

Јелена Марићевић<sup>1</sup>  
*Нови Саг*

## ЈЕЗИЧКО ПАМЋЕЊЕ И ПЕСНИЧКИ ОБЛИК ПОЕЗИЈЕ МИЛОРАДА ПАВИЋА

Поезија је Милорада Павића интересовала у погледу форме: литургијски стих, те стари поетски језик, који до тада нису опробани у модерним поетским захтевима, али и могућности римовања речи из старог књижевног језика. Вредело би испитати барокне елементе ових стихова који су истовремено кореспондентни са поетиком руског формализма, на шта нас директно наводе радови Мирке Зоговић из области књижевне теорије и праксе италијанског барока. На овај начин, не само да су песничка истраживања померена у сферу једне експерименталне, али плодотворне уметности речи, већ су на један аутентичан начин успостављени континуитети српског песништва, па и шире – српске књижевности.

*Кључне речи:* литургијски стих, стари поетски језик, форма, барок, историја српске књижевности

Мој језик је трипут свлачио кошуљицу година  
И три језика заборавио у мени  
Но моје срце још познаје  
Језик заборављених литургија  
(М. Павић, *Сиоменик незнаном песнику*)

У есеју под насловом *Кључ, катанаци, поезија*, Сава Бабић (1996: 1723) износи гледиште по којем се поезија Милорада Павића „не може упоређивати са савременицима”, те како су Павићеве песме „мост од средњег века, преко барока, па све до у наше време”. Како је Бабићево мишљење само донекле прихватљиво, потребно га је најпре релативизовати, а затим и допунити. Најпре, Бабић превиђа бар три битна момента у историји српске поезије,<sup>2</sup> која су у директној вези са Павићевом поезијом. Ради се, наиме, о романтизму (који је „ишао на неке разуђености које је већ барок носио [...] са једним загледањем у нашу медијевалну традицију” – Павић 1967: 432), песничкој авангарди која се у битној мери ослањала на средњовековну традицију (Момчило Настасијевић, Растко Петровић, Станислав Винавер), те управо времену Павићевих савременика, модерниста који попут Миодрага Павловића – трагају за „карикама”<sup>3</sup> српског песништва,

1 mitojelija@gmail.com

2 Јакобсон је као први и основни задатак савремене поетике, ако она доиста жели да буде савременом и научном, видео у прихватању синхроничног метода, који је у лингвистици тако методолошки недвосмислено истакао Ф. де Сосир. Јер ће тек тај метод омогућити да се поетски језик изучава „уз неизбежно упоређивање са три момента – постојећом поетском традицијом, практичним језиком садашњице, и поетском традицијом која је претходила даатој појави” (према: Петковић 1975: 183). У том смислу, и наш приступ Павићевој поезији у извесној је мери одређен постојећом песничком традицијом (у целости књижевноисторијском перспективом), прегнућем његових савременика преваходно модернистичких песника, као и ка поетској традицији која му претходи, а то су авангардисти.

3 „Карике” су алузија на песничку књигу Миодрага Павловића *Карике* (1977). Године 1976. изашла су и позната Павловићева *Певања на виру*. Милорад Павић има песму „Лепенски вир”, штампана

попут Васка Попе – трагају за „од злата јабуком”<sup>4</sup>, попут Ивана В. Лалића – трагају за рилкеовски речено „видљивим и невидљивим” континуитетима српске културе, а превасходно на врелу „Византије”<sup>5</sup>.

Иван В. Лалић афирмативно је писао и о Павићевим *Палимјеситима* у критичком тексту *Објава ђесника* (1968: 216–221) али и о *Историји српске књижевности барокног доба: XVII и XVIII век* (1970) – „Културна баштина у тачној перспективи” (1971: 169–173), похваљујући Павићеву „целовитост визије”, на коју су, између осталог, указали и Петар Џаџић (1971: 45) у чланку *Визија историје*, те Предраг Палавестра (1970: 14) у прилогу такође симптоматичног наслова *Историјска визија једне књижевности*. Књижевноисторијски рад и прегнућа Милорада Павића на том пољу заправо су битно одредили и његов белетристички рад, који је, може се рећи, постао неодвојиви део те „визије”.

У том смислу, можда ваља кренути од књига *Језичко ђамћење и ђеснички облик* (1976) и *Историја, сјалеж, сјил: Језичко ђамћење и ђеснички облик II* (1985), у којима се налазе научне студије и ситнији прилози, ширег захвата – од Светог Саве, Венцловића, Орфелина и Пушкина, Козачинског, Доситеја, Мркаља, Пишчевића, Караџића, Маркса и Енгелса, па до британских компарација: Змај – Пушкин, Змај и три енглеске песме, Змај – Ракићева „Симонида” и једна песма Готфрида Келера, Војислав Илић – Алекса Шантић и Лудвиг Пфау, Андрић и једна песма из 18. века... Од свих радова, међутим, тежиште је стављено на *Језичко ђамћење и ђеснички облик*, рад који језгровито сублимира Павићева истраживања на плану историје стиха.

Указујући на проблеме данашњег песништва<sup>6</sup> у погледу слободног стиха, Милорад Павић говори о занемаривању песничке форме и прозодијских аспеката песништва, те потреби за откривањем дубљег поетског идентитета српског песништва, који би се могао пронаћи у рафинованој врсти литургијског слободног стиха, старог песништва (уп. Павић 1976: 472–477). Истиче, такође, да смо, напуштајући неку врсту слободног стиха пре три стотине година, то учинили у име укључивања у токове барокног песништва Европе, а данас се служимо „увезеним слободним стихом”<sup>7</sup>, па смо пропустили једну занимљиву могућност да се користимо предношћу коју смо имали захваљујући својој посебној песничкој ис-

---

ну у књизи *Месечев камен* (1971). Обојица су били инспирисани археолошким истраживањима и открићима Драгослава Срејовића. Култура Лепенског вира смешта се оквирно у период око 5.800. г. п. н. е. Самим тим што је налазиште на простору наше земље, постало је, како део наше културе, тако и песничке баштине. Фасцинација Лепенским виром била је несумњиво велика. Ала Тагаренко, украјинска слависткиња, у својој недавно објављеној хабилитацији на српском језику – *Поетска форме у прози српског ђосјмодернизма* (2013), смело изводи анализу Павићевог романа *Хазарски речник* (1984), применом модела Срејовићеве археолошке реконструкције Лепенског вира, кроз три главна елемента света оновременог човека: материјалну културу, идеалну надградњу (религију, веровања), као и природне услове који су утицали на њен развој (клима, рељеф).

4 *Од златна јабука* (1958) је ”руковет народних умотворина”, који је приредио Васко Попа. Милорад Павић посветио је Васку Попи песму „Покуда речи или силазак у јабуку”, штампану у његовој првој збирци песама *Палимјесити* (1967).

5 Песник *Сјирасне мере* (1984), Иван В. Лалић, не само да је написао песме „Византија VII” и „Византија VIII”, већ за континуитетима наше песничке традиције трага у истом правцу у ком и Милорад Павић. Да поменемо само да књига интервјуа који је Ана Шомло водила са њим носи наслов *Хазари, или обнова византијског романа* (1990) и да је Павић неретко себе називао Византицем.

6 Мисли се на крај шездесетих и почетак седамдесетих година 20. века.

7 Мисли се на енглески *free verse* и француски *vers libre*.

торији. Оно што, најпосле, није безначајно за овај рад, јесте сликовито представљање овог проблема призором из басне. Поезија је, наиме, најстабилнија „када се ослони на обе своје основне врлине: на песничку форму сигурно ситуирану у језик и на песничку логику [...] Попут роде, она свој век проводи стојећи на једној од своје две ноге [...] Погледајте, међутим, шта се догађа с родом ако хоће да прогута жабу. Да не би умрла од глади стојећи на једној ноzi, она мора кад-тад спустити и другу, чврсто се ослонити на обе и ухватити плен који ће јој омогућити да преживи” (Павић 1976: 472). Управо поезија Милорада Павића, његов уметнички израз, у знаку је роде која хвата жабу<sup>8</sup> и стоји на обе ноге. Он се служи, како формом тако и песничком логиком, укрштајући тековине свих песничких традиција српске књижевности.

Као „здрав пут да се унапреди песничка форма”, Павић је видео „древне структуре и древна сазвучја једног песничког идиома који је изишао из употребе” (Павић 1976: 477). Уз то, на трибини *Савременика* (1967) – „Традиција и традиционализам”, поменуо је да када један француски писац седне да пише, има осећај да иза њега стоји једна плејада аутора, у најгорем случају од Франсоа Вијона (од 15. века до данас), а обично то иде од провансалских трубадура 12. века. Наш, пак, писац до недавно са малим изузецима у најбољем случају осећао је иза себе писце од Доситеја наовамо (уп. Павић 1967: 439).<sup>9</sup> Такође, није случајно Павић поменуо Франсоа Вијона. Као књижевни критичар осврнуо се на Винаверове препеве француског песника, који су 1960. године објављени код *Српске књижевне заједнице*. У концизном приказу, управо је истакнуто како је Вијон кодификовао „склад грубог, неотесаног језика, наоко хетерогеног и скупљеног од комадића скупљених по свим друмовима [...] са захтевима строге поетске форме, којој се тај језик покорава, али који кроз њу успева да протече неодржан и неушкопљен. То је оно што је Винавер покушао да спасе за нашег читаоца и пренесе на наш језик [...] То је нажалост и оно што Винавер није успео да оствари [...] Нови преводилац [...] (треба) да потражи језичке инспирације много дубље у нашој прошлости [...] негде у антологији наше средњовековне књижевности” (Павић 1961: 4).

Станислав Винавер, међутим, био је мисаоно преокупиран проблемима који су и Павићу били опсесивне теме, поготову у погледу риме. Такозвани проблем „поезије змија звечарки”, Винавер (1963: 213–215) је елаборирао у познатом есеју *Скерлић и Бојић*: „Бојић је тежио апсолутно чистим сликовима, што нашем језику са четири акцента пада тако тешко, чему су најбољи пример Дучић и Шантић [...] Бојић је био сав у опсенији слика, богате риме, на основу Вуковог *Рјечника*, и у тежњи да му сликови испадну што теже постигљиви. Зато би он несумњиво завршио са Дантеом. Терцина га је иначе мамила. У то време јавио се Кориолија са италијанским искуствима о компликованој подударности. Бојић

8 „Није случајно борба за форму вођена као борба за ‚нову‘ форму, јер: ‚стару форму треба изучавати као жабу‘ (Шкловски). Нова форма, међутим, није разумевана као апсолутни ‚novum‘” (Петковић 1975: 389). Ово поређење Виктора Шкловског, које у исту раван посматрања доводи стару форму и жабу, када се упореди са Павићевим сликовитим призором „лова на жабу”, доводи нас до закључка по којем се стара форма „лови”, не би ли се допринело стварању неке нове форме, за коју се и води борба.

9 Књижевни прагаоци попут Младена Лесковца, Зорана Гавриловића и Миодрага Павловића, својом су *Антологијом старије српске поезије* (1953), *Антологијом српског љубавног песничтва (XVIII–XX век)* и *Антологијом српског родољубивога песничтва (XIV–XX век)* (1967), а највише *Антологијом српског песничтва (XIII–XX век)* (1964) битно допринели превладавању „прекида психолошког континуитета” (Павић 1967: 439) у домену поезије.

није знао, у своме грчевитом напору, да он иде путем италијанске поезије коју је техничка савршеност убијала, и која не допушта просечног и средњег песника. То је био један италијански пут”.<sup>10</sup>

Винаверов савременик, Милош Црњански (1975: 73), оставио је у програмском тексту *За слободан стих* две не мање занимљиве забелешке о рими – упоредио је са мисирском играчицом, имајући вероватно у виду егзотичност, занос и патину древности какву рима може да има,<sup>11</sup> те је указао на Верленову опаску у *Ars poétique* о рими као „лудом црнци”, потцртавајући њену мелодиозност и ритмику што је за симболисте било на цени. Милорад Павић (1976: 477), пак, риму назива „тројанским коњем поезије”, дакле, нечим што дијалектички осцилира од подвале до одисејске лукавости и домишљатости.

„У једном моменту постојао је читав тренд враћања средњовековљу, а објављена је чак и једна антологија посвећена таквом песништву. Али, нико није препознао оно што се није односило на тематско приближавање средњем веку. Све остале кореспонденције на том плану, остале су потпуно ван поимања – људи, изгледа, могу да прате само тематску раван, не могу да уче (изузев, можда, ако су стручњаци) другачија приближавања”, рекао је Павић у интервјуу „Писаги са радошћу да се може волети то што се пише” (Дамјанов 1985: 19). Једно од нетематских приближавања средњовековљу које је најдиректније применио Милорад Павић пишући поезију јесу експериментисања у домену риме и ритмо-мелодијске структуре, као дела специфичне формалне структуре језика поезије, који је супротстављен прозном и драмском језику и по бележењу у стиховима и строфама (уп. Катнић-Бакаршић 1999: 50).

Павићева поезија у том смислу пружа адекватну грађу за истраживање поетског језика. Не само да се може начинати свејеврсни „речник рима”, о коме је говорио Дамјанов у интервјуу: „Било би занимљиво видети један речник рима заснован на тој Вашој старој језичкој традицији.../ Један мали речник рима могао би се извести и из мојих песама које су писане тим старим језиком. И то је била једна од ствари које су мене такође интересовале” (Дамјанов 1985: 19), већ су посебно интересантна фонетско-фонолшка и лексичка понављања унутар стиха или између суседних песама. Стога су доминантне стилске фигуре дикције - асонанца, алитерација, полиптотон, параномизија и етимолошка фигура, које поред своје реторичке функције обављају и семантичку, значењски приближавајући одређене речи.<sup>12</sup>

Тако се, поред осталог, римовањем савремене речи и оне која долази из средњовековне лексике (примера ради: мислима – неизчислима, смоквицу – от-

10 У есеју *Мирко Корлија и његов крај*, Владан Десница (1975: 36), такође говори о проблему риме: „читав онај његов систем римовања искориштава недозвољена и јефтина сагласја и употребљава систематски увијек исте сликове”. Више о овоме у раду *Српско и хрватско књижевно наслеђе у есејима Владана Деснице* (уп. Марићевић 2012: 99–111).

11 О *Језичком памћењу и песничком облику*, Милорада Павића, као настављању на програмски текст *За слободан стих*, Милоша Црњанског, видети у закључном поглављу рада *У барокном оглед(ал) у: Црњански – Павић* (уп. Марићевић 2013: 174–175).

12 Душка Кликовац (2004: 263), примера ради, у раду *Ври’, шикља’, кљечка’: о фонетском симболизму у српскохрватском језику*, испитујући „сугласничку групу *шм-*”, управо наводи асоцијативна значења за мање познату реч „тмоло”, која су махом проистекла из фонетски сродне речи „смола”, а семантички су исправна, о чему сведочи књижевноуметнички контекст (роман *Добрица Ненадића*) у којем се та реч појавила. Пресудна за успостављање асоцијативног односа била је заједничка група „мол”, те су се тако асоцијације успоставиле међу фонетски сличним речима, без обзира на њихово порекло.

роковицу), савремене речи и речи на страном језику (нанос – στέφανος)<sup>13</sup>, или савремене речи и графеме или скраћенице (? (знак питања) – хитања, и сл. (и слично) – нехотично)<sup>14</sup> песнички језик онеобичава. Карактеристично за поетику руског формализма управо је очућавање, онеобичавање, приказивање из необичног угла (остранение), којим је Виктор Шкловски „померио обичну читалачку перспективу” (Петковић 1984: 76).

Онеобичавања Милоша Црњанског у домену римовања, а на примеру његове последње песме „Ламент над Београдом” (1962), доводи се у корелацију са бароком. Овој песми, могли бисмо додати „лабудову песму” Лазе Костића „Santa Maria della Salute” (1910), где је наслов (на италијанском) укључен у систем римовања са стандардним српским речима и неологизмима: скуте, у те, жуте, луде, љуте, тренуте, залуте, худе, суде, муте, путе, ћуте, слуте, поготово у „унисоном” финалу: пробуде, прогуде, колуте, путе, студе, заруде, полуде. Наравно, и код Лазе Костића препознају се елементи барокног (посебно барокних каламбура) (уп. Живковић 1991: 407–415), а сам Павић је, такође, написао чланак „Унисоно’ финале Костићеве последње песме”, поредећи Костићеву „унисоност” са „унисоношћу” ране књиге песама (1757) барокног песника Захарије Орфелина (Павић 1971: 135–136). Није стога случајно што се најнеобичнији принципи римовања могу пронаћи и анализирати у Павићевој последњој песми, тј. поеми „Прстен” (1982), песмама које су са њом штампане у поетско-прозној књизи *Душе се кућају последњи џуи*, али и *Месечевом камену* (1971), те *Палимјесетима* (1967). Формални поетски експерименти, усмерени у правцу стварања ефекта очућења код читаоца, како се примећује у блиској су вези са барокним поступцима. Иначе, о овој проблематици подробно је писала Мирка Зоговић (2007: 59-72) у раду „‘Obscuritas’ у барокној и ‘остранение’ у поетици руског формализма”.

„И техника ‘obscuritas’-а и ‘поступак онеобичавања’ доказују да барокни и теоретичари руског формализма поетски, односно уметнички текст осмишљавају као изазов читаочевим (шире, примаочевим) креативним и интелектуалним способностима, а декодификацију као суштински елемент у грађењу уметничке поруке [...] Тако читалац постаје ауторов саучесник у изазивању (‘грађењу’) естетског задовољства, било да оно настаје из изненађења (Грасијан је, на пример, преузевши основне поставке, разрадио Гонгорину ‘естетику изненађења’), или из успешног дешифровања. У крајњој линији, функција оваквих поступака је и успостављање разлика међ публиком која је у стању или пак није да одговори на захтеве предоченог јој текста [...] Пошто је примарна функција категорије ‘obscuritas’ да скрије значење текста, онда она служи и да онемогући приступ ‘не-

13 Символисти су нарочито указивали на ”тајанствено” звучање непознатих и страних речи. „Јакобсон, међутим, истиче да је у свим тим случајевима у питању несвесна ,трансфонологизација’: странац намеће говорном низу који чује фонолошке законе свог језика” (према: Петковић 1975: 258). Најбољи пример за принцип оваквог римовања могла би бити „лабудова песма” Милоша Црњанског „Ламент над Београдом” (1962), са примерима: смрт је то – ничево, дере – Cadavere, пас – toute passe, дао – ђао. У децимама у којима се јављају ове необичне риме Милоша Црњанског, доминантна је барокна vanitas атмосфера, а значења страних речи управо упућују на лајтмотиве барокне поетике: ничево – ништа(вило), Cadavere – леш, toute passe – све је прошло, ђао – не.

14 Комбинација савремене речи и графеме или скраћенице, могла би се условно назвати ”хромом римом”. На овој блиској појаву указао је Новица Петковић (1975: 133–134): „[...] на оптужбе Тургењева да у његовом ,Јовану Дамаскину’ има много ,хромих рима’ Ал. К. Толстој наводи цео списак таквих ,хромих рима’ и доказује да је у питању неспоразум, јер Тургењев гледа на риму очима (узима у обзир графију), а не слуша ушима (не узима у обзир реалне акустичне чињенице)”.

укима' и 'недостојнима' [...] док у бароку читалац открива конститутивни семантички 'nucleus' обавијен 'obscuritas'-ом, у модерној поезији мора често да сам, властитим менталним критеријумима, настави поетски текст после песника који намерно нестаје" (Зоговић 2007: 65-72). Овај већи цитат има своју сврсисходност, будући да је значајно одредио смер размишљања и истраживања формалних поступака у поезији Милорада Павића.

Иако је у средишту анализе примарно – поема „Прстен”, може се говорити о поетичкој уједначености Павићеве поезије и свести о њеном целомитом сагледавању, уколико притом имамо у виду и да су се његове сабране песме нашле под окриљем књиге *Анахорети у Њујорку* (1996). Мотив прстена јавља се, наиме, и у три раније песме Милорада Павића: у *Палимпсестима* - „Покуда речи или силазак у јабуку” (седам небеских прстенова је у јабуци, шест прстенова однели су монаси на језику, а у јабуци је остао један једини појас), у *Месечевом каму* - „Стихира оној која далеко сеје” (песнословац доноси прстен што пева) и „Песма пета” („окренуо сам очи прстења у шаку па просим”). Мотив прстена се у све три песме доводи у везу са монасима (песнословцима, исихастима), небесима, самим тим и литургијом (литургијским стихом), а посредно и са средњовековљем. Међутим, у поеми „Прстен” римоване речи углавном су из лексичког фонда савременог српског језика и у већини случајева ради се о отвореним римама, са изузетком у само четири примера: светлом – петлом, нашим – плашим, младост – радост и пратим – вратим. Приметили смо, такође, да су остале такозване речи-вишкови, које су остале неримоване, чак и унутар, а не само на крају стиха.<sup>15</sup> Имајући у виду да читалац заједно са аутором гради „естетско задовољство”, претпоставили смо да речи-вишкови (неримоване речи) имају своју семантичку функцију. Прочитали смо их, наиме, редом и добили следећу, рекло би се тајанствену строфу која иоле делује смислено:

Срце, лице, уста  
Теби мене такнеш.  
Гони, пружа нас, позна лажно у снегу...

Иако делују расцепкано, ови добијени стихови заправо су кореспондентни са појединим стиховима из прве Павићеве збирке *Палимпсести*. На тај начин, последња песма и прва књига донекле су „прстенасто” повезане, посебно кроз муцаво „саглашавање срца и устију”, заправо Венцловићевог стиха који му је враћен кроз стих 6. песме поеме „Четири звоника у Сент-Андреји”. Истим стихом „И врло сам се уморио зовући срце и уста да се саглашују”, Павић је започео свој чланак „Језичко памћење и песнички облик”, и, најпосле, ова песничка слика има и своју емблематску варијанту у *Ишици јеројолишици* (1774):

15 Говорећи о синтаксичкој структури књижевног дела, Тошовић (2002: 209) наводи да она може бити у виду линијске организације реченице и њених делова у облику стилских фигура и ритмизације и римовања у поетском начину изражавања. У поезији се ритмички организују најважније речи, тако што се лоцирају на доминантна места као што је крај стиха.



Слика: емблем *Простота*: <http://digital.bms.rs/ebiblioteka/pageFlip/reader/index.php?type=publications&id=209&m=2#page/142/mode/2up> (31. 5. 2014)

Даље дешифровање на формалном плану, опет је кренуло од раније збирке *Месечев камен*, где се може прочитати песма „Светилан”. Најпре да наведемо да је једно од битних аспеката текстуалне стилистике „јака позиција текста”, тј. „смисаона и стилистичка ‘чворишта’ текста, мјеста која су по својој позицији у тексту и по својој форми изузетно значајна за разумевање тога текста [...] У јаке позиције текста спадају прије наслов, епиграф (мото), поднаслов(и), прва и последња реченица текста или параграфа [...] стилске фигуре и тропи, фраземи, крилатице, пословице и изреке, цитати, властита имена, термини, римоване ријечи [...] Наслов је својеврсни текст о тексту, сажетак текста, његов граничник, мјесто увртања текста” (Катњић-Бакаршић 1999: 97–98). Наслов „Светилан” јако је место Павићеве поезије и стога што је наслов вишезначан: може да буде придев и то неологизам, може да буде и необично име које има средњовековну патину, али и жанр средњовековне књижевности. Управо из ових запажања произилазе све даље конотације. Светилан заправо у асоцијативно поље размишљања призива име старца Силуана (XIV век), а самим тим и његову антологијску песму „Слави отбегнув, славу обрете Саво”, у којој се појављује необична реч, неологизам – светило. Рачунањем на име „Силуан” и неологизам „светило”, Милорад Павић је дао наслов песни: „Светилан”, стављајући назив жанра ипак у други план.

Овај наслов, надаље, укључује се у формалну семантизацију поеме „Прстен”. Ево и како. Познато је да песма „Слави отбегнув, славу обрете Саво” функционише као песма-скривалица, у чијем је средишту реч „светило”, која се посебно истакне када се песма пресече двама дијагоналама:

<p>Слави отбегнув, славу обрете Саво  Тамо отјуду слава јави се роду  Рода светлост вери светлост презре,  Там же роду <b>светило</b> јави се всему.  Ума висота сана висоту сврже  Там убо ума више доброту стиже.  Слово слави Саве сплете Силуан.</p>
--

На графостилематском плану, тако функционише и петнаест песама поеме „Прстен”. Свака песма носи у себи скривену реч (теби, бол, речи, живот, таче, њима, очи, лица, узме, што, пати, претворена, у) или предлошко-падежну кон-

струкцију (од прошлости, без нас), па када се посебно издвојене речи редом прочитају – добијамо следеће стихове:

Теби бол речи живот таче,  
Њима очи лица узме  
од прошлости што пати  
без нас, претворена у...

Наравно у добијеним стиховима запажамо да постоји рима: прошлости – пати и то леонинска, тј. лавовска. И, као што би Павић (1976: 403) рекао за Пушкина кога је преводио: „Пушкин је велики песник у свакој својој песми; као ‚лав по канцама‘, он се познаје и у свом најкраћем стиху“, можемо за њега рећи да је и по овако добијеним стиховима стил „Прстена“ остао препознатљив.

У погледу графостилематике, можда још можемо да кажемо да уоквирена, а затим дијагоналама пресечена песма, има облик писма, а истакнута реч у том смислу функционише као печат (који се некада налазио управо на прстену). На тај начин песме функционишу као запечаћена писма, упућена некој љубави из будућности у којој ће песничка тајна да траје: „Само на теби још копрена је сјајна/ не прљајући скривају те сене/ и моја тајна још само у теби траје“. Графостилематска обележја Павићеве поезије поред средњовековне, утемељена су и у барокним графичким експериментима, која су у магичним квадратима или текстовима исписаним у облику пужа, капије, појединих слова крила или неко име или неку поруку (уп. Павић 1983: 53). Спој тековина средњовековља и барока, поготово на примеру поеме „Прстен“ није случајан. До тога је Павићу било веома стало, примарно из књижевноисторијских разлога, тј. успостављања континуитета српске књижевности. Укључујући и 17. век у своје поље истраживања, својом *Историјом српске књижевности и барокног доба: 17. и 18. век*, увео је појам „барокни медијализам“ за прву етапу барокнизације српске књижевности, када „нови барокни садржаји почињу да продиру у њене традиционалне наслеђене форме“ (Лалић 1971: 171). „Милорад Павић покушава наћи неке везе поетике барока са списатељском праксом српских средњовековних писаца. Стилске сродности двије литерарне праксе подударале су се највише у аспектима маниризма, барокнога, односно бизантијскога“ (Ковач 1984: 20). Павић књижеви историчар и Павић песник складно се, дакле, „двозанаџијски“ допуњују.

У пракси придавања смисла, наравно, учествује и читалац, што једним делом улази и у окриље постмодернистичке поетике, али на томе се нећемо задржавати. Читалац и аутор у посебном су, међутим, односу. „Сајфер примећује да сликари-маниристи уводе фигуру ‚казивача‘. То је фигура полуокренута посматрачима која прстом показује радњу која се одвија на слици. У односу на публику он је сведок и посредник, двострука фигура у двојаком положају између уметности и живота, нестварности слике и стварности света. Тиме драмски набој делује залеђено: казивач преводи догађај у причу и театарски се ствара прстен који је спој духа, дела и живота“ (Олива 1989: 22–23). На зиду дневне собе *Лезајша Милорада Павића* стоји сличан портрет, кога је Павић звао *Илузиониста* и чији прст показује на оног који гледа портрет. У поеми „Прстен“, читалац треба најпре да учита код (нове стихове), а затим и да их заврши и тако затвори прстен песник – поема – читалац, поистоветивши се са песником. Читалац је, међутим, „илузoran“ јер има више читалаца неког дела или у одређеном тренутку уопште нема оних који читају то дело или који су „песници“. Он, такође, долази из друге стварности (прошлости, будућности) и покушава да успостави додир са ствар-



ношћу одређеног дела, тј. поеме. Илузиониста са прстом упереним у гледаоца позива га да уђе у само „отворено дело” (Еко 1965). Уласком у то дело, „додир је могућ”, као на икони која се сахрањује у Павићевом роману *Унутрашња сцрана веџира: Леандар* (1991): „На њој су били представљени Богородица како доји младенца и један човек са брадвом – у ствари свети Јован Крститељ – како стоји поред њих [...] Тако се круг затворио и непрекидна линија постојала је између човека, његове руке, детиње пете, дојке женине и њеног погледа, који се враћао на човека” (Павић 2008: 20).

Завршавање ових стихова, ипак, није лак посао. Но, самим тим што је крај стиха „јакو место” на које може да дође нека рима, ограничава бескрајан број могућности. Постојање „рупе”, имплицира декодирање смисла (ретроплазму). Бранко Тошовић (2002: 265) изводи чак 150 варијанти за зероплазму између речи „мени” и „нема” у наслову мелодраме Јосипа Пејаковића *Он мени нема Босне*. Ми не бисмо баш толико примера наводили, али бисмо указали на неколико логичних варијанти зероплазме: 1. читалац (у овом случају Јелена Марићевић, чије име у акузативу једнине има наставак –у, што је у сагласју са предлогом „у”) или може да стоји генитив једнине именице „јелен”: риме претворена – јелена и због потенцијалне алузије на „мотив ујелењења душе” (Томин 1997: 51–60) из *Жиџија Светиоџ Саве*, Теодосија Хиландарца, 2. први и последњи стих се римују (прстенасто), и „нас” са „иконостаѕ”, 3. „нас” је добило риму „глас”, а прва и последња реч се римује „теби” са „себи”, 4. Успоставили смо паронوماзијски пар: узме – сузе, инспирисани стихом из песме „Епитаф”: „у мојим очима снег се у сузе претвара”, 5. лавовска рима у комбинацији са укрштеном: прошлости – пати – сати, 6. „нас” се римује са речју „појас”, која је значењској вези с речју „прстен”.

Теби бол речи живот таче, Њима очи лица узме од прошлости што пати без нас, претворена у Јелену/ јелена.	Теби бол речи живот таче, Њима очи лица узме од прошлости што пати без нас, претворена у иконостаѕ који плаче.
Теби бол речи живот таче, Њима очи лица узме од прошлости што пати без нас, претворена у молитвени глас у себи.	Теби бол речи живот таче, Њима очи лица узме од прошлости што пати без нас, претворена у твоје сузе.
Теби бол речи живот таче, Њима очи лица узме од прошлости што пати без нас, претворена у векове и сати.	Теби бол речи живот таче, Њима очи лица узме од прошлости што пати без нас, претворена у појас прстена.

И, најпосле, на графичком нивоу поеме „Прстен”, запажају се припеви, карактеристични за стих бугарштице. Бугарштице („молске” песме, тужалке, ланменти, „попијевке”), није без значаја, дошле су до нас „у редакцији певача из друге половине XVI века (што важи само за две или три песме) и оних многобројних из XVII века” (Павић 1983: 134). Дакле, на графичком нивоу посматрања Павићеве поеме, не само да се одражава поетика „барокног медиевизма”, и оно што је у домену писане речи, већ је наслојено и оно што припада тековинама усмене књижевности истог периода, а што је нестало на уштрб десетарачког стиха. И

ове песме су за савременог читаоца „необичне”, допрле су до њега фрагментарно и несумњиво да крију „многобројне тајне” (Павић 1983: 139). У поеми „Прстен” припеви, типични за бугарштице, ишчитани редом којим се јављају од 1. до 15. песме, такође дају стихове:

Светлом – ко да је у ноћи своје  
Лепота птице краја  
Тајну слога збраја.

Ови стихови могу донекле да одговарају дефиницији припева, који се везује за завршетке стихова, а бугарштица или доцније – десетарац типски су одређени управо бројем слогова. Реч „светлом” враћа нас на „светило”, које нам је осветлило „обскурне” стихове, невидљиве продужетке поеме „Прстен”, и постало - Бабићевим насловом „Кључ, катанац, поезија” речено - кључ за један од катанаца Павићеве поезије.

\*

Како смо већ једном навели, „док у бароку читалац открива конститутивни семантички ‚nucleus’ обавијен ‚obscuritas’-ом, у модерној поезији мора често да сам, властитим менталним критеријумима, настави поетски текст после песника који намерно нестаје” (Зоговић 2007: 72). Комбинујући традиционално и модерно, Милорад Павић оставио нам је у „аманет” да наставимо његово поетско (отворено) дело,<sup>16</sup> што је у овом раду и учињено. На тај начин били смо и део фигура формалног модела естетских односа у књижевноуметничком функционалном стилу (Тошовић 2002: 295–297): троугла (естетско – субјекат – објекат), падобрана (система перспектива: естетске и свих других погледа као интегралне целине – пројекционале), дрвета (површинско-дубинских односа), конуса (сужавања феномена у једну тачку, издвајања доминантне категорије, која би у случају овог рада могла да буде: естетика барокног на примеру Павићеве поезије) и сфере (свих веза без изузетка, свих саодноса представљених равноправно; што би се на примеру нашег рада могло односити и на преплет књижевноисторијске и лингвистичке сфере истраживања). Скупа узев, све је део читалачке „естетике рецепције” (Јаус 1978) и значаја који читалац-коаутор делу може индивидуално допринети.

### Литература

Бабић 1996: С. Бабић, Кључ, катанац, поезија, Београд: *Књижевности*, 49, 100, 1/ 2, Београд, 1723–1727.

Винавер 1963: С. Винавер, *Надграматика*, Београд: Просвета

Дамјанов 1985: С. Дамјанов, Писати са радом да се може волети то што се пише (интервју са Милорадом Павићем), Београд: *Књижевна реч*, 14, 258, 10. јун 1985, Београд, 1; 19–20.

Десница 1975: V. Desnica, Mirko Korolija i njegov kraj, u: *Eseji, kritike, pogledi*, Zagreb: Prosvjeta, 30–35.

16 Врло је, стога, илустративан стих последње песме поеме „Прстен”: „Остаде празан стих, у њему нема више бога”. Читалац треба да га „испуни” и да му „вере” да ће преживети. Читалац, најпосле, постаје песник, који једини има право да „прати траг одбеглих богова”, као у Хелдерлиновом „Хлебу и вину”.

- Живковић 1991: Д. Живковић, Лаза Костић и барок, Нови Сад: *Зборник Маџице српске за књижевности и језик*, 39, 3, 1991, Нови Сад, 407–415.
- Зоговић 2007: М. Зоговић, Obscuritas у барокној и остранение у поетици руског формализма, у: *Барок: књижевна теорија и пракса*, Београд: Народна књига – Алфа, 65–72.
- Јаус 1978: Х. Р. Јаус, *Естетика рецепције*, Београд: Нолит
- Katnić-Bakaršić 1999: М. Katnić-Bakaršić, *Lingvistička stilistika*: <http://rss.archives.ceu.hu/archive/00001017/01/18.pdf> (31. 5. 2014)
- Klikovac 2004: D. Klikovac, Vri, štrklja, klječka: o fonetskom simbolizmu u srpskohrvatskom jeziku, у: *Metafore u mišljenju i jeziku*, Београд: Biblioteka XX vek, 257–275.
- Kovač 1984: Z. Kovač, Sugestivne sinteze, Zagreb: *Oko*, XII/1984, 325, Zagreb, 20.
- Лалић 1968: И. В. Лалић, Објава песника, Нови Сад: *Летопис Маџице српске*, 144, 401, 2, Нови Сад, 216–221.
- Лалић 1971: И. В. Лалић, Културна баштина у тачној перспективи, Београд: *Књижевности*, XXVI/ LI, 2, Београд, 169–173.
- Марићевић 2012: Ј. Марићевић, Српско и хрватско књижевно наслеђе у есејима Владана Деснице, Врбас: *Траг*, 8, 8, 29, Врбас, 99–111.
- Марићевић 2013: Ј. Марићевић, У барокном оглед(ал)у: Црњански – Павић, *Летопис Маџице српске*, 189, 492, 1/ 2, Нови Сад, 163–176.
- Олива 1989: А.Б.Олива, *Идеологија издајника: уметности, манир, маниризам*, Нови Сад: Светови
- Павић 1961: М. Павић, Велико завештање Франсоа Вијона, Београд: *Књижевне новине*, XII/138 (10. фебруар 1961), Београд, 4.
- Павић 1967: М. Павић, Традиција и традиционализам, Београд: *Савременик*, XIII/ XXVI, 12, Београд, 433–445.
- Павић 1971: М. Павић, Унисоно финале Костићеве последње песме, Београд: *Књижевности*, 26, 52, 2, Београд, 135–136.
- Павић 1976: М. Павић, *Језичко памћење и песнички облик*, Нови Сад: Матица српска
- Павић 1983: М. Павић, *Рађање нове српске књижевности*, Београд: СКЗ
- Павић 1996: М. Павић, *Анахорет у Њујорку*, Београд: Драганић
- Павић 2008: М. Павић, *Унутрашња страна ветра: Хера/ Леандар*, Београд: Evro Giunti
- Палавестра 1971: П. Палавестра, Историјска визија једне књижевности, Београд: *Политика*, LXVII, 20556, 14.
- Петковић 1975: Н. Петковић, *Језик у књижевном делу (варијације на теме ојојаза)*, Београд: Нолит
- Петковић 1984: Н. Петковић, *Од формализма ка семиотици*, Београд-Приштина: БИГЗ-Јединство
- Томин 1997: С. Томин, Мотив ујелењења душе код Теодосија Хиландарца, у: Ј. Ређеп (ред.), *Српска књижевности и Свето писмо*, Београд: МСЦ, 51–60.
- Татаренко 2013: А. Татаренко, *Поетика форме у прози српског постмодернизма*, Београд: Службени гласник
- Тошовић 2002: Б. Тошовић, *Функционални стилови*, Београд: Београдска књига; [http://www.nmlibris.com/Baza/publikacije/full/lingvistika/funkcionalni\\_stilovi\\_branko\\_tosovic/files/assets/basic-html/toc.html](http://www.nmlibris.com/Baza/publikacije/full/lingvistika/funkcionalni_stilovi_branko_tosovic/files/assets/basic-html/toc.html) (31.5.2014)
- Црњански 1975: М. Црњански, За слободан стих, у: М. Неђић (ред.), *Писци као критичари после Првог светског рата*, Београд-Нови Сад: Институт за књижевност и уметност-Матица српска, 67-73.
- Џацић 1971: П. Џацић, Визија историје, Београд: *Нин*, XXI/ 40, Београд, 45.

## LINGUISTICS MEMORY AND POETIC FORM IN THE POETRY BY MILORAD PAVIĆ

### Summary

Milorad Pavić was interested in poetry in the context of the form: liturgical verse, also old poetic language, that had not previously tried in modern poetry demands, and the possibility of rhyming words from the old literary language. It is worth to examine baroque elements of these verses, which are correspondent with the poetics of Russian Formalism, which is related to the work by Mirka Zogović the field of literary theory and practice of the Italian Baroque. In this way, not only the poet's research moved into the sphere of a single experiment, but fruitful art of words, in an authentic manner established continuity of Serbian poetry and more widely - Serbian literature.

*Keywords:* liturgical verse, old poetic language, form, baroque, history of Serbian Literature

*Jelena Marićević*