

Радивоје Микић

МОРФОЛОШКЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ ПОЕЗИЈЕ ДУШАНА РАДОВИЋА

Интересовање за морфолошке одлике књижевних текстова, мада веома старо, постало је и непосредно видљиво 1928. године када је Владимир Пропп објавио књигу *Морфологија бајке*. У овој књизи он је настојао да, полазећи од више него логичне претпоставке да сваки књижевни облик има одређени тип унутарњег устројства, испитујући баш то устројство, односно сталне текстуалне елементе и њихов распоред, дође до граматике једне књижевне врсте, и то врсте усменог порекла. Усмено порекло књижевне врсте коју испитује је Проппу било важно преваходно због тога што сваки усмени књижевни облик, ради лакшег чувања и преношења, подразумева одређени облик мнемотехничког подешавања елемената који улазе у његов склоп, елемената који суштински одређују композицију самог текста, што он, другим речима, мора имати делове који се, уз одређене варијације, понављају, имају стално и стабилно место у структури текста. А кад су нешто касније Милман Пери и Алберт Лорд, у склопу свог бављења Хомеровим еповима, хтели да непосредније проуче технику епског певања, односно да открију механизам уз чију помоћ епски певачи и стичу своју вештину и проналазе начин да је користе, нарочито у склапању изузетно дугих творевина, и они су се, на свој начин, али у другом усменокњижевном материјалу, бавили морфологијом текста, желели да утврде има ли у структури епског певања елемената који се, уз мање или веће измене, могу понављати, смештати на одређена места у тексту. И када су открили та понављања, они су ова стална места, према природи елемената који се понављају, дословно или уз одређене, понекад и врло изражене варијације, означили као формулу и формулаичка места.

А ако треба потражити додатни подстицај за испитивање морфолошких карактеристика књижевних текстова, онда нема сумње да га можемо пронаћи у радовима представника оне књижевно-теоријске школе чији су припадници волели да се самоименују као морфологисти, а то, у конкретном случају, значи у радовима руских формалиста и њихових следбеника. В. М. Жирмунски се, у прегледима књижевно-теоријских школа, обично означава као сапутник формалиста, посебно значајан у области компаративног проучавања књижевности. Овакво категоризовање В. М. Жирмунског је необично пошто су идеје од којих у радовима полази, у својој суштини, формалистичке. На једном месту, у „Задацима поетике”, он каже: „Љубав, сета, трагична унутрашња борба, филозофска идеја и томе слично постоје у поезији не сами по себи већ у оној конкретној форми како су изражени у делу” (Жирмунски, 1970, 315). Мада он овде, као што показује контекст, више мисли на расправу везану за „антитезу форме и садржине”, односно указује на оно „како и шта” у књижевном тексту, сасвим је очигледно да је његово становиште морфологистичко, да он сматра да у књижевном делу сваки садржај добија потребну релевантност преко облика у који је уведен, преко облика који му, пре свега, обезбеђује тако потребну индивидуалност, одлику до које држе готово све теоријске оријентације у 20. веку.

И тако, идући путевима морфологистичких идеја у модерној науци о књижевности, а okreћући се притом и незнатно уназад, другим речима, сасвим посредно, стижемо до једног крупног књижевно-теоријског питања којим се још крајем 19. века код нас бавио Љубомир Недић, тај доста дуго непризнати зачетник модерне науке о књижевности код Срба. У свом најзначајнијем теоријском огледу, у „Покушају о литерарном укусу”, Недић је, поредећи Гетеовог „Фауста” и „Критику чистог ума” Емануела Канта желео да изгради подлогу за своју средишњу естетичку / књижевно-теоријску концепцију о предности форме над садржином у свим књижевно-уметничким творевинама. Наиме, истичући да у Кантовом делу срећемо оригиналне филозофске идеје које, баш због тога, имају важно место у развоју филозофске мисли, а које ће, временом, изгубити ту тако важну димензију новине и неизбежно постати сведочанство о једној етапи у развоју филозофске мисли, Недић ће рећи да се, насупрот томе, у Гетеовом делу појављују идеје које нису нове, које су се и раније јављале, али којима је он у свом делу дао нов облик, претворио их је у средство за реализацију једне уметничке визије. Из тога је Љубомир Недић извукао закључак да у књижевности није најважнији предмет о коме се говори већ начин на који се о том предмету говори. А тај начин Недић назива форма. По његовом мишљењу, у књижевним делима „Није мисао или предмет по себи који им даје цене, него начин на који је мисао исказана или предмет обрађен.

Што пресуђује, то је, дакле, облик, форма, у опште – са овим треба бити на чисто” (Недић, 1910, 13). И, што је као непосредна импликација, још важније, скуп садржина о којима се у књижевности може говорити је ограничен, исцрпљив, док, како Недић каже, „у уметности је форма неисцрпна”, пошто се једна мисао, односно предмет може приказати на много начина.

Нема сумње да нам сви ови, макар и овако насумце захваћени, књижевно-теоријски увиди у значај форме, односно облика у који је један књижевни текст уведен, указују, макар и посредно, на то да сваки књижевни текст најважнија уметничка својства дугује својој морфологији, односно да, кад је, у конкретном случају, песма у питању, све зависи од тога како су елементи њене структуре распоређени и повезани, претворени у целину са естетском функцијом. Зато је, ван сваке сумње, Борис Томашевски, будући да је знао да облик песме није семантички неутралан, у својој „Теорији књижевности”, и поклањао толико пажње питањима композиције песме. Примера за семантичко „оптерећивање” форме, за улогу морфолошких одлика у реализацији уметничке замисли, има јако много, али је онај који срећемо у усменој лирској песми „Највећа је жалост за братом”, ван сваке сумње, један од најбољих. Песма започиње оном врстом дескрипције која уз себе веже и временску симболику и настојање да се у сиже одмах уведе лирска јунакиња: „Сунце зађе за невен, за гору, / јунаци се из мора извозе, / бројила их млада Ђурђевица, / до три своја добра не наброји”. Тако се, у ствари, у песму неосетно уводи кључни морфолошки елемент – схема троструког понављања, пошто је то најподесније средство за приказивање онога што у песми добија средишње место – набрајање губитака са којима се суочила млада Ђурђевица: „прво добро Ђурђа господара, / друго добро ручнога дјевера, / треће добро брата рођенога”. Пошто не каже ништа о догађају који претходи извожењу јунака из мора, догађају у коме су, сасвим је то очигледно, смртно страдали муж, девер и брат младе Ђурђевице, усмени певач пажњу усредсређује на реакцију лирске јунакиње, на начин на који неименовани догађај и из њега проистекла породична трагедија „одјекује” у њеном унутарњем свету: „За Ђурђем је косу одрезала, / за дјевером лице изгрдила, / а за братом очи извадила”. Свака од ових радњи, поред основног, има и дубље, симболичко значење (одсецање косе је симболички израз преласка у удовиштво, нагрђивање лица је поништавање телесне лепоте, док је копање очију знак одрицања од везе са светом). А потом следи кључни део песме: „Косу реже, коса опет расте, / лице грди, а лице израста, / али очи не могу израсти, / нити жалост за братом рођеним”.

Сада је сасвим очигледно какву улогу има схема троструког понављања; она, с једне стране, омогућава да се види какву реакцију изазива

сваки од губитака са којима се суочила лирска јунакиња, док опет, с друге стране, открива улогу градације, указује на околност да се губици приказују идући од најмањег ка највећем, они су, дакле, приказани у узлазном облику, који је једини подесан за оно што је усменом певачу било важно, а то је семантичко „оптерећивање” схеме троструког понављања, укључивање вредносног аспекта у ту схему. Од те схеме се одступа (тако што се она, у ствари, појачава) на кључном месту песме, у поенти, тамо где се истиче да ископане очи неће моћи да „израсту”, као што ни жалост за братом никад неће проћи. Тако нам, у ствари, ова лирска песма чини непосредно видљивом везу између морфолошких одлика текста и његовог семантичког плана, односно она нам открива како сâм облик песме почиње да преузима семантичка својства. Исто тако, семантички план песме указује и на то зашто се у песми користи узлазна градација – само је она подесна за обликовање слике вредносног померања, за увођење трагичке компоненте у песму. Морфолошке одлике имају важну улогу не само у усменим творевинама, већ и у, примера ради, модерним романима. Један од тих романа је и *Проклеши авлија*” Иве Андрића. Уводећи у овај роман веома важну тему пролазности/пропадљивости свега што чини материјални облик постојања и супротстављајући тим облицима постојања причу (другим речима, нематеријалну супстанцу, живот преведен у један уметнички облик) у коју они улазе да би вечно постојали, Андрић се трудио и да пронађе одговарајући облик саме приче. Изабравши, као и Црњански у *Сеобама*, прстенасту композицију (на почетку и на крају романа је иста ситуација – слика младића, који, стојећи поред прозора, гледа трагове у снегу остале после сахране фра Петра и који тако види шта смрт значи у људском животу и шта све она може да избрише. Једино што она не брише су приче које је покојник причао, у нeredу и са честим прекидима, чак и на самртничкој постељи) и одлучивши се за поступак „прича у причи”, за преношење приповедачке улоге са једног актера на другог (са младића поред прозора на фра Петра, са фра Петра на Ђамил ефендију, са Ђамил ефендије на Хаима из Смирне), Андрић је тако већ обликом свог романа остварио најснажнију смисаону компоненту – прича иде кроз простор и кроз време, пролазне околности људског живота јој могу променити неки детаљ, али јој, суштински, не могу ништа. И тако је, још једном, сам књижевни облик, сама морфологија текста, укључена у обликовање средишњих семантичких слојева – у обликовање похвале причи која, после свега, остаје једини траг онога што је нестало.

А пошто је књижевност за децу, иначе подручје у коме је Душан Радовић стекао врло високо место у српској књижевности и култури, један сасвим јасно одређен облик књижевног стваралаштва, суштин-

ски обележен и тиме што се обраћа сасвим специфичној публици, нема сумње да морфолошке карактеристике у овој области књижевног стваралаштва морају имати посебан значај. А да тај начелно неспоран значај појачано долази до изражаја у оном сегменту књижевног стваралаштва који се означава као поезија за децу. Сама пак та поезија, као и облици усмене књижевности, подразумева ону уређеност текста која поштује и одређене мнемотехничке претпоставке. И пошто се Душан Радовић у свим књижевно-историјски интонираним погледима на српску поезију за децу означава као зачетник модерног израза и песник који је, заједно са Васком Попом, одиграо кључну улогу у заснивању оног језика књижевности чије основне одлике треба тражити „и у језичко-стилском преуређењу песничког израза у односу на старије обрасце”, а на то је врло систематично указала Валентина Хамовић и тако нас, још једном, упозорила да треба обратити пажњу на морфолошке одлике његових песама (Хамовић, 2008 7-136). И како год да се на његове песме гледа, открива се нешто што је, барем на први поглед, парадоксално, али је, можда и мимо Радовићеве воље, у складу са програмским начелима неких авангардних покрета и њихових програма. Наиме, и Попа и Радовић су модерни песнички израз заснивали ослањајући се, врло видљиво, на усмену књижевност, односно, књижевно-историјски гледано, баш на „старије обрасце”, посебно кад су жанровске (а то, у ствари, значи чисто морфолошке) карактеристике песничког текста у питању. Жанровски цитати у поезији Васка Попе су детаљније осветљавани, док је њихов удео у поезији Душана Радовића мање познат, пошто још нису, у потребној мери, осветљене морфолошке карактеристике његове поезије.

А кад пажњу усредсредимо на неке од најпознатијих песама Душана Радовића, лако се види колико је песнички поступак у њима заснован на „старијим обрасцима”. Кад се пак погледају и сами наслови Радовићевих песама, види се да он, као Милош Црњански у *Лирици Ишаке*, воли да у наслов постави жанровску (и књижевну и изванкњижевну) одредницу (песма, прича, писмо, молба, позив, честитка, здравица, епистола, бећарац, позивница, питалица, потерница), једнако као што воли да, уз жанровску одредницу, веже и тематску компоненту („Љубавна песма”, „Песма о Душанима”) или временски аспект и њему примерену симболику („Јесења песма”). И сами песнички поступци су конципирани према потреби да се, макар посредно, призове ситуација у којој се, давно, налазио усмени певач и казивач („Замислите, децо, једно велико море”, „Велика ствар, значајна ствар / Јова је, децо, постао цар”, „Поштована децо, овај дивни, овај страшни брод зове се САНГЛБАНГЛТИНГЛТАНГЛПРОД!”, „Имао сам, децо, пола стола”, „Шетао сам се, децо, по Калемегдану”). Потреба за том, речено језиком Бориса Ејхенбаума, „илузијом

приповедања” је тако честа и нема сумње да она указује на жељу да се и модерни песник послужи оним што се назива „праситуација приповедања” (а њено основно обележје је у самом тексту сугерисано присуство казивача/приповедача и његове публике), што, добрим делом, објашњава и чињеницу да неке од песама Душана Радовића имају и развијену фабулу (то се, пре свега, односи на песму „Замислите”, која је, у целини, остварена као хуморно-иронична разградња једног жанровског шаблона, шаблона бајковно-авантуристичког сижеа и његове исто тако устаљене у моралистички облик уведене поенте).

Могло би се, са много разлога, рећи и да су неке од амблематских Радовићевих песама засноване на „старијим обрасцима”. На првом месту то важи за песму „Страшан лав”. Она почиње, према терминологији коју је у науку о књижевности увео Пропов ученик Николаје Рашијану, иницијалном бајковном формулом „Био једном један лав”, формулом која овде има сасвим конкретну улогу – треба да програмира наше читање Радовићеве песме, односно она треба Радовићеву песму да повеже и са једном жанровском категоријом – бајком и са свим претпостављеним карактеристикама ове књижевне врсте. То програмирање води, као што је то инхерентно бајковној слици света, у подручје фантастике, односно онога што би Вук Караџић означио као оно што „не може бити”, тачније речено, сугерише нам да ће у песми бити речи о нечему што је, према миметичкој логици, невероватно. Преко упућивања на једну жанровску традицију и њене важне елементе, Душан Радовић, у ствари, у своју песму укључује и елементе поезике усмене књижевности који имају магијску/митолошку димензију. Ту димензију има број три („Три је свуда темељан број. Он је израз интелектуалног и духовног реда, божанског, и у космосу и у човеку”) (Речник симбола, 2009, 982) : „Ишао је на три ноге, / гледао је на три ока, / слушао је на три ува...”. Тако Радовић семантику своје песме уводи у једно врло сложено подручје („Захваљујући искуству утемељеном на опажању и аналогима низ „догађаја” својствених природним процесима може се исказати помоћу бројева. Зато није случајно што су различито постављени бројчани низови битна подлога митолошког комплекса и ритуално-магијске праксе” (Самарџија, 2021, 7). А у том подручју број три у његовој песми треба да буде средство којим се нешто, због типа читалаца којима се обраћа, само имплицира, на исти онај начин на који се и изглед лава („Страшан лав / нарогушен и љут сав”) пројектује на подлогу коју образују психолошка стања која ни детету, макар у својим основним елементима, никако не могу бити непозната. Кад се пак погледа лексички склоп песме „Страшан лав”, лако се види да реч страшан има улогу доминанте (у песми се, укључујући и метатекстуални део – наслов, та реч јавља 12 пута) и употребљена је као средство за резими-

рање сваке строфичне целине, претворена је (и то уз понављање) у рефрен („Страшно, страшно”). Тако је у песму укључено још нешто – интерпретација садржаја сваке строфе и песме у целини, тачније речено, у песму је уграђена још једна у модерној књижевности тако важна димензија, димензија самотумачења.

Ако имамо на уму барем нека од поетичких начела Душана Радовића (песма за децу „мора рећи деци оно што нису знала ни умела да кажу онако како то песма уме”, она мора умети да „открива(ти) неоткривено”, она мора бити „играчка духа”), онда је сасвим очигледно да је Радовић песму „Страшан лав” градио поштујући управо та начела. А са много разлога се може рећи да је њен епилог (лав је био страشان све „Док га Брана / једног дана / није гумом избрисао”) заснован на тематско-семантичком заокрету и у односу на жанровску схему (бајка), али и у односу на основни кроз песму развијани интерпретативни елемент (реч страшно, односно сам страх). И мада је иницијална бајковна формула („Био једном један лав”) у песму увела димензију временске дубине и (митолошке) неодређености (отуда се и оно што чини Брана догодило „једног дана”, дакле у неконкретизованом временском оквиру), очигледно је да се семантички план песме како тако конкретизује, уводи у временски оквир који је далеко од митолошке неодређености, другим речима, у Радовићеву песму се уводи категорија свакодневице, неког сада, категорија оних искустава о којима бајка не говори. Тако се похвала дечјој машти (дете је толико добро нацртало лава да се плаши сопственог цртежа) и дечјој предузимљивости (да би се ослободило страха дете ће обрисати цртеж, поништити основу за узлет сопствене фантазије) могла у песму увести само кроз активирање митолошке дубине времена и тој дубини примереног начина приказивања ствари и појава, премештања онога што је сада у нешто што је древно и, у основи, недовољно познато. Другим речима, у песми „Страшан лав” призвана и поступно сугерисана и, на крају, у готово пародијски облик уведена разградња бајковно-митолошке схеме је била само подесан жанровски оквир за песничко приповедање о сасвим актуелно насталом страху и ослобађању од њега.

И друга амблематска песма Душана Радовића, песма „Плави зец”, има морфолошке одлике које су, сасвим очигледно, засноване на „старијим обрасцима”. И у њој се, једном речи, препознатљивим симболичким елементима упућује на бајку, на свет чудесног, немогућег. А на тај свет се упућује симболима који указују на улазак у посебно устројени свет: „Три сам земље прелазео, / и три горе прегазио, / и три мора препловио”. Ово просторно премештање говорног лица, иначе тако карактеристично за бајку, за премештање и јунака и његове перцепције у дотле потпуно непознат свет, има јасан циљ – требало је уловити

„Плавог зеца, / чудног зеца / јединог на свету”, требало је ући у простор у коме може да постоји нешто што је у тој мери необично, смештено изван дотле познате перцепције ствари и појава. Конкретизујући својства због којих је плави зец једини на свету, Радовић ће рећи да тај зец „зна да свира”, „зна да плете”, „ручак кува”, „кућу мете”, „плести уме”, „жети уме”, „шити, пити/ и француски говорити – / све разуме”. Сасвим је очигледно да, набрајајући умећа плавог зеца, Радовић спаја две културе. Једна је стара и срећемо је у бајци, увек у приказивању јунакове способности да буде од користи, да има вештине које ће му омогућити да савлада тешкоће са којима може да се суочи, а друга је модерна и заснована је на оној представи о свету која подразумева знања која могу да помогну да се опстане и у дотле непознатој средини (знање страних језика). И баш зато што је замишљен као спој елемената двеју култура, „плави зец” и може бити „једини на свету”, може бити нека врста чуда које је измештено из света бајке у свет у коме је, поред свега другог, важно и „француски говорити”. Душан Радовић воли да се служи не само жанровским цитатима из усмене књижевности, већ он воли да користи и одређене композиционе схеме, посебно оне које срећемо у песмама које се означавају као ређалице: „Ја га хтедох вама дати / да вас мије / да вам шије, / да вам кроји, / да вам броји, / да вам плете, / да вам мете, / да вам кува, / да вас чува, / да вам пева, / слике шара / и француски разговара”. Овај поступак Радовић користи и у другим песмама („Иде пролеће”, „Одликовања за Осми март”), што значи да он у овом поступку, који је у песми „Плави зец” још једном употребљен („Пусти ме, ловче, / храбри ловче, / да очешљам косу / да умијем лице, / да исечем нокте, / да исправим стас, / да удесим глас”), мање види жанровску схему а много више један ефектан композициони модел који подразумева и активирање не мале а древне културне меморије.

Као и творци усмене књижевности од којих су писци за децу презузели и почели широко да примењују тај поступак, и Душан Радовић воли да својства преноси са једне врсте живих бића на друге и да тако та бића премешта из једног у други свет. Зато његов плави зец не само што „француски разговара”, већ као јунаци басни уме да се служи лукавством и да, захваљујући лукавству, у епилошком делу песме, и умакне ловцу. Тражећи да се уреди и дотера пре него што га ловац однесе кући да би деца могла да виде „плавог зеца, / чудног зеца, / јединог на свету”, зец ће побећи и то „на крај света, ој невољо!” Уводећи мотив „краја света”, односно, још једном, мотив потпуно непознатог простора који ни имагинација творца усмене књижевности, по правилу, не настоји да било како конкретизује, остављајући га тако изван сваке нама познате перцепције уређеног простора, Радовић, опет, овога пута на самом крају, своју песму повезује са бајковним моделом,

желећи да опет нагласи оно што је његов важан циљ – да читалац песму „Плави зец”, ради иоле доброг разумевања, мора да смести у простор између две културе, мора да, све време, у своју доживљајну подлогу, истовремено, смешта и бајку у којој могу да се појаве чудесна/необична бића, попут „плавог зеца”, и модерни свет у коме је, поред свега другог, важно и „француски говорити”, споразумевати се са људима из тзв. далеког и непознатог света. Тако је Душан Радовић, још једанпут, показао да се у модерној песми могу спајати жанровске карактеристике и књижевни поступци из усменокњижевних текстова а све у циљу градње једне слике света која као своју основну карактеристику има оно што је Виктор Шкловски звао онеобичавање – превођење ствари и појава из реда онога што добро познајемо у миметичким обрисима, али што престајемо да препознајемо кад се то биће, ствар или појава измeste у изванмиметичку сферу. А Радовићев „Плави зец” је управо смештен у ту сферу.

Кад год се говори о поезији Душана Радовића, истиче се као њена важна карактеристика и то што је он у своје песме уводио и теме којих дотле у књижевности за децу није било, или их није било у таквом семантичком кључу, у таквој смисаоној интерпретацији. Једна од тих тема је и љубав и за њу везан еротски доживљај (ту баш тако композитно засновану тему ћемо, додуше, у потпуно другачију интонацију уведено, често сретати у песмама Мирослава Антића и Љубивоја Ршумовића). Песма „Плави жакет”, нема сумње, једна је од најпопуларнијих песама Душана Радовића, смештена, сасвим очигледно, на саму границу књижевности за децу. А кад се ова песма пажљивије погледа, кад се, у једном мисленом подухвату, расклопи до онога што је Богдан Поповић називао „ситне појединости”, види се нешто уистину необично. Основни уметнички ефекат не проистиче толико из саме теме (љубавни сусрет необично одевеног мушкарца и жене, који, после еротског доживљаја, постаје само основа за уобичајену брачну свакодневицу – „сад се Цвета мојом кућом шета”), нити из коришћења оног типа фабуле која за основни циљ има да кроз ређање већег броја епизода заснованих на из наратологије добро познатом начелу „а шта онда” (будући љубавници који се, како-тако, познају – мушкарац зна име и презиме жене коју среће, најпре се, сасвим случајно сретну, потом се жена окреће за мушкарцем у „плавом жакету”, он је, охрабрен тиме, ословљава и позива у шетњу, а кад на њих залаје псето, он ће јој понудити заштиту. И пошто је она прихватила ту заштиту, мушкарац одлучује да буде смелији, скреће „у поље”, спушта на ливаду свој плави жакет, за њим се на жакет спушта и лирска јунакиња). Додуше, њено спуштање на жакет је пропраћено коментаром, исказом у који је унесена и димензија вредновања поступка лирске јунакиње: „превари се и спусти се Цвета”). Развијајући једну љубавну

причу, Радовић посебну пажњу поклања епилошком делу песме. А тај део је, ради потпуног усклађивања са семантичким тоновима претходних строфа, хуморно/иронично конципиран: „Прође лето и још пет-шест лета / сад се Цвета мојом кућом шета, / из разлога екстра квалитета / – да ли мене или мог жакета”.

А ако треба у Радовићевој песми тражити средишњи елемент, елемент који пресудно утиче на наш доживљај, нема сумње да је то интонација, да је то, у ствари, оно што суштински обликује интонацију целокупне песме, а то је тачка гледишта са које је описан и сам сусрет будућих супружника и све што је из тог сусрета проистекло. Није тешко онда закључити да у Радовићевој песми средишњу улогу има компонента која је од пресудног значаја у приповедним текстовима, пошто само у њима тачка гледишта пресудно одређује природу онога од чега се обликује тематски, односно садржински план књижевног текста. А то, другим речима, значи само једно: Радовићева песма „Плави жакет” је у себе укључила, и то укључила у пресудној мери, епске карактеристике, карактеристике уобичајене за приповетку и роман, што значи, да је она, право говорећи, у врло високој мери, помало и због свог обима (шест катрена), постала приповетка у стиху, приповетка са вишеепизодичним сижеом и хуморно-ироничном поентом. А било да се гледа као песма, било као приповетка у стиху, „Плави жакет” Душана Радовића је обликован са намером да се љубавна тематика изведе из оног подручја које би подразумевало било који облик идеализације мотива љубави и уведе у подручје у коме је љубавни доживљај више последица низа случајних околности него снажних осећања. На то, нема сумње, највише указује стих-коментар „превари се и спусти се Цвета”, пошто се у њему види да лирски субјект/приповедач отворено показује да користи изненада искрслу могућност за еротски доживљај.

А шта би у песми „Плави жакет” било засновано на вештом коришћењу „старијих образаца”, односно, с обзиром на начин укључивања љубавно-еротске тематике у песму, на изневеравању тих образаца, на преобликовању њихових основних елемената? Нема сумње да би то, најпре, било мењање контекста у који је постављена љубавна/еротска тематика (случајан сусрет будућих љубавника/супружника, необична одећа која је привукла женину пажњу, позив у шетњу, псеће лајање, хотимично скретање у поље, спуштање плавог жакета на ливаду, уобичајени облик брачног живота на крају песме). Дакле, гледано из угла тематике, у Радовићевој песми све се одвија супротно некој, примера ради, у књижености романтизма канонизованој слици рађања љубави. Необично је и то што је основни разлог за женино интересовање на будућег мужа његов „плави жакет”, необични али, очигледно, срећно

одабрани одевни предмет. Другим речима, „плави жакет” је стекао статус нечега што замењује све што је некада могло бити повод за настанак љубави. Тако се у Радовићевој песми поље вредности замењује пољем фетиша, чиме се, нема сумње, ова песма „отвара” и ка новом цивилизацијском хоризонту који подразумева брисање вредности у људском свету, замењивање тих вредности фетишима. А то значи да је песма „Плави жакет” обликована на хуморно-ироничкој разградњи „старијих образаца”, разградњи изведеној онако и онолико ефектно колико је ефектна разградња бајковне слике света у још дужој песми „Замислите”, само што је, и овде и тамо, разградња књижевних клишеа повезана и са потребом да се дочара нови цивилизацијски амбијент.

Мада је волео да се подсмехне оној врсти дидактичности која има очигледну експлицитност, коју, примера ради, срећемо у Змајевој песми о благодетима купања (а о томе сведочи Радовићева песма „Да ли ми верујете”, песма о дечаку који се толико купао „па му је кожа постала танка”), Душан Радовић је био далеко од тога да књижевност за децу лиши једне врло важне димензије – поучности. А, уосталом, и оно што је са много оправдања проглашено за репертоар Радовићевих узора – многи „старији обрасци” су и засновани на моделу поучне приче. Никако не може бити случајно то што је баш поучну причу засновану на „старијим обрасцима” у српску књижевност увео Јован Јовановић Змај. Једна од најпознатијих Змајевих песама „Деда и унук” у подтексту има народну изреку „све у своје време”. Тачније речено, на подлози коју обликује та изрека постаје разумљиво оно што је деда, у једном специфичном тренутку, тражио од унука – да „гусле целива”. Једну од својих поучних прича Душан Радовић је испричао у „Тужној песми”. А у овој песми се, већ у наслову, срећемо са интерпретативним елементом – указивањем на то каква ће нам („тужна”) прича бити испричана, односно које природе је средишњи семантички тон у тексту. Прича је тужна из барем два разлога. Најпре због тога што „врло стара” „госпођа Клара” „није имала ни маму, ни тету”, „никога свог на овом свету” и, тако усамљена, она је сву пажњу и преданост посвећивала мачкама („Госпођа Клара је шест мачака чувала”), обезбеђујући им много угодности (оне су спавале „на јастуцима од жуте свиле”, госпођа им је кројила машинe, кувала млеко, оне су „сите и срећне биле”), штитећи их, другим речима од свих животних неугодности.

Многе поучне приче се заснивају на контрасту, на суштинској промени полазне ситуације у којој се јунаци налазе, пошто је то основна претпоставка за могућност заснивања нове, суштински измењене егзистенцијалне позиције јунака, за увођења поуке. То важи и за Радовићеву „Тужну песму”. Јер „кад је умрла госпођа Клара, / чудна и стара, врло стара”, мачке су се нашле у великој невољи: „јастуке од жуте свиле више нико

није прао, / на доручак више нико није звао” и, што је најгоре, „а ловити мишеве нико није знао”. И отуда није неочекивано оно о чему је реч на крају песме: „Тужне су, тужне и гладне биле, / заспале су на јас-туцима од жуте свиле/ и никада се,/ ах, никад се више нису пробудиле – / белих мачака шест”. У својој невољи, борећи се са усамљеношћу, госпођа Клара није своје љубимице припремила за оно што је морало да уследи – живот без њене бриге и пажње. Тако се, у ствари, ова Радовићева песма смешта у онај семантички простор који обликују народне изреке: „боље човека научити рибарењу, него му дати рибу”. И за „Тужну песму” се може рећи да се налази на самој граници књижевности за децу, пошто њен семантички план, будући да је композитан, није лако доступан малом читаоцу. Али, ова песма је још један доказ за тврдњу да је и у модерној поезији за децу много тога засновано на оним поступцима којима се, примера ради, служи Васко Попа. А то је ослањање новог текста на старе текстове, на претварању усменокњижевног текста у подтекст (тачније речено, полазни, основни семантички слој) књижевноуметничког текста. И тако нам се поезија Душана Радовића указује у једном новом светлу: као модерни књижевни текст постављен на подлогу коју обликују „старији обрасци”. Тако се у нашој култури одвијао један важан процес: модерна књижевност је настајала на морфолошким обрасцима који су били давно припремљени и тако је створен основни услов да унутаркњижевну еволуцију видимо као кретање од врло старих слојева ка сфери модерног књижевног израза, само што то кретање не подразумева брисање и нестанак онога што је било основа од које се једино и могло поћи.

ИЗВОРИ:

Душан Радовић: *Баш сваиша*, сабрани списи, приредио Мирослав Максимовић, Завод за уџбенике, Београд, 2006.

Душан Радовић: *Изабрane њесме*, избор и предговор Мирослав Максимовић, СКЗ, Београд, 2016.

ЛИТЕРАТУРА:

В. М. Жирмунски: „Задаци поетике”, у: *Поешика руској формализма*, приредио Александар Петров, Просвета, Београд, 1970.

Љубомир Неђић: *Кријичке студије*, приредио Павле Поповић, СКЗ, Београд, 1910.

Валентина Хамовић: *Два ђесника ђреврајника*, Учитељски факултет, Београд, 2008.

Ален Гербран – Жан Шевалије: *Речник симбола*, Стилос, Нови Сад, 2009.

Снежана Самарџија: *Мајија бројева у српском фолклору*, Албатрос плус, Београд, 2021.