бавити Матица српска и САНУ. Излазак у овај шири контекст овдје је значајно направити како би се додатно нагласио значај који су српски пјесници и писци Павловићеве генерације имали у очувању једне интегралне слике српске историје, културе и духовности, о чему ће више ријечи бити у даљем тексту.

неке „антологије састављене по мерилима културно-историјским“ [Мишић 1967 (1956): 16]. Имајући у виду овакву антологичарску традицију, Павловић је имао пуно разлога да у предговору иронично истакне како „антологичар не осећа потребу да објашњава зашто своју антологију српског песништва почиње тринаестим веком, односно поезијом старе књижевности. Радије би и сам чуо неко објашњење зашто се, сем ретких изузетака, сматрало да наша поезија почиње да постоји од Његоша и Бранка Радичевића. Лепа би то била књижевност и песничка традиција која би трајала тек једно столеће“ [Павловић 1978: XVI].

С Павловићевом *Антологијом* добили смо први интегрални поглед на нашу осмовјековну пјесничку традицију, што је, вјероватно, био подстицај да се неколико деценија касније започне још један капитални енциклопедијски пројекат: Антологијска едиција *Десет векова српске књижевности*. У другој половини прошлог вијека озваничен је рад на још два капитална пројекта: *Српска енциклопедија* и *Српски биографски речник*. Сва та дјела, као и Павловићева *Антологија* колико обликују сазнајне, научне и естетске интересе наше културе, толико утичу и на обликовање свијести о нашем историјском, духовном и националном идентитету. У томе се може препознати и својеврсно надовезивање на процесе конституисања националног идентитета започетог у епохи романтизма, који је у прошлом вијеку што због ратова, што због разних друштвено-политичких околности више пута прекидан.

Епоха романтизма понудила је, несумњиво, најважније дјело наше културе када је ријеч о стриктно књижевном енциклопедизму. Наравно, имамо у виду Његошев *Горски вијенац*, што се посебно јасно види када књижевну енциклопедичност разумијевамо у Фрајевом смислу. Енциклопедијска форма јесте „жанр који представља анагогијску форму симболике, као што је свети спис или његове аналогиије у другим модусима. Тај термин покрива Библију, *Дантеову Божанствену* комедију, велике епове и дела Џојса и Пруста“ [Фрај 2007: 436]. Таква књижевна форма која обухвата цјелину националног идентитета мора постојати у сваком књижевном раздобљу [380].

Ако енциклопедичност посматрамо у том кључу, наш народни епос, ма колико био фрагментаран, има такву функцију, међутим нема књиге која се више од *Горског вијенца* наметнула као темељна, канонска енциклопедија националног живота и идентитета. Тако и Јован Деретић истиче да је *Горски вијенац* „песничка енциклопедија у којој су обухваћене све песничке форме и сви видови црногорске

стварности и историје“ [Деретић 2011: 651].⁵³ Ово дјело и данас чува свој енциклопедијски карактер, али истовремено носи оптерећење бројних злоћудних интерпретација, које су очито допринијеле једној општој конфузији и дезинтеграцији националног идентитета. Отуда је књижевна енциклопедичност, односно, тежња да се национална историја, културно и духовно искуство поетски сагледавају у својој цјелости и разноврсности, постала толико важно обиљежје Миодрага Павловића и осталих водећих писаца наше епохе. Сама чињеница да Павловић своју *Антологију* започиње са Светим Савом, обухватајући, даље, све рукавце наше поезије до савременог доба, не може бити вреднована само естетски, већ и са много ширих културних и друштвених основа. Ако ништа друго, она потврђује да наша књижевна прошлост није ни фрагментарна, нити лишена јасног културног континуитета.

Могло би се помислити да се маркирањем енциклопедичности наглашава само друштвена функција Павловићевог стваралаштва, међутим овдје ћемо, држећи се Фрајове теоријске концепције енциклопедизма, видјети да се друштвена и естетска функција уопште не угрожавају, да су у овом случају комплементарне вриједности.

Нема случајности у томе што грађење своје енциклопедијске концепције свијета и, уопште, своје интегралистичке поетике, Павловић почиње баш са збирком *Млеко искони*, односно евокацијом античког свијета. У антици и налазимо саме почетке књижевне енциклопедичности. То посебно важи за Хомерове епове, јер се у њима „успоставља енциклопедичност <...> у значењу епског тоталитета који обухвата целину колективног знања о свету и смислу историјских збивања“ [Поповић 2012: 42]. Својеврсна илустрација такве концепције присутна је у опису Ахиловог штита из осамнаестог пјевања *Илијаде*. Сliku штита можемо тумачити као метафору „заокружености епског унивезума“, као идеалну форму, која „уједињује и естетски и референцијални интерес епике да обухвати све што се у свету може искусити“ [43]. У Павловићевој поезији пандан тој метафори представља мотив храма, који својом симболиком и сам упућује на космичку свеобухватност, па

⁵³ На енциклопедичну вриједност *Горског вијенца* подсећа и Горан Радоњић у једном скорашњем раду, али истиче да би се та „енциклопедичност могла посматрати и у другачијем смислу, прије свега имајући у виду искуства новог историзма. Чак, могло би се рећи, такав приступ може бити посебно користан у нашем времену, када се услед драматичних околности Његош неријетко издваја из свог контекста и, у зависности од априорног идеолошког становишта, користи као доказ за веома различите тезе, некад веома се удаљавајући од самог *Горског вијенца* и Његоша“ [Радоњић 2013: 647]

свеједно да ли се ради о хеленском или хришћанском храму.⁵⁴ Ахилев штит представља „potpunu i konačnu formu“ [Еко 2013: 123], а то се може рећи и за мотив храма у Павловићевој поезији, који због своје специфичне симболике афирмише митску и религијску концепцију свијета, што је само разлог више да петокњижни циклус посматрамо у контексту Фрајевог схватања књижевне енциклопедичности.

За своју концепцију енциклопедичности Фрај упориште налази у Библији за коју каже да је централни свети спис у нашој култури и „вероватно најсистематичније конструисана света књига на свету“ [Фрај 2007: 380]. Видјели смо и у досадашњем дијелу рада да су мотивске, стилске и композицијске везе петокњижја с Библијом присутне у свим Павловићевим збиркама, а нарочито у *Светлим и тамним празницима*. „Библија као целина приказује гигантски циклус од стварања до апокалипсе, у оквиру којег се налази херојска потрага Месије од инкарнације до апотеозе. Унутар тога постоје опет још три циклична кретања, експлицитна или имплицитна: индивидуално – од рођења до спасења; сексуално – од Адама и Еве до апокалиптичног венчања; друштвено – од давања закона до утемељеног краљевства закона, новоизграђеног Сиона из Старог завета и хиљадугодишњег царства из Новог“ [382]. Сви циклуси о којима Фрај говори присутни су у Павловићевом петокњижју. Најшири, оквирни циклус, који обухвата свијет од постања до апокалипсе, модел је и за неке појединачне збирке (*Млеко искиони*, *Велика Скитија*), али и за петокњижје у цјелости, о чему је и до сада више пута било ријечи. С друге стране, циклуси кретања – *индивидуално*, *сексуално* и *друштвено* – присутни су у једном фрагментарном смислу, тако да их прије можемо уочити на нивоу појединачних пјесама, него што можемо уочити неки њихов континуирани тематски развој. Поред тога, ти се циклуси у неким Павловићевим пјесмама често отварају у супротоном смјеру од библијске или хришћанске визије свијета и спасења, што свједочи да Павловић није пјесник који се некритички односи према било којој традицији, па и хришћанској. Примјера ради, у пјесми из *Велике*

⁵⁴ Павловић у једном путопису даје следеће објашњење: „Хеленски храм је врста окамењеног светог гаја на истакнутом месту са којег општи са основним силама природног (космичког) света. Сваки хеленски храм баца поглед ка мору или реци, отворен је према небесима, ослушкује шта му ради подземље, стоји према дувању ветра као лира добро напетих жица, и радо призива светлост знајући да само велики бог може да је сачини и у земаљске просторе пошаље“ [Павловић 1999: 251]. Тематизација храма у Павловићевој поезији често није строго сводиљва на само једну религију. Прије се може рећи да пјесник рачуна на једну универзалну симболику, подједнако блиску разним религијама. Као да се има у виду симболизам храма на који указује Мирча Елијаде: „Храм представља *imago mundi*, зато што је Свет, као дело богова, сакрализован. Али космолошка структура Храма уводи нову религиозну валоризацију: свето место у правом смислу речи, кућа богова, Храм континуирано сакрализује Свет, јер га у исто време представља и садржи“ [Елијаде 2003: 104].

Скитије, чији наслов гласи „Глас под каменом“ „онај који се у својим разним животима рађа као ’хајдук опак’, као ’слуга лукав’ и као ’звер’, који чека у заседи, коље, отима и веша, сваки од својих злочиначких живота завршиће награђен новим животом и венчањем са царевом кћерком. За једини свој живот који је провео ’ведар и с птицама загрљен’, биће сурово кажњен, и биће му ускраћено ново рођење“ [Симовић 1991: 287].

Пишући о *Празницима* нагласили смо улогу пјесме „Долазак учитеља“, која описује Христов пут до спасења, али истовремено поручује да „свако може да дође још једном на земљу / јашући на мазги, ако ће да учи, / да стане међу ђаке“. Ова је пјесма блиска хришћанском учењу о спасењу, али она потенцира повјерење у ученост, знање, што свакако може бити схваћено и као сигнал енциклопедичности. Уосталом, пјесник у овој пјесми Христа јеванђељски назива баш учитељем, који „вади из торбе таблицу и знаке. / Азбука. / Распеће. / Осмех, / и свадбена песма“.

Азбука, писмо/писменост, слова, пјесма, пјесништво, књига/библиотека неки су од најистакнутијих симбола помоћу којих Павловић обликује својеврсну енциклопедијску иконографију. Примјера ради, књига је мотив који најчешће има значење Свете књиге, или Апсолутне књиге у којој је сабрано искуство читавог свијета. Видјели смо, тако, да се збирка *Хододарје* затвара мотивом „отворене књиге“ коју птица узноси на небо након свршетка свијета. У пјесми „Првомученик“ из *Светлих и тамних празника* хришћански мученик моли: „Дајте ми бар у руке књигу за коју падам / да ме са њом запамти поглед неба / на самрти, кад гледа ко му стиже“. Али „та књига није написана“, каже се даље у пјесми, што је с аспекта енциклопедичности од нарочите вриједности. Тиме се, наиме, упућује на могућност сталног допуњавања, могло би се рећи и сталног дописивања Апсолутне књиге. У том се смислу и у једној новијој збирци *Рајске изреке* описују полице библиотеке на којој су „Поллице спремне да приме још речника и књига“ [Павловић 2007: 27].

У модерном добу статус енциклопедије жанрова несумњиво је придобио роман, али то се може примијенити и на Павловићеву поезију. Видјели смо раније да у петокњижју постоји мноштво лирских врста, али да је и наративност њено важно својство. Међутим, обликујући велике синтезе жанрова, Павловићу ни драма није остала у позадини, што потврђује и сама полифонија. Једном се те пјесме читају као прави драмски монолози, а други пут, када се уоче значењске координате међу пјесмама, чујемо заправо хор, полемику, дијалог међу репрезентима различитих свјетова и култура: јеретике, хришћане, пагане, Словене, Грке, Византице, Србе.

Међутим, можемо кренути и са друге стране. Библија је, каже Фрај, „мит са параболничном драмском структуром чијих су пет чинова: стварање, пад, изгнанство, искупљење и обнова“ [Фрај 2007: 392]. Такав тематско-композицијски концепт, макар и у неком модификованом смислу, може се уочити и у Павловићевом петокњижном циклусу, али и на нивоу неких збирки, што најјасније потврђује *Велика Скитија*. Штавише, већина пјесма из ове збирке може се сврстати у неку од споменутих фаза. Макар двије пјесме говоре о постању: прва, „Словени под Парнасом“, симболично смјештена на сами почетак збирке, говори о настанку словенства на Балкану; друга, „Почетак племена“, отварајући трећи циклус говори о постању неког новог племена након слома средњовјековне српске државе.

Још већи број пјесма тематизује *пад*, било у митском било у историјском кључу. Примјера ради, пјесма „Световид говори“ тематизује детронизацију старословенског пантеона, док пјесма „Оплакивање Смедерева“ функционише као историјска реминисценција на пад посљедње српске средњовјековне престонице.

Тема изгнанства једна је од најважнијих за *Библију*, али и за Павловићеву поезију у цјелости. Изгнанство Адама и Еве из Едена, Каиново изгнанство, вавилонско изгнанство јесу само неки библијски примјери. Осјећај напуштености од Бога, што је Јовов случај, јесте специфичан облик изгнанства о којем је писао Морис Фридман у књизи *Проблематични побуњеник* [Fridman 2012: 20–34]. То је важна тема и Павловићеве поезије. Лишен трансценденције човјек постаје изгнаник на земљи, што важи, на примјер, за Ореста из збирке *Млеко искони*. Међутим, ова збирка нуди и тему добровољног изгнанства. Тако Одисеј не само да одбија да се врати у завичај, већ не жели уопште да ступи на копно, на земљу у којој „ни богови више неће да се рађају“. Насупрот таквој земљи, Павловићев Одисеј („Одисеј говори“) прихвата море као простор слободе:

Широкобродно је за мене ово море
и држава Ничег по њему;
небо је моје увек ведро
и мрак овај увек значи слободу.

.....
Кажу да сам морепловац што је залутао
но друго је моја тајна:
ја се овако са земље спасавам.

Попут Павловићевог Одисеја, српски краљ Стефан Дечански („Слепи краљ у изгнанству“, *Велика Скитија*) одустаје од повратка у завичај,⁵⁵ јер:

како да завичај нађем слеп?
Знам само путе
у подножју памети моје
и дуж напева дугих што ме с једне обале
на другу преведу, за руку као облак.

Уосталом, завичај за којим Дечански трага не припада царству земаљском, отуда и поентира свој монолог на следећи начин: „Сину остављам и битке и круну и очи двоструке / нек жезлом боље по иноплеменцима размахне, / ја одох полако да вид свој пронађем“. Могло би се рећи да за Дечанског, као и за многе друге Павловићеве лирске јунаке, важи нешто о чему говори Морис Фридман: „U centru biblijskog nadanja ne nalazi se vera, u običajenom značenju toga pojma, već poverenje – poverenje u to da ni jedno izgnanstvo od božjeg prisustva nije trajno, da je svaki čovek i svaka generacija u stanju da dođe u kontakt sa realnošću“ [Fridman 2012: 21].

Потрага за трансцендентним присуством једна је од носећих тема збирки које испитујемо у овом раду, али и Павловићеве поезије у цјелости. Има, међутим, у *Великој Скитији* још једна посебно значајна пјесма, „Почетак песме“, која кореспондира с библијском темом изгнанства. Неименовани мушкарац и жена у овој пјесми обликовани су, наиме, као прикривени архетип Адама и Еве, првих људи на земљи. Изгнанство из раја може се, како чини Фридман, означити као прелазак из невиности у искуство, из „bezvremenosti u istoriju“ [20]. Међутим, Павловићеви јунаци се крећу у супротном смјеру, теже управо повратку у тако схваћену невиност и безвременост.⁵⁶ Они напуштају „законе и рођаке“, заборављају „мирис родитељске трпезе“, без намјере да се врате „крововима града“, долазећи „на висораван“ да живе „међ звездама“. Наравно, симболично је и то што пјесма почиње мотивом преласка ријеке, јер ту се ријека јавља не само као граница у простору, већ и као граница у времену, граница у искуству. Најзад, у завршним стиховима изражава се оно, већ спомињано, библијско повјерење да ниједно изгнанство од божијег присуства није трајно:

⁵⁵ Павловћ, дакле, преиначава историјске чињенице, јер је након осљепљивања и прогонства у Цариград Дечански ипак добио одобрење да се врати у своју земљу [Ћирковић 2000: 496–511].

⁵⁶ Ако се присјетимо, већ смо писали у поглављу о *Великој Скитији*, сличну тежњу испољва и кнез Лазар у пјесми „Разговор на бојном пољу“.

исполин један ће сићи међу нас
и њу обљубити
док ја будем гонио веppure.

И деца ће наша у дугим песмама
причати о почетку овог племена
поштујући бегунце и богове
који пређоше реку.

Самим тим, тема изгнанства увод је у тему искупљења. Зато и оно што смо претходно означили као добровољно изгнанство сада можемо тумачити и као спремност на добровољну жртву, што подједнако важи и за јунаке „Почетка песме“, и за кнеза Лазара, и за Стефана Дечанског, као и многе друге лирске јунаке Миодрага Павловића.

Добровољно изгнанство као израз спремности на добровољну жртву јесте једна од носећих тема и збирке *Хододарје*. Јунак те збирке и сам се нашао у свијету изгнанства, у коме, како каже у циклусу „Обраћање пријатељу“:

Сањамо неке обале
где још расте прареч,
да тамо будемо изгнани ван изгнанства
и слова да извлачимо као конце
из матице, из великог вира,
за одору у којој се траје.

Најзад, фаза обнове, обнове небеског царства на земљи, у Павловићевој поезији обликује се тек као слутња, као наговјештај епифаније. Отуда није случајно што таквом тематиком пјесник поентира сваку од ових пет збирки, а нарочито завршну *Светли и тамни празници*.

„Хеуристички принцип“ Библије, ријечима Н. Фраја, „био би аксиом светог Августина да се Стари завет открива у Новом, а да је Нови скривен у Старом; да су они не толико алегорије један другог колико узајамне метафоричке идентификације“ [Фрај 2007: 381]. У сличном односу стоје и збирке *Велика* и *Нова Скитија*. Слично Старом завјету, *Велика Скитија* и сама нуди пјесме о постању, о патријарсима и родоначелницима, развијајући причу о једном изабраном, у овом случају српском народу; она, даље, има и своје ламенте, јеремијаде, пјесме о царским, небеским градовима, своје пророке-пјеваче и др. Исто тако, *Нова Скитија*, слично Новом завјету, има своје приче о злим царевима и начелницима, о проповједницима и

мисионарима Христове вјере, као и пјесме о христоликим мученицима. Као што Стари завјет најављује Нови, односно предсказује долазак Месије, Спаситеља, тако и *Велика Скитија* најављује долазак нове вјере, нових учитеља, што се конкретизује у збирци *Нова Скитија*. Можда отуда није претјерано рећи да Павловићева поема о српству и словенству на Балкану потврђује Фрајево увјерење о архетипској структури Библије.

ЗАКЉУЧАК

У основне поетичке одлике Павловићевог пјесништва насталог у периоду од 1962. до 1971. године могу се сврстати сљедеће: *полисемичност и хијерархијска уређеност поетских цијелна, комплементарност имплицитне и експлицитне поетике, интертекстуалност, наративност, лирска полифонија, жанровска поливалентност, енциклопедичност.*

Обликовање петокњижног циклуса као низа хијерархијски уређених поетских цјелина (пјесма → циклус пјесма → књига пјесма → циклус пјесничких књига) резултира инваријантним могућностима читања. Тако, било која поетска цјелина – пјесма, циклус или збирка – на једном нивоу функционише као самосталан и разграничен умјетнички текст, док на другом нивоу ступањем у додир с осталим поетским цјелинама проширује или модификује своје значење, те тако релативизује своју самосталност. Једно је значење пјесме као самосталне цјелине, друго када се посматра у контексту циклуса или збирке, треће када се посматра на нивоу петокњижја. Неке пјесме у том погледу имају веома карактеристичан статус, што се некада сугерише самим насловом, некада самом позицијом пјесме – најчешће иницијалном или финалном. Наведимо само неке илустрације.

Пјесма „Балкански путопис“ затвара централни великоскитијски циклус али жанровска одредница из њеног наслова покрива циклус, па и збирку у цјелости. *Велика Скитија* управо пружа слику средњовјековног Балкана, обухватајући вријеме од доласка Словена па све до пада Цариграда и Србије под турску власт, при чему се тај вишевјековни период савлађује као путопис, чија се путописна географија раскрива у сликама Парнаса, малоазијске обале, Босфора, Цариграда, Косова и Смедерева. Међутим, пјесма „Балкански путопис“ сугерише да би тај путопис требало разумјети и као духовно путовање кроз вријеме, које се подешава „по кућним сатовима вечности“. Отуда се ова пјесма може схватити и као идејна увертира за збирку *Хододарје*.

Специфичну функцију има и пјесма „Словени под Парнасом“, уводна за *Велику Скитију*. Не само да усмјерава значење збирке у цјелости, већ истовремено функционише као сижејни наставак предходне збирке *Млеко искони*, сугеришући, дакле, већ и својим насловом тему културног и цивилизацијског сусрета Словена и Грка. Ова пјесма, уосталом, пружа одговор на питање из збирке *Млеко искони*, које Орест поставља у сумраку хеленског свијета:

Орест: Ко ли ће одозго доћи
Да ме призна сина? („Орест на Акропољу“)

Словени: Божански ће статус у ваздуху сванути
И руке се спустити на наша рамена
Да нас признају за нове синове. („Словени под Парнасом“)

Суптилни ниво повезивања међу збиркама пружа и завршна пјесма збирке *Хододарје*, чији назив гласи „Последњи поглед у часовник“. Узета самостално она пружа иконографску визију страшног суда, али изнијансирану лирским тоновима и симболима: „Док се низ небеске степенице сливају боје / и гнезде се у твојим траговима птице, / погледај где ко стоји, где се ко крије“ – на почетку пјесме, односно: „Птица уморна пада на прозор Створитељице бола. / Тад умиру монаси / и помоћу њиховог даха птица узлети / с отвореном књигом у рукама / пуна сјаја“ – на самом крају пјесме. Поентирање збирке лирским тоновима, мотивима трансценције и епифаније, подрива атмосферу безнађа и празнине приказану у скоро свим пјесмама из *Хододарја*. Самим насловом, као и својим транспарентним симболима пјесма „Последњи поглед у часовник“ у исти мах уводи у есхатолошку тематику збирке *Светли и тамни празници*, у још једну причу о свршетку времена.

Контекстуализација значења може се, наравно, пратити и на нивоу читавих збирки пјесама. Примјера ради, када се збирка *Млеко искони* посматра као самостална цјелина у први план се поставља тема пропасти старогрчког свијета, али када је посматрамо у контексту петокњижја јача семантика њеног наслова, то јест тема постања свијета. Када уочимо њену комплементарност са збиркама *Велика Скитија* и *Нова Скитија* уочавамо однос хеленског, византијског и словенског свијета, односно, пјесникову тежњу да снагом инвенције и поетске имажинације стабилизује и афирмише историографску представу о националној култури као изданку хеленско-византијске традиције.

Претходне илустрације указују на значај читања петокњижног циклуса по линеарном проседеу, слијеђењем космогонијске структуре која обухвата вријеме од постања свијета, преко хеленско-византијског периода и српског средњовјековља, све до савременог доба. Пјеснику је тема културног и цивилизацијског континуитета, односно, сагледавања властитет културе и националне духовности у контексту европске и хришћанске традиције приоритетна у читавом опусу. Међутим, петокњижни циклус јесте много сложенија мрежа значења, те се херменеутички

биланс не може досегнути без једног симултаног ишчитавања свих пет збирки. Тако збирке пјесама *Млеко искони* и *Светли и тамни празници* само привидно одређују границе: почетак и крај циклуса. Својом тематском комплементарношћу оне образују круг, бескрајни круг античке и библијске културе, који се значењски може одмотавати у најразноврснијим смјеровима: пут Пиндара, пут Словена, пагана, богумила (и јеретика у свим временима), пут Светога Саве, пут Световида, пут Свете горе, пут Цариграда, пут савремене Србије и Европе. Прстенаста композиција, остварена на нивоу пјесме, збирке или петокњижног циклуса, само у формалном смислу затвара цјелине, односно лоцира мање – партикуларне теме. У семантичком погледу ти се прстенови шире како би се интегрисало све у космичком, митском и историјском распону.

Миодрага Павловића је poeta doctus, те не чуди што је обликујући цјеловиту визију свијета у своју поезију уносио разноврсна знања: из историје и митологије, из пјесништва и сликарства, из философије и религије, из фолклора, археологије, етнологије, антропологије. Паралелно с тим трагао за великим пјесничким облицима, али с пуном свијешћу да „обнова класичног епа није могућа“ [Павловић 1963: 19]. Отуда већ на самим почецима свог књижевног рада, у есејима „Велики и мали облици“ (1957) и „Од камена до света“ (1963), обликује теоријску, дискурзивну пролегомену за своје пјесничке књиге, показујући да је аутор изразите поетичке самосвијести.

Нијесу мање значајни ни неки есеји и записи који стоје као пјесниково накнадно промишљање о сопственој поетици („Аутопоетички записи“, на примјер). Отуда се, без претјеривања, може рећи да је Павловић један од најбољих тумача сопствене поезије, што се може потврдити и с још неких страна. Сами предговор *Антологији српског песништва* функционише као својеврсно објашњење пјесникове интегралистичке поетике, односно, пјесниковог настојања да се и поетски обухвати цјелина српског националног, културног и духовног искуства. Такође, писање есеја о нашим и свјетским пјесницима често је било мотивисано трагањем за литерарним узорима и сродним поетичким особеностима (што можда најбоље илуструје пјесников есеј о поезији В. Б. Јејтса), те се и такви радови могу третирати, заправо, као аутопоетички.

Најзад, храм и храмовност јесу основна тема, али и естетски идеал Миодрага Павловића, те се и књиге есеја *Храм и преображење*, *Природни облик и лик*,

Поетика жртвеног обреда, као и неки записи и путописи могу читати као прави дискурзивни анекс његовог пјесништва.

Интертекстуалност Павловићеве поезије може се пратити у два смјера. С једне стране, пјесник је у сталном дијалогу, често полемичног усмјерења, с књижевном традицијом, историјом, митологијом и религијом. Посебно је, при томе, активан однос с библијским и античким књижевним наслеђем, од којег се пјесник не удаљава ни када тематизује неке касније етапе у свом поетском кретању кроз историју. У антици и *Библији* пјесник налази етимон европске културе, али и архетип византијског, средњовјековно српског, па и модерног доба. Отуда се може рећи да његове пјесничке књиге функционишу као „palimpsestni kriptogrami odnosno skladišta kulturne memorije“ [Juvan 2013: 171], због чега Павловића често и називамо пјесником културе, којој пјесник приступа с поштовањем, али и с критичком дистанцом.

У једном другачијем смјеру, интертекстуалност Павловићеве поезије може се испитивати на равни *аутоцитатних релација*, односно, тематског и цикличног повезивања поетских текстова у шире поетске цјелине. Наслањањем на терминологију савремене руске књижевне науке показали смо да пјесник прибјегава како *линеарном*, тако и *радијалном типу интертекстуалне кохезије*. *Линеарност*, то јест сукцесивна (континуирана) дистрибуција значења, мотива и поетских слика из једне пјесме/збирке у другу умногоме раскрива наративни карактер Павловићевог петокњижја, док *радијални принцип*, наравно ближи лирском маниру асоцијативног повезивања мотива и поетских слика, открива да се његове књиге морају читати као својеврсна укрштеница, у разним смјеровима: и по хоризонтали, и по вертикали, и по кружним, концентричним линијама поетског значења.

Комбинација различитих принципа профилације поетских текстова упућује на жанровску поливалентност Павловићевих пјесничких књига, те се као аналитички оперативни могу издвојити следећи жанровски облици: *еп*, *поема* и *лирски циклус*. Међутим, за нас је било најзанимљивије испитивање петокњижног циклуса у контексту епа. Мисао о могућности обнове великих епских облика прво се јавила у пјесниковим раним есејима, да би почевши од збирке *Млеко искони* постала важна чињеница његовог пјесништва. Пјесник је, притом, свјестан да би писање у маниру епа неминовно водило у анахроност, због чега се определијелио за изналажењем нових, аутентичних формално-жанровских модела.

Сама циклична организација поезије природно се може доводити у везу с епским маниром, јер цикличним повезивањем пјесама/збирки долази до *ширења* пјесничке слике која добија епску обухватност, хегеловски речено, епски тоталитет. Али Павловићев однос према епу није одређен само ширином, већ и дубином пјесничке слике. Тако се његова поетска аксиологија и те како додирује с епском. Као у епу на врху пјесникове аксиолошке скале стоје јунаштво, религијска свијест, поштовање предака, родоначелника и патријарха. Епу је аналоган и Павловићев жанровски синкретизам, као и сама енциклопедичност.

Па ипак, однос према епу у случају ове поезије јесте амбивалентан. Слиједећи многе конвенције епског жанра Павловић истовремено подрива, проблематизује слику великог и узвишеног свијета, каква је епу својствена. Скоро се може устврдити да пјесник заправо полемише с епом, да га деконструише, да сумња у његов телеолошки потенцијал. Техником лирског вишеглаја, које се пјесник готово досљедно придржава у свим збиркама, проблематизује се епска дистанца, заокруженост, суштинска довршеност епског погледа на свијет. У епску објективност уноси се лирска субјективност, експресивност, непосредност.

Павловићево угледање на *Библију* и велике епове дало је подстицај да се енциклопедичност његове поезије посебно посматра у теоријским оквирима Нортропа Фраја, али се указало и на један и шири, не само књижевни, значај енциклопедијских замаха Миодрага Павловића. Пјесникова настојања да у својим књигама есеја, *Антологији српског песништва* и, наравно, у самој поезији понуди интегралну слику наше националне и духовне прошлости може се разумјети и као веома важан допринос регулисању нашег савременог националног и културног идентитета.

Енциклопедичност петокњижног циклуса може се сагледавати и са једне друге стране. Устаљено је, наиме, мишљење да је након епа роман постао доминантна књижевна форма, да је у модерном добу жанровска енциклопедичност иманентно својство романа [Поповић 2013]. Међутим, Павловић потврђује да и сама поезија има способност да се наметне као енциклопедија жанрова. У корпусу збирки које испитујемо у овом раду откривамо управо каталоге књижевних поступака, стилова и језичких могућности. Макара и у модификованом смислу, откривамо мноштво жанрова преузетих из библијске, античке, средњовјековне и народне књижевности, какви су, да споменемо неке: космогонија, есхатологија, плач, житије, путопис, тужбалица, епитаф, запис, бесједа, питалица, молитва, елегија, поема. Показали су и досадашњи критичари да Павловићеву поетску обраду нашег

средњовјековља прати оживљавање заборављених стилских решења и ријечи из црквенословенског језика и хагиографске књижевности [Милановић 2010: 507–524].

Интегрални концепт петокњижног циклуса има своје утемељење и на семантичком, и на синтаксичком, и на прагматичком нивоу, али и поред тога нема апсолутну самосталност унутар пјесниковог опуса. Смисао ове етапе Павловићевог пјесништва регулисана је, рецимо, и раним збиркама. Наиме, прва пјесникова збирка, *87 песама*, може се читати као поетска мисао о егзистенцијалном и метафизичком суноврату савременог свијета, док двије наредне, *Стуб сећања* и *Октаве*, настоје изнаћи пут избављења из дезинтегрисаног и урушеног свијета. У збирци *Стубу сећања* онтолошку утјеху пјесник налази у кретању пут прошлости, а збирци *Октаве* нуди још једну алтернативу, а то је бјекство из урбаног простора у природу. Обје књиге теже повратку у архајске предјеле бића, који се у пјесниковој имагинацији слуте као једина мјеста истинске среће. Таква замисао своју даљу разраду нашла је у петокњижном циклусу, али и у свим књигама које су за њим услиједиле.

Иако пјесник тему *избављења* развија кроз читав књижевни опус, који броји преко седамдесет књига, њено коначно разрешење наговијештено је стиховима пјесме „Научите пјесан“ из збирке *Светли и тамни празници*, односно, њеним завршним стихом: „научите пјесан, јер то је избављење“.

ЛИТЕРАТУРА

I

1. Павловић 1952: Миодраг Павловић, *87 песама*, Ново поколење, Београд, 1952.
2. Павловић 1953: Миодраг Павловић, *Стуб сећања*, 1953, Ново поколење, 1953.
3. Павловић 1957: Миодраг Павловић, *Октаве*, Нолит, Београд, 1957.
4. Павловић 1962: Миодраг Павловић, *Млеко искони*, Просвета, Београд, 1962.
5. Павловић 1964: Миодраг Павловић, *Осам песника*, Просвета, Београд, 1964.
6. Павловић 1969: Миодраг Павловић, *Велика Скитија*, Свјетлост, Сарајево, 1969.
7. Павловић 1970: Миодраг Павловић, *Нова Скитија*, у: *Књижевност*, књ. LI, год. XXV, св. 10, октобар 1970, 294–302.
8. Павловић 1971: Миодраг Павловић, *Хододарје*, Нолит, Београд, 1971.
9. Павловић 1971: Миодраг Павловић, *Светли и тамни празници*, Матица српска, Нови Сад, 1971.
10. Pavlović 1972: Miodrag Pavlović, *Dnevnik pene: eseji*, Slovo ljubve, Beograd, 1972.
11. Павловић 1977: Миодраг Павловић, *Певања на Виру*, Слово љубве, Београд, 1977.
12. Павловић 1978: Миодраг Павловић, *Предговор*, у: *Антологија српског песништва од XIII до XX века*, СКЗ, Београд, 1978.
13. Павловић 1981: Миодраг Павловић, *Поезија I*, (Књ. I), *Изабрана дела*, „Вук Караџић“, Београд, 1981.
14. Павловић 1981a: Миодраг Павловић, *Есеји о српским песницима*, (Књ. III), *Изабрана дела*, „Вук Караџић“, Београд, 1981.
15. Павловић 1981b: Миодраг Павловић, *Поетика модерног*, (Књ. IV), *Изабрана дела*, „Вук Караџић“, Београд, 1981.
16. Павловић 1984: Миодраг Павловић, *Природни облик и лик: ликовни есеји*, Нолит, Београд, 1984.
17. Pavlović 1989: Miodrag Pavlović, *Hram i preobraženje*, Sfairros, Beograd, 1989.
18. Павловић 1992: Миодраг Павловић, *Бавио сам се коренима наше културе*, (Интервју), у: *Књижевност*, год. XLVII, књ. XCVII, св. 5/6/7, мај/јуни/јули, 1992, 926–934.

19. Павловић 1994: Миодраг Павловић, *Међустепеник*, КОВ, Вршац, 1994.
20. Павловић 1999: Миодраг Павловић, *Далека предворја: путописи*, *Сабрана дела Миодрга Павловића*, Просвета, Београд, 1999.
21. Павловић 2000: Миодраг Павловић, *Извор (Поезија II)*, *Сабрана дела Миодрга Павловића*, Просвета, Београд, 2000.
22. Павловић 2000а: Миодраг Павловић, *Исход (Поезија III)*, *Сабрана дела Миодрга Павловића*, Просвета, Београд, 2000.
23. Павловић 2000б: Миодраг Павловић, *Огледи о народној и старој српској књижевности*, *Сабрана дела Миодрга Павловића*, Просвета, Београд, 2000.
24. Павловић 2000в: Миодраг Павловић, *Поетика жртвеног обреда*, *Сабрана дела Миодрга Павловића*, Просвета, Београд, 2000.
25. Павловић 2006: Миодраг Павловић, *Настанак и нестанак песме. Аутопоетички записи*, у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. LLV, св. 2, 2006.
26. Павловић 2007: Миодраг Павловић, *Рајске изреке*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2007.
27. Павловић 2008: Миодраг Павловић, „*Рајске изреке*“ или како завршити *песму*, у: ЛМС, год. 184, књ. 482, св. 3, септембар 2008, 461–466.
28. Pavlović 2008: Miodrag Pavlović, *Pesma nema snagu hrata*, (Intervju), у: **ПОЛИТИКА ONLINE**, 20. mart, 2014. 11.10 h.

II

1. Аверинцев 1982: Сергеј Сергејевич Аверинцев, *Поетика рановизантинске књижевности*, СКЗ, Београд, 1982. Превели с руског Драгољуб Недељковић и Марија Момчиловић.
2. Александер 1996: Александер Ронел, *Структура поезије Васка Поне*, Вукова задужбина: Орфелин, Београд, Матица српска, Нови Сад, 1996. Превела с енглеског Јесенка Селимовић.
3. Аћимовић Ивков 2010: Милета Аћимовић Ивков, „Размеђа смисла (поетско-медитативна проза Миодрага Павловића)“, у: *Песништво и књижевна мисао Миодрага Павловића: зборник радова*, Институт за књижевност и уметност: Учитељски факултет, Београд, 2010, стр. 551–564.

4. Bahtin 1989: Mihail Mihailovič Bahtin, *O romanu*, Nolit, Beograd, 1989. Prevod Aleksandar Badnjarević.
5. Bahtin 2000: Mihail Mihailovič Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, Zepter book world, Beograd, 2000. Prevela Milica Nikolić.
6. Bahtin 2010: Mihail Bahtin, *Rani spisi*, Službeni glasnik, 2010. Preveo Dušan Radunović.
7. Библија 2004: *Библија или Свето писмо Новог и Старог завета*, Библијско друштво Србије и Црне Горе, Београд, 2004. Превео Стари завет Ђура Даничић, Нови завет превео Вук Стефановић Караџић.
8. Bogdanović 1952: Milan Bogdanović, „О поезiji у једном броју 'Младости'“, *Stari i novi*, knj, IV, Prosveta, Beograd, 1952, str. 176–182.
9. Брајовић 2010: Тихомир Брајовић, „Миодраг Павловић и модерна песничка самосвест“, у: *Песништво и књижевна мисао Миодрага Павловића*: зборник радова, Институт за књижевност и уметност: Учитељски факултет, Београд, 2010, стр. 111–134.
10. Bužinjska, Markovski 2009: Ana Bužinjska, Pavel Markovski, *Književne teorije XX veka*, Službeni glasnik, Beograd, 2009. Prevela Ivana Đokić-Sanderson.
11. Велмар Јанковић 1967: Светлана Велмар Јановић, *Савременици*, Просвета, Београд, 1967.
12. Вучковић 2010: Радован Вучковић, „Поетичко-критичке новине Миодрага Павловића“, у: *Песништво и књижевна мисао Миодрага Павловића*: зборник радова, Институт за књижевност и уметност: Учитељски факултет, Београд, 2010, стр. 19–46.
13. Гвозден 2011: Владимир Гвозден, *Српска путописна култура 1914–1940*, Службени гласник, Београд, 2011.
14. Gerbran, Ševalije 2013: Alen Gerbran, Žan Ševalije, *Rečnik simbola*, Stylos art, Novi Sad, 2013. Prevod i adaptacija Pavle Sekeruš, Kristina Koprivšek, Isidora Gordić.
15. Глушчевић 1981: Зоран Глушчевић, „Поезија Миодрага Павловића између ритуално-магијског и сатирично-пародијског“, у: Миодраг Павловић, *Поезија II*, „Вук Караџић“, Београд, 1981, стр. 249–313.
16. Golijanin Elez 2010: Sonja Golijanin Elez, „Intertekstualnost i identitet (antički mit u поезiji Miodraga Pavlovića“, у: *Riječ: časopis za slavensku filologiju*, Rijeka, god. 16, sv. 3, 2010, str. 212–231.

17. Голијанин Елез 2011: Соња Голијанин Елез: „Идентитет и духовност у пјесничким круговима Миодрага Павловића“, у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, вол. 59, бр. 3, 2011, 679–708.
18. Gordić 1978: Slavko Gordić, *U vidiku stiha: eseji i kritika*, „Radivoj Ćipranov“, Novi Sad, 1978.
19. Гордић 1992: Славко Гордић, „Смисао и видови даривања и узвраћања“, у: *Књижевност*, год. XLVII / књ. XCVII, 5/6/7, мај, јуни, јули 1992, 774–778.
20. Делић 2008: „Пјесник цјеловитог и кохерентног опуса“, у: ЛМС, год. 184, књ. 482, св. 3, септембар, 2008, 467–474.
21. Делић 2010: Јован Делић, „Уз поезију Миодрага Павловића“, у: *Песништво и књижевна мисао Миодрага Павловића: зборник радова*, Институт за књижевност и уметност: Учитељски факултет, Београд, 2010, стр. 47–60.
22. Деретић 2011: Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, Sezam Book, Зрењанин, 2011.
23. Деспић 2005: Ђорђе Деспић, „Митско-историјски и друштвено-културни циклус Павловићевог песништва“, у: *Књижевно дјело Миодрага Павловића*, Центар за културу Плужине, 2005, 51–70.
24. Деспић 2008: Ђорђе Деспић, *Порекло песме*, Агора, Зрењанин, 2008.
25. Дурутовић 2014: Милорад Дурутовић, „Трагајући за свјетлошћу (на вијест о смрти Миодрага Павловића“, ДАН, Културни додатак, 23. август 2014.
26. Ђорђевић 1997: Часлав Ђорђевић, *Песниково свевидеће око*, Просвета, Београд, 1997.
27. Еко 2013: Umberto Eco, *Ispovesti mladog romanopisca*, Službeni glasnik, Beograd, 2013. Preveo Lazar Macura.
28. Ellermeyer-Životić 1992: Olga Ellermeyer-Životić, „Semantički potencijal intertekstualnosti u Rakićevim pesmama Na Kosovu“, у: *Књижевна историја. Часопис за науку о књижевности*, XXIV, 86, 1992, 27–61.
29. Елијаде 2003: Мирча Елијаде, *Свето и профано*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци: Нови Сад, 2003. Превео Зоран Стојановић.
30. Зорић 2002: Павле Зорић, *Миодраг Павловић – похвала светлости*, Гутенбергова галаксија, 2002.
31. Јаћимовић 2010: Слађана Јаћимовић, „Хододарје Миодрага Павловића“, у: *Песништво и књижевна мисао Миодрага Павловића: зборник радова*,

- Институт за књижевност и уметност: Учитељски факултет, Београд, 2010, стр. 397–418.
32. Јерков 1992: Александар Јерков, *Нова текстуалност*, Унирекс: Просвета: Октоих, Никшић: Београд: Подгорица, 1992.
 33. Јерков 2010: Александар Јерков, „Природа, култура и апокалипса у песништву Миодрага Павловића“, у: *Песништво и књижевна мисао Миодрага Павловића: зборник радова*, Институт за књижевност и уметност: Учитељски факултет, Београд, 2010, стр. 161–216.
 34. Јовић 2005: Бојан Јовић, „Од звучања до значења: Исказивање као тема и мотив Павловићевог песништва“, у: *Књижевно дјело Миодрага Павловића*, Центар за културу Плужине, 2005, 33–49.
 35. Juvan 2013: Marko Juvan, *Intertekstualnost*, Akademska knjiga, Novi Sad, 2013. Prevela Bojana Stojanović Pantović.
 36. Kiš 2008: Danilo Kiš, *Homo poeticus, Izabrana djela*, Međunarodni centar za mir, Nova knjiga, Zoro, Sarajevo: Podgorica: Zagreb, 2008.
 37. Кржић 2010: Станко Кржић, „Концепт континуитета у *Антологији српског песништва* Миодрага Павловића“, у: *Песништво и књижевна мисао Миодрага Павловића: зборник радова*, Институт за књижевност и уметност: Учитељски факултет, Београд, 2010, стр. 483–506.
 38. Kostić 1983: Zvonimir Kostić, *Arhaično i moderno*, Prosveta, Beograd, 1983.
 39. Kot 1974: Jan Kot, *Jedenje bogova: studije o grčkim tragedijama*, Nolit, Beograd, 1974. Preveo Petar Vujičić.
 40. Коцић 2010: Злата Коцић, „Симболика *Међустепеника* Миодрага Павловића“, у: *Песништво и књижевна мисао Миодрага Павловића: зборник радова*, Институт за књижевност и уметност: Учитељски факултет, Београд, 2010, стр. 449–464.
 41. Лихачов 1972: Димитриј Сергејевич Лихачов, *Поетика старе руске књижевности*, СКЗ, Београд, 1972. Превео Димитрије Богдановић.
 42. Lotman 1976: Jurij Mihailovič Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, Nolit, Beograd, 1976. Prevod i predgovor Novica Petković.
 43. Lukić 1968: Sveta Lukić, *Savremena jugoslovenska literatura 1945–1965*, Prosveta, Beograd, 1968.
 44. Majenova 2009: Marija Renata Majenova, *Teorijska poetika*, Službeni glasnik, Beograd, 2009. S poljskog prevela Biserka Rajčić.

45. Meletinski 1983: Eleazar M. Meletinski, *Poetika mita*, Nolit, Beograd, 1983. Prevod Jovan Janićijević.
46. Миловановић 2010: Миловановић Александар, „Језичка патина у поезији Миодрага Павловића, у: *Песништво и књижевна мисао Миодрага Павловића*: зборник радова, Институт за књижевност и уметност: Учитељски факултет, Београд, 2010, стр. 507–524.
47. Милосављевић 2000: Петар Милосављевић, *Систем српске књижевности*, Требник, Београд, 2000.
48. Милошевић 1981: Никола Милошевић, „Миодраг Павловић као књижевни критичар“, у: Миодраг Павловић, *Поетика модерног*, Изабрана дела, књ. 4, „Вук Караџић“, Београд, 1981.
49. Мишић 1953: Зоран Мишић, *Реч и време*, Ново поколење, 1953.
50. Мишић 1967: Zoran Mišić, *Antologija srpske poezije*, Nolit, 1967.
51. Oraić Tolić 1990: Dubravka Oraić Tolić, *Teorija citatnosti*, Grafički zavog Hrvatske, Zagreb, 1990.
52. Острогорски 1969: Георгије Острогорски, *Историја Византије*, Просвета, Београд, 1969.
53. Павић 1989: Милорад Павић, „О Хазарском речнику“, у: *Српска фантастика. Натприродно и нестварно у српској књижевности: зборник радова*, (ур. Предраг Палавестра), САНУ, 1989.
54. Пантић 1999: Михајло Пантић, *Александријски синдром 3*, Матица српска, Нови Сад, 1999.
55. Петровић 2012: Предраг Ж. Петровић, *Енциклопедичност као поетички модел у романима Растка Петровића*, (докторска дисертација), Филолошки факултет Београд, на: <https://fedorabg.bg.ac.rs/fedora/get/o:5508/bdef:Content/get>
56. Петровић 2013: Предраг Петровић, *Откривање тоталитета*, Службени гласник, Београд, 2013.
57. Поповић 1985: Bogdan A. Popović, *Epski raspon Miodraga Pavlovića*, Grafos, Beograd, 1985.
58. Поповић 1992: Богдан А. Поповић, „Увод у анализу четвртог круга Павловићевог певања“, у: *Књижевност*, год. XLVII / књ. XC VII / св. 5, 6, 7 / мај, јуни, јули 1992.
59. Поповић 2010: Тања Поповић, *Поема или модерни еп*, Службени гласник, Београд, 2010.

60. Popović 2010: Tanja Popović, *Rečnik književnih termina*, Logos art, Beograd, 2010.
61. Поповић 2014: Радомир В. Поповић, *Појмовник црквене историје*, Артпринт, Нови Сад, 2011.
62. Радоњић 2003: Горан Радоњић, *Вијенац приповједака*, Просвета, 2003.
63. Радоњић 2010: Горан Радоњић, „Павловићеве приче о крају и искони“, у: *Песништво и књижевна мисао Миодрага Павловића: зборник радова*, Институт за књижевност и уметност: Учитељски факултет, Београд, 2010, стр. 419–432.
64. Радоњић 2013: Горан Радоњић, „Његошево конструисање идентитета“, у: ЛМС, књ. 492, св. 5, новембар, 2013, стр. 647–655.
65. Радловић 2010: Марко М. Радловић, „Велика Скитија Миодрага Павловића. Мит – историја – култура“, у: *Књижевна историја*, XLII 2010, 231–268.
66. Симовић 1972: Љубомир Симовић, „Битка на граници нестајања“, у: Миодраг Павловић, *Велика Скитија и друге песме*, СКЗ, Београд, 1972, VII–LIII.
67. Симовић 1991: Љубомир Симовић, *Дупло дно*, Дела, Књ. 4, СКЗ, БИГЗ, Просвета, Дечје новине, Београд, 1991.
68. Срејовић, Цермановић 2000: Драгослав Срејовић, Александар Цермановић, *Речник грчке и римске митологије*, СКЗ, Службени лист СРЈ, Београд, 2000.
69. *Српска енциклопедија* 2010: *Српска енциклопедија*, Том I, Књ. 1, (А–Беобанка), Матица српска, САНУ, Завод за уџбенике, Нови Сад, Београд, 2010.
70. Стерјопулу 2003: Елени Апостолос Стерјопулу, *Поетика лирског циклус*, Народна књига / Алфа, Београд, 2003. С руског превео Добрило Аранитовић.
71. Ћирковић 2010: Сима Ћирковић, „Владавина Стефана Уроша III Дечасног“, у: *Историја српског народа, Од најстаријих времена до Маричке битке (1371)*, Књ. 1, СКЗ, Београд, 2000.
72. Урошевић 1992: Влада Урошевић, „Из рушевина ка складу“, у: *Књижевност*, год. XLVII / књ. XCVII, 5/6/7, мај, јуни, јули 1992, 751–760.
73. Фрај 2007: Нортроп Фрај, *Анатомија критике*, Orphesu, Београд, 2007. Превела Горана Раичевић.

74. Фрајденберг 2011: Олга М. Фрајденберг, *Поетика сјжсеа и жанра*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци: Нови Сад, 2011. Превела с руског Радмила Мечанин.
75. Fridman 2012: Moris Fridman, *Problematicni pobunjenik*, Službeni glasnik, Beograd, 2012. Preveo s engleskog Igor Javor.
76. Хамовић 2010: Драган Хамовић, „Павловићева књига српског песништва (Антологија српског песништва као потпора поетичког програма М. Павловића“, *Песништво и књижевна мисао Миодрага Павловића*: зборник радова, Институт за књижевност и уметност: Учитељски факултет, Београд, 2010, стр. 465–482.
77. Hegel 1975: Georg Vilhelm Fridrih Hegel, *Estetika III*, BIGZ, Beograd, 1975. Preveo dr Nikola Popović.
78. Цицилко 2008: Весна Цицилко, *Студије о поетици Васка Поне*, Службени гласник, Београд, 2008.
79. Чајкановић 1994: Веселин Чајкановић, *Студије из српске религије и фолклора 1925–1942*, СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партенон, Београд, 1994.
80. Шеатовић Димитријевић 2008: Светлана Шеатовић Димитријевић, „Циклуси, историја појма и новија сазнања“, у: *Књижевна историја. Часопси за науку о књижевности*, XL, 136, 2008, 655–692.
81. Шеатовић Димитријевић 2012: Светлана Шеатовић Димитријевић, *Део као целина & целина као део*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2012.