

Ћ Понирање

Марко Паовица

РАНО ДВОКЊИЖЈЕ МИРОСЛАВА МАКСИМОВИЋА*

Са својих десетак до сада објављених књига Мирослав Максимовић заузима врло истакнуто место у оквиру свога песничког нараштаја, а тиме се високо позиционира и у вредносном поретку и у индивидуалним иновацијским постигнућима савременог српског песништва. Максимовић припада генерацији српских песника и песникиња рођених у првој петолетки после Другога светског рата а најављених крајем шездесетих и почетком седамдесетих година прошлог века.

Мирослав Максимовић је, поред неких тематских и репрезентативних избора из своје поезије, објавио следеће књиге песама: *Сјавач под ујијачем* (1971, 1997), *Мењачи* (1972), *Песме* (1978), *Сећања једног службеника* (1983), *Сонети о животињним радостима и шешкоћама* (1986), *55 сонети о животињним радостима и шешкоћама* (1991), *Животињски свети* (1992), *Небо* (1996), *Скамењени* (2005) и *77 сонети о животињним радостима и шешкоћама* (2008). Са ретко добрим разлозима критика је сместа поздравила појаву овог песника, препознајући и признајући у његовим првим књигама аутентичног гласника најновије модерне осећајности, самосвесног мајстора стиха и очигледног иноватора песничке речи уопште у тадашњем тренутку српског песништва. А што није у томе часу истакла и сву комплексност Максимовићевог песничког гласа, не само наговештену него добрано и потврђену у његовом *Сјавачу под ујијачем* и у *Мењачима*, то и не спада у примарне послове дневне критике а и видљивије је са накнадног гледишта.

* Овај текст је део опсежнијег текста који ће бити објављен у зборнику посвећеном поезији Мирослава Максимовића, а који ће бити објављен поводом доделе награде „Десанка Максимовић” песнику.

Две прве Максимовићеве књиге чине, што је још упадљивије после објављивања „потпуне верзије” *Сјавача под ујијачем*, ако не формално једну стилско-садржинску целину, без сумње јединствену и репрезентативну песникову стваралачку фазу. Јер све битније линије доцнијег Максимовићевог певања, готово цео распон његовог поетског афинитета, песников динамички доживљај света, као и његове темељне песничке спознаје наговештени су, ако не у основи већ и дати, у овом његовом раном двокњижју. Одатле дословно вуче корене магистрални ток Максимовићевог певања, опредмећен у његовом сонетском серијалу, али и бочне струје оличене у књигама *Сећање једног службеника*, *Живошињски свети* или у неким новијим насловима тематског избора *Београдске џесме*. Чак је и садржина много доцније књиге *Небо* парадоксално антиципирана неким остварењима из овог периода („Нова репортажа о Дрини”, „Пољска балада”), као и неколиким песмама из других књига.

Ово двокњижје карактерише велика садржинска разноврсност и збиља прекретничка инвенција у креирању стила и освајању поступка. Прва Максимовићева књига, сачињена из четири поетска круга, отвара се неколиким мотивима из природе, за којима следи анимацијски захват кроз кристални талог детињства, затим краћи низ интимно егзистенцијалних, културолошких и метапоетских укрштаја, и најзад, неколико тематски разноврсних актуелних (псеудо)дневничких лирских исписа. У *Мењачима*, међутим, композицијски континуално, смењује се обиље призора, слика и доживљаја, махом из оновременог Београда, обједињених уз то и јединственим говорним лицем. Ту се сустичу најразличнији урбани, камерни и екстеријерни поетски снимци, интимистички, социјални, политички, идеолошки и културолошки мотиви сасвим конкретног историјског тренутка, сведочећи о ширини и комплексности песничког интересовања младог Максимовића. Читалац који држи до тзв. пишчевог значења, а мислим да од тог значења ваља при тумачењу полазити кад год је то могућно, требало би да има у виду околности под којима су настајале песме из ове књиге, како би био у стању да иза густе завесе тропичности и нарочито алогичке сликовитости Максимовићевог песничког језика распозна непосредне референце његових појединачних песама. (Иначе, читалац ризикује да се мимоиђе са Максимовићевим *Мењачима*, и њима сличним књигама.)

Коегзистенција супротности као стање света, супротности унутар самих ствари, али и супротности међу њима, као и постојање противречности између човека и света, између културе и историје, на једној, и природе, на другој страни, јесте најопштији и најважнији песнички увид Мирослава Максимовића. А контраст и парадокс су основна из-

ражајна средства којима се овај песник служи за исказивање предоченог поетског доживљаја света. Проблематика противречности и супротности постојања фиксирана је изузетно успело већ у симболичкој слици света природе на самом почетку Максимовићеве песничке авантуре, у првом циклусу његове прве књиге, под насловом „Свет, од мог трајнији”. Скоро свака песма овог невеликог круга успоставља се и опстојава на парадоксално исказаним унутрашњим противречностима, али истовремено оне чине и парове узајамно – функционално и појавно – супротстављених мотива. У првом се, свакако, осећа утицај Миљковића, ослобођен, међутим, миљковићевске реторичности и звучности приметне код неких других песника ове генерације (М. Ненадића и М. Лалића, на пример).

Пажљивијем читаоцу неће промаћи динамика промене, односно укрштаја поступака, као и појединих стилско-поетичких модела, пред општим утиском хипермодерности Максимовићевог песничког израза у два његова прва књигама. Те промене и укрштаји варирају од једног до другог поетског круга, каткад од песме до песме, а бива да се испољавају и при посредовању једног јединог поетског мотива. Две последње манифестације уочавају се сасвим јасно и у оквиру већ споменутог Максимовићевог иницијалног песничког циклуса, имплицитно програмски настројеног и врло инвентивно стилски и садржински издиференцираног. Ту се, наиме, полази од чисто космолошког ка једном антропо-геоморфолошком мотиву („У лонцу”, „Чаша”), и то у поетичком маниру надреалистичке асоцијативности; потом се, у неосимболистичком кључу, узајамно смењују три мотива природе („Лист”, „Корен”, „Водоскок”) као три узастопне варијације аутопоетичког изјашњења, да би се затим – у комбинацији фантастичког, веристичког и колоквијалног описа путовања („Воз”) – као непосредно искуственог мотива, истакао привид промене, то јест немогућност бекства од самог себе, сасвим противно, али не мање поетично, стандардном романтичарском доживљају путовања и некако парадоксално сагласно са кореферентним искуством Горкијевог Макара Чудре („Нема тог коња на коме можеш утећи од себе”). Интересантно је код ове последње песме колико су њени почетни и завршни стихови стилски и значењски супротстављени. Опис самог воза на почетку песме је до те мере интериоризован да је воз у ствари сасвим поистовећен са песниковом силном жељом за путовањем и променом, жељом фолклорнофантастички артикулисаном:

„Нешто што одједанпут из мене / хукће у ноћ. Неман. / Оно што још немам. / Удаљени звиждук промене.”

Управо према интензитету емоције одговарајући песнички исказ подлеже фантастичкој стилској артикулацији. После неколико среди-

шњих, веристичких дескриптивних потеза, песма се поентира констатацијом изневереног очекивања, у неком виду пражњења примарне инспирацијске емоције, она се у ствари окончава разочаравајућим увидом о немогућности суштинске промене човековог унутарњег стања посредством неког спољашњег подухвата, какав је, на пример, путовање. Стога је ово ново, неочекивано искуство и саопштено на адекватан, сасвим другачији начин од оног интензивног авантуристичког узбуђења са почетка песме. А то је смирен, резигниран, обичан говорни исказ, у чијем се средишту, међутим, попут жишке у пепелу, једино узалудни чин, то јест пропала авантура именује метафоричком песничком сликом:

„Путујеш. Мењаш возове, мењаш речи. / А онда ти каже *жар зга-слих саши* / да је исто лице које те у стаклу прати.”

Максимовић се и касније у два-три маха враћао мотиву воза и путовања. Углавном, из евокативне перспективе. И, те новије песме могу, како по лирском сентименту тако и по извесној документаристичкој патини, бити ближе бар песниковом генерацијском читаоцу од ове прве, али нису од ње стваралачки релевантније (осим сонета „По-пео сам се у воз”). Јер песма „Воз” је сведочанство Максимовићевог евидентне младалачке зрелости, његове ретко смеле песничке имагинације и његове самосвојне песмотворне интелигенције, у исти мах. И песме „Обала” и „Море”, такође из првог круга, потврђују на специфичан начин оба споменута својства Максимовићевог раног певања, односно његовог раног песничког мишљења. Прва се састоји из само два сажето артикулисана става, од којих полазни фиксира слику уда-ра морског таласа о жало: „Талас разиграних копита / у лице жалу: / прегажен мрмор шљунка, / језик обале”, а други, на темељу једне једине додирне тачке – имагинативне представе таласа као коња – преокреће почетну поетичну опсервацију у један интровертан, по свој прилици, аутопоетички исказ: „Ово ће време згуснути скокове / мог унутрашњег коња”. И у првом и у другом ставу, то јест строфи, посреди је надреалистички тип сликовитости или песничке имагинације. При том је, као што је то већ речено – остављајући по страни семантику сучељавања активног и пасивног, динамичног и статичног елемента природе – морски талас доживљен/именован као обесан коњ у трку, а потом за сасвим другачије, самопосматрачко, усмерење песникове пажње и за један конкретан предосећај на том правцу, примењен исти означитељ: реч *коњ*. Тако су посредством једне те исте слике доведени у корелацију песников доживљај спољашњег света и његов унутрашњи стваралачки ерос. А сам исказ, наиме, да ће апострофирано време, време проживљено на обали мора, коначно, време неког конкретног лета „згуснути скокове” песниковог „унутрашњег коња”

ваља разумети или као поруку да ће назначено време учинити песнички надахнуће још учесталијим, то јест његово стварање још продуктивнијим, или пак његов исказ још конзистентнијим и вишезначнијим, у зависности од тога шта се разуме под самим „скоковима”: целе појединачне песме, или особена, синестезијска сликовитост песничког говора. Но тек када се узме у обзир да иза првог стиха ове кратке Максимовићеве песме стоји познато антологијско место из ране драме Лазе Костића („Еј, пусто море! Еј, пусти вали! / Поносни бељци, срчани ждрали! / Ви ми сву радост моју пренесте, / и опет зато уморни несте!”), увиђа се да је ту у ствари на делу чин слободне, понајближе надреалистичке стилизације романтичарског изворника, сажимање читавог низа звучних епитета и метафора, као и патетичних апострофа, на једну живу метонимијску слику и равну интонацију, а потом, како смо већ видели, успостављање перцептивне слике и – окретање у непредвидљивом асоцијативном правцу у сасвим новом метафоричком кључу диспаратних појмова и синестезијских спојева („згуснути скокове”, на пример). У песни „Море”, сазданој из три става/строфе, једна кључна слика такође вуче порекло из назначеног места Костићеве драме, а једна, опет, настаје уопштавањем иницијалне слике из песме „Обала”. Свој опис мора Максимовић отпочиње исказом о унутрашњем доживљају таласања, које му се намеће – психолошки, у значењу ејдетске, а стилски, у форми надреалистичке слике – као „трчање узбуђене воде”. А опет, у чисто књижевнотрадицијском памћењу, Максимовићева слика може се сматрати и самосвесном редукцијом ширег Костићевог контекста: „Који је од вас блажени Ђога / Што ј’ одно морем драгана мога? / Ил’ није један толико сретан? / Пена вас бела све подузела, / сви сте га ваљда *џ*ркком *џ*ренели; / зато сте бесни, коњици бели!” Да је млади Максимовић имао у виду наведену Костићеву слику, сведочи и његово одступање, то јест промена емоционалног става у односу на претходну слику, у следећој, средишњој строфи песме:

„Никакве патње нема у смешној / упорности таласа да пољубе / жало: шљунак, просуто семе дубина.”

Овим као да наступа тренутак отрежњења, да не кажем, хладне дистанце, у односу на већ речено и у односу на протослику из Костићеве драме. У ствари, песник истовремено предузима подухват демистификације властитог полазишта и поступак депатетизације поетског говора и значења традицијског изворника. При томе, он једном сасвим еротски посредованом елементарном збивању природе ускраћује сваку емотивну мотивацију и емоционалну обојеност исказа, прелазећи са лирског представљања на перифрастични рефлексивни говор. У том и сличним поступцима огледа се несумњива, неретко, и

прекретничка иновативност Максимовићевог песничког гласа, који се истовремено ослања на домаћу песничку традицију и радикално је модернизује. Иза Максимовићевог преласка са модернијег лирског исказа на рационалан интелектуални говор – што је, ипак, тек једна фаза у његовом раном развоју – стоји, међутим, осећање евидентног хијатуса, подвојености или, како се *во времја оно* говорило, отуђености између песника, као осведоченог портпарола модерног човека, и – света. А управо тај доживљај песнику и омогућује уопштенији увид у природне или у друштвене односе попут овог дефинисаног исказом: „Тако бесконачност / насрће на црту”. Тај исказ се може истовремено сматрати неком врстом исхода, то јест разрешења у контрасту, надреалистичке слике о „трчању узбуђене воде” из завршног стиха прве строфе, али и као апсолутно проширење ракурса почетног дистиха из претходне песме „Обала”: „Талас разиграних копита / у лице жалу”. Обе песме – што није реткост код раног Максимовића а јесте новина у том тренутку српског песништва – организоване су техником филмског језика. У фиксирању и редоследу песничких слика овај песник као да се служи поступком филмског кадрирања. Тако, на пример, у полазном дистиху „Обале” ухваћен је у крупном плану само завршни талас који преплављује жало, док је у слици „трчање узбуђене воде” из песме „Море” примењен шири план, а при већ апострофираном контрасту „тако бесконачност насрће на црту”, из исте песме – најшири (тотал). (Не јавља се случајно у првој строфи „Мора” синтагма „на унутрашњем филму”). И, као још једно сведочанство већ спомињане Максимовићеве песмотворне интелигенције, или, ако хоћете, његовог стваралачког лукавства у постизању динамике поетске целине, одмах после толико истицаног најуопштенијег исказа односно, филмски, најширег плана – долази изненадна апострофа „Одахни, водо, на длану”, праћена образложењем у загради: „Никада није збиља / смисао био немар обиља”. На читаоцу је, наравно, да прозре која се визуелна слика крије, то јест који се симболички чин одиграва, иза наведене апострофе, која иначе доноси и наглу промену говорне перспективе. Другим речима, шта је конкретна референца апострофе, на који се детаљ односе речи „Одахни, водо, на длану”, што их изговара песник, односно говорно лице песме „Море”? Верујем да он/оно у одговарајућем тренутку (унутрашњег) говора захвата својом руком воду из пристиглог таласа и да се управо и обраћа том захваћеном делићу морске воде на сопственом длану. Филмским језиком, то би означавало поновни повратак крупном плану, као и изједначавање (у уметничком представљању) тога на трен припитомљеног делића са целим безмерјем препуштеним бесмисленом аутоматизму слепе и нехајне елементарности. Важна је, разуме се, улога потцртане апострофе у ди-

намици вербалног представљања одабраног мотива, мора, али је много важнија симболика њоме означеног геста, јер тај гест поседује сва обележја специфичног ритуалног чина. Основни смисао тог ритуала исцрпљује се у човековом смисленом и благотворном посредовању у сопственом природном и друштвеном окружењу. У некој врсти аналогног деловања Мирослав Максимовић, по свој прилици, доживљава основни смисао свога песничког позвања, мада је, извесно, далеко од тога да безрезервно поверује у исцелитељску снагу речи, ни у данашњем времену нити у оним знатно срећнијим за поезију. Отуд се и песма „Море” окончава у наглашено равнодушном, готово позерском отклону завршног исказа („у простој тишини одвија се рад / на организовању текућине”) од претходног интимистички ритуалног зазива, што, чини се, умањује њену убедљивост и њену несумњиву поетичку релевантност. А када је реч о споменутом Максимовићевом поетичком ставу, о његовом разумевању песничког позвања и самог смисла песништва, читалац ће се, поред већ неколико коментарисаних наслова, само у раном песниковом двокњижју срести још са бројним остварењима која то схватање на самосвојан начин потврђују и проширују или га незнатно коригују.

Евидентно ширење Максимовићевог поетичког хоризонта, као и једно хипермодерно својство његовог песничког поступка, уочава се већ у оквиру фиксираних поетског круга. Са овом другом чињеницом – коју бисмо могли назвати неоархаичким поступком, блиским Попиној средишњој фази, па и неким доцнијим прозаистима – читалац ће се суочити ако обрати пажњу на однос између референтне и изражајне равни првих двеју песама назначеног циклуса, то јест на однос између *означеног* и *означиошеља* у тим песмама, како би то рекли критичари лингвостилистичке школе. У првој од тих песама, „У лонцу”, на снази је макро – микро релација између предметне и изражајне равни, између ноћне перцепције космичког простора, односно песниковог доживљаја човекове космолошке позиције, и узавреле садржине лонца као његове поетске слике, где „све пати, / чекајући / да огромна кашика снова / прича о другим, спокојним / световима”. У другој песми, „Чаша”, тај однос је обрнут, па је ту посредни микро – макро релација између *означеног* и *означиошеља*. На једној страни је, дакле, „чаша”, конкретније, „отисак тајанствене усне”, а на другој, у својству означавајућих слика, прво, својеврстан антрополошки печат, којим је „неко успео да згусне / жеђ у тврди стисак / вилице”, а потом, коначно, поетска визија архаичне културносоцијалне ситуације на фону геоморфолошке конфигурације одговарајућих размера: „огромна брда / сакупљена у равницу – / у нечију нетремицу / сатерана крда”. Психолошки гледано, поетска слика настала, по свој прилици, према генера-

тивном принципу Роршахове мрље. Али, оно што је при свему томе најбитније јесте: карактеристична склоност овог песника да успоставља једноставне, елегантне и поетичне имагинативне везе и аналогичне између неких видова опште космолошке констелације и тривијалног предметног света свакодневног човековог окружења; и обрнуто, његова способност да те ситне, наоко безначајне предмете опечаћене специфичном присношћу свакодневног људског додира сагледава у културно-историјској или у физичко-природној мегапројекцији. Другим речима, или да и сам поједноставим: Максимовић показује фасцинантно умеће специфичног песничког дара да у безмерном, далеком и равнодушном препозна слику маленог, блиског и присног према осведоченој људској мери, као и обрнуто – да у маленом и свакодневном пробуди визију големог и прозре смисао универзалног и општечовечанског значаја. Ако се, међутим, погледа из другог угла, ако се читалац мало више удуби у само генеративно средиште Максимовићевог песништва, суочиће се првенствено са песниковим силним, несмирним нагоном самоодређења у односу на његово целокупно физичко и духовно окружење. И само тај читалац застаће фасциниран пред слободном, разиграном, тоталном песмотворном енергијом, која би све чега се такне да претвори у песму, али са зрелом, врло дисциплинованом песничком свешћу, ретком за једног младог ствараоца. А предочена комбинација стваралачког ероса и поетичке свести понајбоље сведоче да већ у младом Максимовићу можете идентификовати песника који настоји, и успева, да се што боље *пронађе* и што прецизније одреди према животу и свету, као и према самом медијуму у којем се исказује. У једном доцнијем аутопоетичком запису Максимовић и сам обелодањује: „Открио сам да тражим себе, а не књижевност” додајући да „песник постаје песник онда када нађе властити језик”. *Властити језик* је истовремено и најпоузданије сведочанство песниковог самоодређења, а Максимовић га је нашао већ са првом књигом, мада, разуме се, још није престао да га модификује и усавршава.

У прилог опаски о раном ширењу Максимовићевог поетичког хоризонта, задржимо се још код песме „Лист”. Ако се из већ коментарисаних песама наслућују Максимовићева схватања песничког позвања и смисла самог песништва, у песми „Лист” се још непосредније обелодањује песников доживљај властите стваралачке судбине. Из исте песме читалац такође разабера за *какву* поезију се у ствари залаже овај песник, то јест *који* *шии* песничког исказа он програмски најављује и аутопоетички заговара. Сонетом „Лист” Максимовић симболично предочава сопствени идеал песника. Савременог песника. Поступно, врло промишљено развијен опис, у ствари казивање, прати животну

путању песника од његове појаве (не: од рођења) до смрти. То казивање је значењски доста сложено, јер се у својеврсном преплету појединачних исказа – елиптичних, и оних дужих, који се опкорачењима претачу у следећи стих – односе час на песникова проживљавања, час на његову животну ситуацију, час на његово надахнуће или његово јавно држање, час на смисао индивидуалног стварања, најзад на његову коначну судбину, али најчешће на главна својства његовог дела, која Максимовић понављањем сугерише. Кад кажем: симболично предочава, имам, разуме се, у виду да се дословно значење песме од прве до последње речи тиче искључиво листа на грани, листа као ботаничког феномена, о чијим својствима и кратком али драматичном животном циклусу прибрано и мирно, из перспективе трећег грама-тичког лица, говори песник Максимовић. Већ у првом катрену сонета Максимовићев лист/песник виђен је и предочен у знаку парадоксалног поравнања противречности, препознат у способности и напору самосавлађивања, у мирењу бурног проживљавања и одмереног оглашавања – што, према Максимовићевој модерној осећајности, није само питање укуса него и питање уметничке уверљивости:

„Сва је његова моћ – да буде тих, / да никада не јаукне гласно. / И порекло се тишине јасно / кроз лист види: мисао. Стишан стих.”

Такође је врло карактеристичан, то јест необичан, синтаксички поредак и лексички избор унутар исказа другог дистиха овог катрена, с обзиром на однос њиховог дословног и симболичног значења. Закључна реченица која би требало да гласи: „И порекло се тишине јасно кроз лист види, а *што је мисао*” – сажета је на властити субјекат, што је учестан поступак код раног Максимовића. Тиме је, наравно, истакнута важност значења те субјекатске речи, у датом случају: важност *мисли* за поезију. Осим тога, у истом стиху се, синестезијски, каже да се „порекло тишине кроз лист *види*”, а не, рецимо, *чује*, што одмах упућује са дословног на симболично значење те речи, повезујући лист са песником, односно са својством његовог дела. А тај правац значења се непосредно оснажује још и, отада модерном, метапоетском интервенцијом: „Стишан стих”, чиме се истовремено окончава један од мноштва симболичких значењских праваца ове песме и заокружује најважнији песников (ауто)поетички захтев. Но, вратимо се даљем тексту уживајући, без додатних коментара, у доследној напоредности дословности и симболике:

„Бледа крв у танушним жилама / доји га снагом земље: силама / ветровитог света одолева. / Смешну славу висина преболева // зеленилом. Остаће небрањен / пред крајњим смислом: лист је, усамљен, / сух. Мисао. Обешен утварно. // Тихо зна због опште гране расти, / бити нежно јак. То што ће пасти / доказ је да је живео стварно.”

И мада очигледност одбија сваки коментар, додајмо ипак још две опаске о самој песми и две о њеном најужем контексту. Сонет се, дакле, окончава парадоксом као што парадоксом и отпочиње. И друго, три основна аутопоетичка захтева: *мисао*, *ишишина* и *стишиан стих*, дословно наглашена у „Листу”, најављују потребу раскида са звучном, патетичном и, често, испразном песмом псеудостражиловског традицијског тока и надобудног шездесетосмашког таласа. Познаваоца Максимовићеве поезије не треба уверавати да је овај песник до данас остао веран томе свом поетичком залагању. „Лист” има свој садржински пандан, односно опозит, у суседном сонету „Корен”, где се опева покретачка и живтворна моћ невидљивог, подсвесног, ирационалног, док „Водоскок”, како се чини, симболизује стварање или бар читалачки/слушалачки доживљај саме песме.

Не може се прећи преко прве Максимовићеве књиге а да се – поред круга „Детињство”, који је и својеврсна поема – бар не спомену неколике кључне песме циклуса „Опис није коначан”: насловна песма књиге, насловна песма циклуса, „Нова музика”, „Матура или Залазак сунца”... Али и љубавни диптихон „Кнез Андреја” и „Наташа Ростов” и „На Београдском хиподрому”, из последњег поетског круга.

Ова последња песма и „Нова музика” својом социјално-политичком тематиком чине најчвршћу спону са следећом Максимовићевом књигом, док „Спавач под упијачем” стоји у нарочитој вези са „Поњавом”, песмом из *Живоишињског света*. У насловној песми своје прве књиге Мирослав Максимовић, тек пробуђени „спавач”, пева у ствари са незнатне временске дистанце, живописно хуморно, сопствене *године учења* и властити страх да се суочи са својим добом и да се самостално опроба у личним стваралачким могућностима:

„Покривен сам длакавим упијачем / и хоћу да спавам док не згусну / мисли у мастилу јачем. [...] / Спавам да бих боље будан био, / да бих воспитао лично време, / да бих, жедан, дневну воду сносио. / Спавам да ми прође ово време.”

Потпуно контрапунктски према одбрамбеном хипнолептичком синдрому развијаном до претпоследње строфе, на крају песме јављају се сигнали буђења:

„Зачаране, у очној колевци / бију ситне експлозије. / Ко петао у јутарњој поповевци / црвен-талас би да се прелије.[...] / Напет је, хоће да прсне дух / у графиту, у грубој оловци.”

Додирна, то јест заједничка тачка „Спавача под упијачем” и „Поњаве” јесте полазна тачка: слика „длакавог упијача” као покривача и слика „поњаве преко главе”. Али са једном битном разликом: „длакави упијач” јесте метафора за целокупно књижевно, ако не и за цело културно-историјско наслеђе, које својом меродавношћу паралише,

фрустрира и, до болесне жеље за спавањем, инхибира будућег песника, а „поњава”, конкретно – коњски покровац, јесте сасвим реална ствар. И истоимена песма, чини се, отпочиње из једне потенцијално реалне ситуације, али се, према начелу прустовске чулно подстакнуте стваралачке асоцијације, развија до најшире културнотрадицијске и историјске поетске визије. Ево те полазне ситуације:

„Поњава преко главе, / глава у мраку, / мрак мирише на коње. / Удишем длачице.”

Убрзо потом долази се до нове ситуације/слике, увелико аналогне са почетком ране песме:

„Покривен сам поњавом, / спавача под упијачем / могу назвати: / шталски момак испод биљца.”

Запажа се да је реч о истом лирском јунаку, у обе песме али у различитим временским моментима, и да је овај потоњи, из актуелне песме, апсолутно супериорнији над бившим собом. Но, пресудно је то да га се уопште сећа, јер се на том сећању и упоређивању и развија текућа, нова песма, и то у сасвим супротном смеру од њене протоксације. Она се одвија у узастопним интервалима физичког, психолошког и историјског времена, односно у сукцесији реалистичких слика, асоцијативних визија и фантастичких анимација:

„Под поњавом, / тешко је издржати дисање, / тешко померити руку, / а колико је тек вештине / у кретњи коју једноставнији народи зову: / трепнути. / Док трепнеш – прође век. [...] // Под поњавом коњ / јахан преко Карпата, / па за Чарнојевићем, / носио је преко Дрине / сепет са детом под поњавом / неба: трепере длачице звезда. // Плави круг. У њему длака / под микроскопом / пажљив поглед види / топло огњиште: / играју се весели микропчићи / качамак кува мама микробица.”

Све што је спутавало и гушило будућег песника, све што га је чинило колебљивим и несигурним до открића сопственог израза у песмама његове прве књиге, све што је у насловној песми дебитантске збирке метафорички означио „длакавим упијачем” са тежиштем на хуморно дочараном стању индивидуалне инфериорности – а речено је да је то био ауторитет целокупне културно-историјске традиције – све је то у „Поњави” не само постало јасним предметом песме него и супериорно, у једном једином имагинативном налету, кораком од седам миља, са неслућеним спонтаним продорима из културолошког у космолошко а из овог у микробиолошко обзорје, психолошки савладано и маестрално, поетски вишезначно дочарано. Али је, истина, између два стваралачка момента протекло пуне две деценије Максимовићевог смелог песничког потврђивања. (Но, већ негде у другој половини тог раздобља овај песник се, видећемо, приметно окренуо ка традиционалнијем стилу исказа.)

Са песмом „Опис није коначан” Максимовић је отишао понајдаље не у хипермодернистичкој мистификацији доживљаја и отежаној разумљивости властитог исказа, већ у настојању да радикално модернизује, смисаоно преокрене у смеру метапоетског самоодређења или пак сасвим елиминише сам лирски опис као традицијски реликт у модерном песништву.

Готово непромењен однос према свету – став који пресудно карактерише песникову чежња за самооткрочењем, оличена у креативном сучељавању са мноштвом најразнороднијих мотива – тај став и однос према свету Максимовић је углавном задржао и у *Мењачима*, својој другој песничкој књизи. И та чежња – треба ли на то подсећати после четири деценије? – испуњавана је срећно скоро на свакој страници те танушне, белих корица књиге, поготову на онима обележеним насловима: „Београд, ноћ”, „Поноћна револуција”, „Концерт”, „Светлост из општих станова”, „Сливена у уџбенике, против моје воље”, „Мењачница”, „Силазак у кафану”, „Можда једино могућа, љубавна песма”, „Ретке склоности”, „Вожња аутомобилом”, „Заборавак”... Ако се ипак нешто знатније променило, то је свакако Максимовићев песнички поступак, што је и природно, јер су управо језик и поступак основна подручја песниковог самооткрочења. У прилог овом запажању осмотримо две-три песме изостављене стога са наведеног списка.

У песми „Болница на тргу” крије се несумњиво једна најдубља поетичка веза са претходном књигом, и то веза на линији разумевања песничког позвања. Док се у неким песмама из прве Максимовићеве књиге наговештава ритуална улога песника у посредовању између равнодушног света природе и човека, дотле се већ иза насловне метафоре „болница на тргу” крије аналогни доживљај, односно сликовита ознака самог песника, заокупљеног како идејом исцељења посрнулог урбаног човека савремене цивилизације тако и идејом сопственог оцелотворења. Песма отпочиње описном секвенцом градског амбијента детерминисаног контрастном симболиком животно-стварног и виртуелног:

„Без зеленог, без зеленила / напредује опште стање. / Спољни ваздух је боје лила, / из свих душа лила испарава.”

Почетни опис се употпуњује у првим стиховима следеће строфе: „Апотеке спавају у вати, / мирно блистају поља у стаклу”, да би се потом – и то у непосредно упитној форми исказа – са дескрипције „општег стања” прешло на основно песниково расположење, односно на главно песмотворно жариште говорног лица песме у виду одсудног подвострученог питања о његовом сопственом емоционално-егзистенцијалном статусу у актуелном свету и у стихијској разобручености савременог живота: „Може ли трг самоћу да схвати, / да ли ме живот

подржава?” Оцртаном уводном композиционом целином песме јасно су противположени спољашњи опис у првих шест стихова, с једне стране, и завршно, двоструко питање говорног субјекта, с друге, којим се овај први пут и оглашава у своје име. Стога нема сумње да је и цео иницијални дескриптивни фрагмент песме сручен из његове унутрашње перцептивно-емотивне перспективе. Но, погледајмо најпре шта је предмет овог описа, и из чега се – из којих, и каквих, исказа – он у ствари састоји. Није тешко одгонетнути да је реч о једном уопштенијем опису извесног градског трга у вечерњим часовима. Видно иронијски интониран први исказ, који се простире кроз два почетна стиха, истиче одсуство „зеленог” и „зеленила”, то јест преображај реалног изгледа ствари и, уопште, ишчезнуће животне природности у развоју „општег стања”.

(Иронија – са препознатљиво уопштавајућом интенцијом карактеристичном за младе песнике Максимовићевог нараштаја – и огледа се у томе што се „напредује” у правцу супротном од традиционално пожељног или бар уобичајеног.) Насупрот томе – како произлази из два следећа стиха/исказа – тргом, очигледно под дејством неонског осветљења, апсолутно доминира „боја лила” као симбол иреалног, привидног постојања и једног сасвим виртуелног света, у чијем знаку се указује модерна високо технологизована урбана средина. Иницијални опис се окончава апострофирањем по два пара, додуше, конкретних мотива, али зато у узајамно сасвим изокренутом односу: „апотеке спавају у вати”, а „поља” – „мирно блистају у стаклу”, као што стакло блиста у пољу, па су стога и она дословно недоступна и иреална попут сваког лика у огледалу. И, што се, кроз шест следећих стихова, све више проширује, и заокружује, опис вечерњег трга, у њему се јавља све више такође конкретних детаља, али се у исти мах некима од њих оспорава реалност постојања са становишта песниковог новог стварносног искуства и модерног онтолошког увида:

„Спорне су галерије шетача, / спорне камионске лење коцке. / На врху је око неонског врача, / он одређује шта јесте, шта није. // Неке силе свет ће да униште, / из звучника вила проговара.”

Иреалан доживљај амбијента песник истовремено оснажује и демистификује, очуђујући у духу фолклорне фантастике два доминантна, својевремено изразито модерна елемента централног градског простора у социјалистичким варошима, нарочито метрополама: светлећу рекламу и јавни разглас. У складу са увидом да, ето, у модерним временима архаичну ритуалну функцију од песника преузима нови маг(нат) савремене технике и технологије, „неонски врач” који „одређује шта јесте, шта није”, песма се окончава аналогно драматургији изнуђене оставке, односно у знаку песниковог признавања примата технологије над поезијом:

„Све теже ми је да лечилиште / носим у глави, да причам приче. / [...] Нека трг ову болницу схвати, / нека ме не подржава.”

На делу је, евидентно, песничко прозирање неумитног тока савремене цивилизације, према којем – противно шелијевском заносу из песме „Речник” – живот појединца и људске заједнице више не обликују ни идеолошка уверења ни духовна зрачења културе, већ достигнућа и захтеви високе технологије.

У јасном дослуху са „Болницом на тргу” стоји и песма „Баново Брдо”. Реч је у њој о, ваљда, првом солитерском насељу у Београду, па она стога није само *урбана* песма него истовремено и један нови Максимовићев одзив на тему модернизације, с обзиром на чињеницу да је сâм солитер преваходно модерна стамбена грађевина, једно од остварења вековне човекове маште као водиље модерности:

„Куда се пењу стамбене баште, / на висину нова мисао мирише. / Ваздушни салони, са дна језера, из маште, / одједанпут су искочили у стварност.”

Но, за разлику од претходне, у овој песми описаном амбијенту није супротстављен њен говорни субјект, него у њој поетски говор о модерном насељу прелази у говор о његовим житељима, и то у функцији својеврсне ироничне поенте:

„Али пепео сипи из небеске луле, / зграде штрче корењем увис. / Мада су решили да му маску згуле, / мењачи света труну у собама.”

Дакле, у завршној строфи дочаран је тренутак када над модерним солитерским насељем пада снег. При посредовању тог призора песник се служи поступком очуђавања, који је ређе користио у претходној књизи (залазак сунца: „на небу је прегорело зрно кафе”, „залазак пилуле за спавање”). Тако је снег доживљен/виђен/представљен као „пепео из небеске луле”, а зграде са телевизијским антенама – као куће са корењем, искрчене и постављене наглавачке. Са тако очуђене спољашње слике песник се осврће на ентеријер, тачније, на станаре чудесних зграда, који због нечег „труну у собама”. Ко су они у ствари, и зашто им се то догађа, не може се поуздано, а камоли историјски конкретно, сазнати из текста песме. Песник их назива „мењачима света”, па су већ по томе сродни са њим самим, односно са говорним ликом претходне песме, који – по својој ритуалној традицијској улози, по песничком позвању – „носи лечилиште у глави”, то јест идеју о исцељењу света, мада му то „све теже” пада. Када се у покушај разумевања укључи и контекст, а то је легитимно у границама које допуштају наслов и тренутак настанка песме, сазнаје се пуно више и о солитерском насељу и о његовим станарима. Наиме, солитери на Бановом брду, подигнути непуну деценију пре настанка песме, били су намењени бившим револуционарима, потоњим официрима ЈНА из целе ондашње земље, махом превремено

пензионисаним у пуном напону животне снаге услед масовних политичких чистки војног апарата. Метафора „мењачи света”, којом песник хуморно-иронијски комплиментира станаре солитера са Бановог брда, у ствари је двострука алузија: прво, на њихову улогу у *грађанском рашу 1941–1945*, односно у *револуцији и НОБ-у*, и друго, алузија на познату тезу оснивача њихове комунистичке идеологије, ону по којој су „филозофи различито тумачили свет, а ради се о томе да се он промени”. Тек из ове шире перспективе могућно је сагледати сву иронију ситуације којом Максимовић црнохуморно поентира ову своју истовремено модернизацијску и социјално-политичку песму.

Непредвидљива асоцијативност младог Максимовића и његова не свакодашња језичка инвенција ослоњене су махом на вишеслојан културнотрадицијски и цивилизацијски подтекст – поетски и уопште књижевни, фолклорни, митолошки, научни, технички, идеолошки, усмено фразеолошки – као што се то, поред осталог, примећује и из насумичног примера песме „Понедељак, уторак”, уз ограничавање само на њену средишњу строфу:

„Немарно пирка слатки ветар, / свеже, снажно делује град. / Пошто је пролетео испод света, / на кров је слетео лабуд Дан.”

Необичношћу и свежином пажњу привлаче два завршна стиха катрена. Тако, метафора којом се истиче како је дан „пролетео испод света” поетски актуализује не само савремено астрофизичко сазнање о смени дана и ноћи на нашој планети него и староегипатски мит о истој појави, оличен у скаски о повратној ноћној пловидби Амона Ра, бога сунца, доњим светом. А затим, укрштајући две верзије једнога сталног епитета било из домена усмене фразеологије било из романтичарског или из народног песништва – *бели дан* и *бели лабуд* – овај песник у својој имагинацијској реторти ствара незаборавну метафору, тачније, скраћено поређење „лабуд Дан” у својству чистог дијаманта на прстену целе алегоричне конструкције двају апострофираних стихова. У пуном складу са стилском свежином и полетом поетског говора, као основно расположење ове типично лирске песме потврђује се младалачка усхићеност новим даном, али са резигнантним предосећајем да ће и он минути у ко зна већ којем понављању икарског подвига песникове свакодневице. Тако се, и овде, један песников свакодневни доживљај предочава доследно на митолошком семантичком фону.

Већ са првим двома књигама Мирослав Максимовић остварује два постигнућа за каква је већини песника потребно више времена и више мастила. Он, најпре, показује веома широк распон свога песничког интересовања, а затим, проналази потпуно самосвојан, увелико ино-

вативан песнички израз. Стога је и могућно о Максимовићевом деби-тантском двокњижју говорити као о засебној, репрезентативној али не и детерминативној стваралачкој фази, што је посебно упадљиво после појаве „потпуне верзије” његовог *Сйавача йод уйијачем*.

Обухвати ли се једним погледом целокупно досадашње Максимовићево песничко стварање, примећује се неколико ствари које се, закључно са *Мењачима*, или углавном исцрпљују, или поступно допуњују и проширују, или пак суштински мењају. Тако, на пример, и једна од двеју кључних типолошких квалификација Максимовићевог песништва у контексту критичке рецепције, наиме, она по којој је стваралаштво овог песника схваћено као еминентно *урбана йоезија*, може се, поред особеног сензибилитета, правдати тематиком његовог раног двокњижја и тек повременим доцнијим појединачним остварењима. И, као што је већ речено, у овом случају свакако је пресуднија песникова *лирска биографија*, то јест његова стваралачка оријентација на властити живот и на сопствене животне околности него ма каква самосврховита селекција поетских тема и мотива. Управо отуда и проистиче утисак спонтаности тематског обиља који остављају две прве Максимовићеве књиге.