

---

Радивоје Микић

## ИНВЕРЗИЈА И ЛИРСКИ ОПИС

ММ

ММ

У поезији Љубомира Симовића рат је изузетно важна тематска компонента, могло би се рећи једна од средишњих. Отуда није нимало необично што је овај наш песник испевао тако много песама у чијем се тематском средишту налазе ратни призори. Оно што је у тим песмама најзанимљивије свакако је тачка гледишта са које лирски субјект у Симовићевим песмама посматра рат и ратне призоре. Није тешко запазити да у највећем броју песама о рату Симовић слике гради поступком инверзије, да рат приказује као неку врсту преокретања садржаја свакодневног живота, као неку врсту претварања једних својстава у друга. Да је тако читалац ће се лако уверити ако, примера ради, баца поглед на неколико песама из *Видика на две воде*. Тако у песми *Окујација Ужица* сама околност да су се »капути претворили у шињеле, шешири у шлемове, ципеле у чизме, ћирилица у латиницу«, постаје знак за прелазак живота из једног (мирнодопског) у друго (ратно) стање. Свеопшти прелазак једнога у друго, кише у снег, јагњетине у коњетину, школе у касарну, црквеног звоника у митраљеско гнездо, само је доказ да долази до општег преображаја, до системски засноване инверзије животних садржаја.

Додуше, Симовић у овој песми показује како постоји једна ствар која и у ратним временима остаје иста: »само је градски затвор... остао оно што је и био: затвор, једина чврста, једина стална тачка, кроз све промене и времена«. Као што видимо, инверзијом само затвор није захваћен, само он није преведен из једне равни у другу, само је он »једина чврста, једина стална тачка«. Кад, опет, узмемо у обзир да је затвор нешто што и у мирнодопским временима симболизује она

својства живота која тек рат претвара у општа, онда није нимало необично то што само затвор не добија другачија својства. А кад томе додамо и околност да за затвор лирски субјект везује једну неостварену и неоствариву људску чежњу (да, попевши се самом себи на рамена, види »можда пијацу са мало снега«), ми јасно видимо да та »једина сталва, једина чврста тачка« није и не може бити никакав ослонац, никакво средство за долазак до нечег другачијег и бољег од оног што носи свеопшти преображај. Тако се, у ствари, затвара смисаона путања у овој Симовићевој песми. Рат у све уноси другачији облик и другачији садржај, а једино што не треба мењати и преображавати је затвор, јер он у »свим временима и променама« има исту функцију.

Песма *Косцима* директно не упућује на рат, али се њен садржај и те како може пројектовати на такву подлогу. Говорећи о томе да »ниједно време, а поготову време кад осване среда у суботу... није време да се пева«, лирски субјект у овој краткој песми настоји да, пре свега, покаже зашто се тад не може певати. Читалац одмах у овој песми запажа инверзије, тачније, јасно види да су оне средство за остваривање средишњих смисаоних тонова. Прва од њих је везана за време »кад осване среда у суботу«, кад се сасвим изокрене поредак у времену, а друга је везана за тренутак »кад остане више Секулине крви по Милуновим рукама но у Секули«. Очигледно је да су ове инверзије повезане, да једна условљава другу, преокретање смера у времену доводи до преокретања смера садржаја у животу, па се, захваљујући том преокрету, више »Секулине крви« нађе »по Милуновим рукама но у Секули«. Мада је песма сасвим кратка и мада је, у основи, сачињена од само два елемента (инверзија на временском плану и инверзија у садржају самог живота), нема сумње да она доноси једну, у суштини, врло сложену слику живота, поготову кад се има у виду и завршни део песме, односно захтев: »Макивије, косе о чивије«. Чим косе више нису тамо где би требало да буду, чим се користе за обрачуна а не за косидбу, долази време кад не треба да се пева. Сасвим је очигледно, дакле, да је и сам крај Симовићеве песме *Косцима* заснован на инерзији, поготову кад се има у виду оно у шта се косидба прометнула.

Истоветним поступком су обликоване и песма *Подизање вешала на Злакушкој рампи на ђрузи Пожега – Ужице*, или пак песма *Солдаџиша*. И у овим песмама је поступак инверзије основни елемент којим песник облике живота преводи из једне равни у другу, да би приказао, примера ради, трансформацију жене која »боса из летње кујне низ степенице, силази у башту, седа на платнену столицу, спушта плетиво у крило, и на сунцу, препуном пчела и водоплава, сунча се, гола са левом сисом у сенци десне«, у жену коју »ошишану, воде је преко пијаце, боса међу чизмама гази снег, гола ко јаје бели се кажњена глава«. Чини се да није било ефектнијег средства за приказивање овог преображаја од инверзије. А читалац ће инверзију запазити и у самом почетку којим му се предочавају ове контрастне слике солдатушиног живота, пошто она у времену новија претходи оној старијој.

Међу Симовићевим песмама о рату посебно место припада песми *Учишљевица из Таора*. Она се, већ и на први поглед, знатно разликује

од песама које је окружују у књизи *Видик на две воде*. Ако се у другим песмама често смеђују различити тонови, ако се песник не устеже да трагичност ратних призора приказује уводећи местимично и гротескнохуморне тонове, ова песма има само један тон. То, опет, није нимало необично ако се има у виду да је реч о једном, у основи, трагичном призору: »четворица« доносе »на вратима« мртву учитељицу. И то је све што ће читалац сазнати о њој, да је учитељица и да је мртва, све друго је остало изван песме.

Може се рећи да је ова песма компонована на помало необичан начин. Читалац лако запажа да је сам наслов, у неку руку, и први стих у песми, односно да би његовим раздвајањем од текста дошло до нарушавања самог смисаоног тока у песми. Због тога се и може рећи да сам наслов носи изузетно важан смисаони потенцијал. Ако је, опет, добар део песама које окружују ову песму испеван на начин о коме је већ било речи, уз коришћење инверзије као основног композиционог и семантичког принципа, онда се одмах види да је и сама инверзија на сасвим посебан начин коришћена у овој песми. Наиме, описујући како »четворица« доносе учитељицу из Таора, како »врата са њеним телом« спуштају на земљу, лирски субјект одједном у средиште свог описа (па и саме песме, уосталом) поставља баш та врата, тачније она постају средство за обликовање средишњег дела песме, односно средство за обликовање најважнијих смисаоних тонова: »Та врата на земљи, јесу ли то сада врата у подземље?« Као што видимо, лирски субјект на основно значење једног предмета (нешто што служи да се уђе у неки простор наслања друга, изведена значења (симболички улазак у подземље).

Питање о коме је реч (да ли врата на којима је учитељица постају врата за улазак у подземље) до краја песме остаје отворено, песник не нуди елементе на основу којих бисмо могли да дођемо до непосредног одговора. Једино што он чини је то да и сав преостали део песме претвара у питање: »Да л' то сад она мртвим телом не да, да ли то сада она мртвим леђима брани нечистим силама да отворе, да провале та врата, да из подземног сумпора и тмуше изјашу на својим реповима, да у подземне казане одвуку Житну пијацу, кишу, Срески суд и четворицу који пуше?« Сасвим је очигледно да песник инсистира на некој врсти семантичке отворености, на некој врсти неодређености основних смисаоних тонова у песми. Врата на земљи можда јесу врата у подземље, мртва учитељица можда својим телом не да нечистим силама да провале у овај свет и у своје царство однесу све што се око мртве учитељице затекло.

Оно пак што свим питањима у Симовићевој песми даје потребну смисаону снагу и, зашто то не рећи, дубину је контекст који им обезбеђује наша народна култура, тачније народна веровања о мртвацу, његовом положају, опасностима које он носи и моћима којима располаже. Као што један од проучавалаца наше народне културе каже: »основни циљ целокупног обредног процеса је да умрлом да нови, другачији идентитет, који ће га, коначно, одвојити од света живих«. <sup>1</sup> Тај исти проучавалац каже и: »Спуштање самртника на земљу је, као што смо већ истакли, магички чин приближавања и



идентификовања са хтонским светом, вршен првенствено ради бржег и лакшег умирања. Истоветно значење идентификације са хтонским изражено је и у поступку полагања покојника на земљу непосредно након смрти<sup>2</sup>. Очигледно да је и у Симовићевој песми реч о идентичном поступку и идентичној ситуацији: спуштајући врата са учитељичиним телом на земљу, четворица се држе ритуалне праксе и, у исто време, омогућавају нам да уочимо неодређеност учитељичиног положаја »између света живих и света мртвих«. Ослањајући се на један моћни образац из нашег ритуално-магијског наслеђа, на један елемент посмртног ритуала, Љубомир Симовић је и могао да у својој песми *Учишељица из Таора* постави питања о којима је реч.

Кад пак погледамо та питања, јасно видимо да је њихов основни смисао потенцијал заснован на елементима поступања са мртвацем у народној ритуално-митолошкој пракси. Мртва учитељица у Симовићевој песми је неодређеношћу свог положаја »између света живих и света мртвих«, заиста могла и да постане међа између та два света, једнако као што је спуштање њеног тела на земљу, идентификација са хтонским, могло да постане повод да песник то тело види као брану која спречава нечисте силе да из подземног продру у овај свет. Другим речима, ослањајући се на представе о мртвацу из наше народне културе, Љубомир Симовић је могао да једну привидно сасвим једноставну ситуацију претвори у подлогу за постављање необично важних питања о односу светова и садржаја на којима они почивају.

Говорећи о мртој учитељици као о међи између два света, као о, практично, заштитнику овоземаљског света од нечистих сила, Симовић је дошао у прилику да у своју песму унесе веома сложене смисаоне тонове. А они су, опет, грађени на елементима поступка о коме је било доста речи – на инверзији. Поставивши мртву учитељицу на међу између два света, претварајући је у брану нечистим силама да »у подземне казане одвуку Житну пијацу, кишу, Срески суд и четворицу који пуше«, Љубомир Симовић је, опет, инверзију искористио као основно средство за градњу песме. Наиме, мртва учитељица брани да се садржаји подземног света прелију у овај свет, да тамо повуку све што окружује тело мртве учитељице, да, другим речима, два света замене места. Тиме је спречавање преокрета доспело у само смисаоно средиште Симовићеве песме, тачније, омогућило је песнику да се послужи сложеним системом народних представа о мртвацу и да тако, заобилазно, уобличи и слику трагичности ратних призора.

У поезији Љубомира Симовића нису ретки ни случајеви кад се поступак инверзије јавља као средство којим се гради опис кружног кретања. Тако, примера ради, у песми *Молишва светом Нестору који је убио алу и из ње иосћали мишеви, јушћери, змије и друја јамад* срећемо један облик кружног кретања који је, по свим обележјима, карактеристичан за тачку гледишта са које Симовић, врло често, гради опис. Ова Симовићева песма је, иначе, необично компонована. Наиме, иницијална ситуација је, у целини готово, изостављена из самог описа, тако да песма овако започиње: »Убио си, свети Несторе, алу, хвала ти«. Читалац тако сазнаје да самој песми претходи нешто што није описано – време кад је у свету у коме живи колективни говорници

субјект («ми») постојала ала коју је, очито, на молбу убио свети Нестор. Убиство але је требало да донесе преокрет, неку врсту олакшања оне *ми*. Али, до тога није дошло: »Али да смо после одахнули – нисмо!«

Зашто није дошло до очекиваног побољшања? Једноставно зато што »размилели се из њене стрви мишеви, / Даждевњаџи, змије, и остала гамад, / Не знаш кад ћеш змију под јастуком затећи, / кад миша кашкиком извући из тањира, / кад ће те даждевњаџ из хлеба ујести«. Као што видимо, убијање але је довело до умножавања свега онога што угрожава оне који су молили свеца да убије алу. Тако је, у ствари, дошло до чудног преокрета – уместо једне немани јавило се мноштво гмизаваца, мишева и друге гамади. А опет, гмизавци имају негативну улогу у свим народним представама (сетимо се само на које се све начине у фолклорно-митолошким творевинама описује улога змије), тако да њихово удруживање са мишевима и осталом гамади треба само да појача слику угрожености оних који се молбом обраћају светом Нестору. Пошто, после убиства але, »можеш лопатом гамад по земљи да скупљаш«, следи нова молба свецу: »Покупи, свети Несторе, ове змије, / гуштере, мишеве, слепиће, даждевњаке, / шкорпионе и другу гамад, у врећу, Однеси врећу на врх брда, / Истреси је, засуци високо руке, / па од њих опет ону алу умеси«. Тако би се, поновљеном инверзијом, затворио круг.

А будући да ову молбу свецу упућују они »с даждевњаком у устима, са змијом око руку и ногу / са слепићем на очима, са шкорпионом у ноздрви«, сасвим је очигледно да је првобитни свечев напор (убиство але) потпуно изгубио смисао и да је неопходно да се све врати на почетак. Тражећи да им светац умеси »гвоздензубату и стоглавату« алу, сви они које је песник сместио у *ми*, нема сумње, своју ситуацију описују тако да је читалац мора подвргнути сасвим посебном тумачењу. Како то да нешто што чини светац у тој мери изгуби свој смисао, добије супротан ефекат? Очито, одговор на ово питање мора се тражити у пребацивању самог призора описаног у песми *Молишва свейом Несџору...* на један недоследни план. Тек на том плану, читалац долази у прилику да на прави начин разуме потребу да се поништи инверзија, да се од многих злочинитеља поново побегне у наручје само једног. Другим речима, у овој песми Симовић, кроз опис призора чији је средишњи елемент кружно кретање, наговештава један сасвим особен поступак тумачења потребе да се мењају одређене околности.

Могло би се рећи да се на истоветном поступку заснива и градња песме *Заштитник Теразија*. Песма је, иначе, настала као нека врста реплике на једно ликовно дело, на истоимени мозаик Младена Србиновића, изведен на фасади једне банке на Теразијама. А то значи да је песма настала као »превод«, као интерпретација једног другог уметничког дела. У Симовићевој визији »заштитник Теразија« је неко ко је дошао »из рата на градски трг«. Прелазак из једне ситуације у другу (из рата, са бојне пољане на градски трг), захтевао је и преуређивање одређених ствари, па је отуда логично што је бивши ратник »од штита направдио кантар«. Другим речима, једно средство за ратовање је

преобраћено у средство којим ће се много шта доводити у потребну равнотежу да би се животни садржаји превели из једног облика у други. Зато бивши ратник »насред трга сад мери и дели, / и у венац плете плодове земаљске, / и тим нас венцем венчава и храни«. Онај ко је убијао сад је претворен у некога ко у венац сплиће плодове земаљске и тим венцем »венчава и храни«. Сасвим је очигледно да је читав опис симболички кодирани и да инверзија о којој је, све време, реч треба да послужи као средство којим се различити животни садржаји упоређују (тачније: мере). Предност добијају они садржаји који улазе у венац којим се »венчава и храни«.

Али, то је само једна страна, једна могућност. Друга је описана у стиховима: »А севне ли сабља, да раскине тај венац, / и, кроз све проткану да прекине нит, / да ту нит, тај венац и венчања брани, / он ће од кантара направити штит«. Нема кретања само у једном смеру, и отуда је неизбежно да се појави и опасност да нит која повезује све оно што је спелетено у венац, којим заштитник »венчава и храни«, буде пресечена. У том часу се опет све преокреће и вредносна лествица се обрће на налицје. Тако се и у овој Симовићевој песми срећемо са двоструком инверзијом као средством за обликовање описа кружног кретања. А везујући само кружно кретање за венац којим се »венчава и храни«, Љубомир Симовић гради сасвим специфичну подлогу за разумевање бројних призора који су описани у његовим песмама, а чији се смисао оваплоћује у ономе што мора да чини и »заштитник Теразија«. Тако се, у ствари, једно привидно чисто спољашње, формално средство спушта у само средиште Симовићевог песничког света.

А опет, оно у том свету добија и сасвим специфичну функцију. Кад се читалац суочи са циклусом *Путовање у Грчку*, прво што му пада у очи је, свакако, сасвим необична перспектива из које се предочавају призори са овог путовања. Већ у првој песми у циклусу, у песми *Албум фојотрафија из Грчке*, видимо да ће лирски путописац своје описе да гради тако да они донесу једно посебно виђење: »Ми смо у Грчку ушли код Ђевђелије. / Ту још нисмо срели ни један кип. / Кипове смо видели после, у Делфима«. Онај коме је поверено да буде говорно лице очито Грчку замишља само као земљу кипова и стога је и изненађен што њих нема баш на сваком кораку. Уз све то, он кипове замишља готово као жива бића, па је изнећењен што »још нисмо срели ни један кип«. А опет, сами кипови су за њега не толико уметничка дела колико нешто друго: »Ако је веровати оним киповима, / били су лепши народ него ми«. Као што видимо, говорно лице свој однос према киповима не само што преводи у једну сасвим практичну раван, него их посматра и као резултат чисте мимезе. Кад пак дође до Делфа и кад сазна да је тамо »пупак света«, он ће се крај тог »пупка« фотографисати.

Пошто је, иначе, читава песма организована као листање албума фотографија, говорно лице свог неидентификованог саговорника води даље показујући му и »Касталијски извор«. Важније, наравно, од



самог Касталијског извора је то што »ту смо се сликали седамнаестог петог«, чиме се читаоцу ставља до знања да онај ко говори појединости везане за свој живот (а овде је путовање по Грчкој симболички репрезентант тог живота) ставља у исти план као и важне културно-историјске чињенице. Све време се кроз опис преламају две перспективе. На једној од њих се износе важне историјске појединости, а на оној другој се те појединости сагледавају из данашњег тренутка. То је и основни разлог што сусрећемо и овакве стихове: »То је некад било велика светиња, / сада остале само рупе и вода«. Сасвим је очигледно да говорно лице у овој Симовићевој песми из посебног угла гледа читаву прошлост.

У постојање тог угла се осведочујемо при сусрету са било којом појединошћу, а посебно при сусрету са оваквим закључцима: »Ово је кип неког Антиноја. / Држе га у музеју, леп је ко женско, / мора да су ти Грци били педери«. И не само што су Грци били педери, говорно лице збуњују и неки други детаљи: »Жене им остајале трудне с лабудима! Један је краљ у рату спалио ћерку, / жена му се код куће прокурвала, / он се вратио из рата, довео курву, / жена га секиром искасапила у кади!« Сви призори су, као што видимо, предочени из јединствене тачке гледишта. Основна одлика те тачке гледишта је, нема сумње, настојање да се историјски и митолошки садржаји виде као сасвим једноставне приче из живота. Да није тако зар би позната митска прича добила овај облик: »Један је несрећник убио рођеног оца, / па се, далеко било, венчао с мајком«. Уносећи у свој исказ оно »далеко било« говорно лице као да осећа непосредну опасност од понављања оваквих садржаја.

Овако виђени историјски и митолошки садржаји су на крају Симовићеве песме добили и посебно тумачење: »Лако је нама данас да им судимо! / Треба и за њих имати разумевања! / Земљина лопта још није била округла, / богова је било на сваком кораку, / владало је велико сујеверје, / нису имали знање ко ми данас!« Уводећи овакву тачку гледишта, тачније, показујући шта је садржај тачке гледишта са које се посматрају и оцењују историјски и митолошки садржаји, Љубомир Симовић, по свему судећи, жели не само да мотивише поједине вредносне судове већ и да покаже елементе који условљавају овакво виђење прошлости. Ти елементи се могу везати за један тип свести (»владало је велико сујеверје«), мада су они и резултат одвећ грубо схваћеног процеса напредовања у знању и развоју (»нису имали знање ко ми данас«). Тачка гледишта са које се описују призори виђени на путовању по Грчкој се најтачније може описати ако се за њу каже да је заснована на потреби да се преокрене однос између онога што је *горе* и онога што је  *доле*. Другим речима, посреди је настојање да се низ одлика везан за жанрове из »области озбиљно-смешног« (М. Бахтин) пренесе у сферу историјских и митолошких садржаја, тачније у поступак изградње описа једног односа према тим садржајима.

И ако је у песми *Албум фотографија из Грчке* појава ове тачке гледишта била мотивисана околношћу што се као говорно лице у песми јавља један од оних Симовићевих јунака које, примера ради,

срећемо и у поеми *Субоџа*, где се призори из живота виде са периферије великог града и најчешће из кафанског амбијента, помало је чудно што се и у неким другим песмама јавља, могло би се рећи, та иста тачка гледишта, мада говорно лице уопште није постављено у први план, нити су о њему дате било какве појединости. Тако у песми *Убиство у Микени* срећемо специфичну интерпретацију приче о краљу Агамемнону и његовој судбини. Чини се да већ први стихови наговештавају о чему ће и на који начин бити речи: »Кога да затекне, кад се врати из рата, / војник у женином кревету, него цивила?«. Спуштајући свој видокруг и везујући га за оне садржаје живота чији је симбол и позорница кревет, говорно лице у овој песми показује да ће једну општепознату митолошку причу да подвргне новој интерпретацији.

Додуше, у свим верзијама приче о Агамемнону (Сабина Освалт у свом речнику *Грчка и римска митологија* каже да су Агамемнона, после пада Троје и повратка кући, »убили у купатилу Клитајмнестра и Ајгист, који је у Агамемноновом одсуству постао краљичин љубавник«<sup>3</sup>, док Роберт Гревс у *Грчким митовима* даје овакву верзију: »Клитајмнестра поздрави свога од пута уморног мужа на изглед усхићена, разви пурпурни ћилим пред његове ноге и поведе га ка купатилу, где су му робиње припремиле топло купање; али Касандра остаде ван двора јер је била пала у пророчки транс, одбијајући да уђе и вичући на сав глас како мирише крв, и како је Тијестово проклетство свом снагом присутно у великој трпезарији. Кад се Агамемнон окупао, само што је крочио спреман да се прихвати одличне вечере која је била постављена у трпезарији, Клитајмнестра му приђе да би му тобож ставила убрус, али уместо тога му натакну на главу мрежу, без отвора за главу у руке, коју је сама откала. Ухваћен овако као риба, Агамемнон погибе од Ајгистове руке два пута ударен његовим двогубим мачем«<sup>4</sup>. У њеном финалном делу се јавља Агамемноново убиство, само што Симовић из своје песме искључује све оно што убиству претходи а садржај је митолошких прича.

И то није нимало случајно, будући да, примера ради, прича о Агамемнону и његовој судбини, у верзији коју предочава Роберт Гревс, садржи бројне појединости које претходе завршном чину убиства. Сам Агамемнон до Клитајмнестре долази такође убиством њеног мужа, док је Ајгист неко ко жели да се Агамемнону освети и зато одлучује да постане Клитајмнестрин љубавник. Он ће своју намеру да оствари захваљујући подједнако свом лукавству и жељи за осветом. Сама пак Клитајмнестра »није имала ради чега да воли Агамемнона: прво јој је убио првог мужа Тантала и прворођено дете и насилно се оженио њоме, а потом је отишао у рат који се, изгледало је, никад неће окончати; он је такође одобрио жртвовање Ифигеније у Аулиди – а што јој је нарочито тешко падало, говорило се да ће довести Пријамову кћер Ксандру, пророчицу, као своју жену у свему осим по звању«. Сасвим је очигледно да је митолошка прича одвећ сложена да би сви њени детаљи могли да буду укључени у градњу оне верзије приче о Агамемноновој судбини коју срећемо у Симовићевој песми. Због тога је говорно лице у Симовићевој песми своју пажњу усредсредило на завршни чин драме око Агамемнона.



Ако у верзијама које предочавају приручници из грчке митологије, као неку врсту контекста за разумевање приче о Агамемнону, срећемо друге митолошке ликове и њихове судбине, и у песми Љубомира Симовића је оцртан контекст у коме треба посматрати Агамемнонову судбину. То је елемент који изједначава митолошког јунака и обичног човека – судбина војника који се враћа из рата. Одмах по оцртавању тог контекста Симовић се враћа оним елементима приче о Агамемнону који су забележени и у митолошким причама: »После оног крвавог рата у Азији / у Микену се искрцава микенски краљ«. Читалац види да говорно лице из своје верзије приче о Агамемнону изоставља неке појединости (оно говори, примера ради, о »оном крвавом рату у Азији« а да не каже који би то рат могао бити), мада нема наговештаја да ни само говорно лице, а вероватно и његов саговорник, ишта друго знају о том рату. У развијању приче о краљевом повратку долазе на ред и појединости које припремају подлогу за крвави расплет: »С коња народу маше главом а не зна / оно што цео микенски народ зна: / да му на глави цветају рогови, / међу краљичиним ногама посађени!« Али, не само што краљ не зна оно што и не може знати, већ »нема времена ни да се распита, / важније му купање него знање!« Тиме се, опет, читава ситуација своди на раван чисто гротескно-хуморне интерпретације.

И док се »мртав уморан« краљ »опушта у врелој води« »неверна краљица пита се шта да ради«. Пошто »нема много да бира«, она се одлучује за секиру: »Узима краљица секиру, позива љубавника, / С њим улеће у куптило, у пару, / и, ко да није краљ, већ хрстов пањ, / удри, удри, по краљу, оном секиром«. Читалац лако запажа да у овом опису постоји низ одступања од онога што је садржај митолошке приче. Само средство за убиство (секира) изабрано је у складу са контекстом у који је читава прича о убиству микенског краља постављена. Као прича о догађају из народног живота, прича о краљевом убиству је, просто речено, морала да, макар у детаљима, буде пренета у сферу народног живота. И мада допушта да краља убијају као неког обичног сељака, говорно лице ће, усред описа краљеве смрти, поставити чуђење што краљица секиром каспи краљево дело »ко да није краљ, већ хрстов пањ«, чиме се позиција онога ко гради опис чини сложенијом. Другим речима, он час следи једну тачку гледишта а час прелази на другу, њој супротну.

Пошто се све време понаша као усмени казивач, говорно лице у Симовићевој песми се служи и особеном организацијом простора. Наиме, простор се, према потреби саме приче, активира (»крв је све доведе напунила каду«), тако да постаје важна компонента саме слике. У исто време, читалац запажа и прелазак на тачку гледишта човека овог времена (због тога се и говори о купатилу и кади), чиме се активира и граница на временском плану која сасвим јасно раздваја време радње и време приповедања, што, опет, значи да говорно лице своју причу гради тако што све време наглашава постојање те временске границе, А та граница је веома важна за конституисање смисла читаве приче која је смештена у песму *Убиство у Микени*. У песми, иначе, постоји и једна друга граница у времену која је претворена у важно средство у

градњи описа. После описа убиства Агамемноновог, говорно лице своју пажњу преноси на краљевог сина. Син је »прогнан« (бајковна ситуација), али се са њим дешава и нешто друго. Пошто он жели да се освети за очеву смрт, жеља за осветом је толико јака да је за њен опис изабрана оваква слика: »Прогнани син је осећо да и у сну / његовој освети расту нокти и зуби, / његовој мржњи расте вашљива коса«. У слику је унето неколико необичних елемената – граница између сна и јаве, поређење осветника са мртвим човеком (коме расту нокти). Другим речима, жеља за осветом се јавља у сну, што, опет, значи да је њома обухваћено и осветничко несвесно, како би рекли психоаналитичари. А то што осветничка жеља за осветом у сну расте ко нокти, основа је на којој се та жеља, макар за тренутак, преноси и на онај свет, будући да се верује да мртвом човеку расту нокти.

И кад се син освети за очево убиство »град скаче за њим на све своје ноге, / мачеви, клетве, камење«, чиме се отвара нови круг света и убиства. До тога не долази само зато што осветник успева да побегне а »да је било до људи скончао би«. Осветник успева да побегне тако што »све до пред небо је однео ону крв!«. Дошавши до »пред небо«, осветник је избегао гнев људи, али је добио и опроштај од богова: »Ко би, да није богова, пружио руку / руци, пруженој преко толико крви?«. Овом сликом тријумфа божанске милости која се указује чак и руци »пруженој преко толико крви«, окончава се прича о убиству Агамемноновом. Кад сагледа све њене елементе, читалац види да је она изграђена тако што су систематски елиминисани елементи који су у миту добили средишње место. Сnižаванем приче о Агамемноновој судбини, њеним свођењем на оно што се дешава »у женином кревету«, Љубомир Симовић је дошао у прилику да једну митолошку причу преобликује, да је преведе у сферу народних прича о ономе што се дешава кад војник дође из рата. Зашто је у Симовићевој песми једна митолошка прича пренета на овакву подлогу? Вероватно и зато да би се као јунаци у њој могли појавити и они који нису краљеви, мада је, чини се, важније нешто друго – потреба да се митолошка прича претвори у причу о ономе што се дешава увек кад једној причи треба променити смисао. Зато је, поред осталог, Љубомир Симовић у средиште свог интересовања поставио елементе који показују како се прича рађа, како се њени елементи распоређују и повезују. Другим речима, песма *Убиство у Микени* мора да се посматра и као књижевни текст који поступак свог обликовања поставља у само средиште.

Ако у песми *Убиство у Микени* можемо да видимо како оно што је било *горе* силази *доле*, дакле ако видимо преокретање које има само један смер, има доста Симовићевих песама у којима је инверзија, ако се тако може рећи, подвостручена. Једна од таквих песама је и сасвим кратка песма *Пољед са Томејиној њоља љрема ваљевским њланинама*. Ова песма, у основи, доноси једну слику коју срећемо и у неким другим песмама из циклуса *Источнице*: »Ове су планине биле степенице / уз које су јунаци ујесен / у облаке носили / овнове и вино; / некад су низ ове планине богови / силазили у села, / да се жене«. У песми *Преображење* срећемо једну химничну слику јесењег призора: »Како

лепо пред јесен миришу кујне! / мирише парадаиз који се кува, / миришу бабуре које се пеку на плотни, / мирише купус који ври, / мирише лук који сецкају домаћице бујне!« Земаљски живот је, у наоко сасвим свакодневном амбијенту, одједном добио такве садржаје да »омамљени мирисима земаљским, / или пред хладноћама небеским бежећи, / богови силазе с неба и облака... и, планинама лутајући, траже / зимницу и жену уз коју ће да презиме«.

Као што видимо, у овој песми постоји само оса *горе – доле*. Оно што је *доле* постаје у тој мери привлачно да долази до преокрета и зато богови »силазе с неба и облака«. Ситуација пак у песми *Поїлед с Томешиној њоља*... је далеко сложенија. Планине о којима је реч (ваљевске планине) су час степенице за успињање а час, опет, степенице за силазак. На сцени су час богови а час јунаци. Пошто су јунаци и њихов пут на небо елемент који срећемо у низу фолклорно-митолошких творевина, занимљиво је погледати начин на који Симовић гради опис њиховог одласка у облаке. Он их, чини се, најпре измешта са било какве епске позорнице (нема слике онога због чега су они јунаци), док, опет, неколико појединости потврђује да је реч о јунацима (потреба да се утекне, потреба да се са собом понесу овнови и вино, иначе веома важни реквизити у епским народним песмама о различитим јунацима). Исто тако, и само време (ујесен) кад се све збива је преузето из организације времена у епским народним песмама (тамо, примера ради, хајдучи ујесен иду код јатака). Јунаци иду на небо (у облаке) а не као мртви већ као живи људи који и на небу желе да уживају.

Ако се сетимо разлога због којих богови силазе на земљу у песми *Преображење*, моћи ћемо да их пренесемо и у песму *Поїлед с Томешиној њоља*, будући да овде нема подробнијег навођења зашто се богови запућују у женидбу. Али, ако као подлогу искористимо опис онога што чине јунаци, доћи ћемо у прилику да разумемо и поступак богова. Јунаци иду на небо сасвим сигурно зато што ће тамо лакше презимити, склоњени од својих непријатеља а снабдевени добрим јелом и пићем. Сигурно је да и богови силазе у села зато што ће им тамо бити лепше уз оне »домаћице бујне«. Ова слика размене својстава између неба и земље, иначе карактеристична за поезију Љубомира Симовића, показује да је у овом случају инверзија средство за оваплоћивање представе о амбиваленцији, смештеној у средиште многих ствари и појава. Да није тога зар би јунаци одлазили »у облаке« а богови »силазили у села«. Кретање по оси *горе – доле* показује у којој је мери доживљај света у поезији Љубомира Симовића сложен. Инверзија је средство које ту сложеност приводи лирском опису.

#### НАПОМЕНЕ

1. Бојан Јовановић: *Маија српских обреда*, Светови, Нови Сад, 1993, стр. 155.
2. Исто, стр. 184–185.
3. Сабина Освалт: *Грчка и римска митологија*, Вук Караџић, Београд, 1980, стр. 17.
4. Роберт Гревс: *Грчки митови*, Нолит, Београд, 1987, стр. 358–359.