

РАДИВОЈЕ МИКИЋ

СОНЕТИ МИРОСЛАВА МАКСИМОВИЋА

Мирослав Максимовић је прву песничку књигу, *Сјавач њог уицијачем*, објавио 1971. године и од тог тренутка до данас његово песничко дело је, потпуно логично, прошло кроз више еволутивних етапа, и кад је тематика, и кад је песнички поступак у питању, будући да је реч о песнику који је најпре показивао склоност ка сасвим модерним, готово неоавангардним тенденцијама, а онда се, у пуној зрелости, окренуо оном облику певања који има дубоке корене у српском књижевном наслеђу. Али постоји и једна константа у песничком свету Мирослава Максимовића, оличена у оданости овог песника сонету као облику са дугом историјом (овај облик се, наиме, у српској књижевности јавља код предромантичара и његово јављање може се повезати са уверењем да је тај облик „важан услов за настанак култивисаног пјесничког израза, дораслог и највишим умјетничким замислима”).¹ Сонет је, у исто време, облик који, и у савременој српској поезији, има важно место, нарочито у поезији српских неосимболиста и њихових настављача, али и у поезији песника који су измицали иоле чврстим поетичким класификацијама (примера ради, Скендер Куленовић, Стеван Раичковић, Рајко Петров Ного). И не само што је Максимовић једну од оних књига које су му прибавиле високо место у савременој српској поезији (*Сонети о живојиним радостима и њешкоћама*), исписујући је веома дуго, објавио у три верзије и увек са све већим бројем сонета (1986, 1991, 2008), већ је управо овај облик користио и у обичном маленим а високо вредним песничким књигама *Скамењени*²

¹ Светозар Петровић, *Појмови и чињања*, Огранак САНУ у Новом Саду – Фабрика књига, Нови Сад – Београд 2008, 256–257.

² Мирослав Максимовић, *Скамењени*, Народна библиотека „Стефан Првоченичанин”, Краљево 2005.

и *Бол*³, полазећи у првој од тематских подстицаја преузетих из сонета *Камена усјаванка* Стевана Раичковића и стварајући на тој подлози сонетни венац у коме је Раичковићев сонет, нужношћу коју намеће сам облик, постао магистрале, а у другој је песник пошао од трагичних момената из историје породице своје мајке Стоје Узелац, момената везаних за 1941. годину и страшне злочине над Србима у долини Уне.

Са много разлога се зато и може рећи да нам управо сонет може омогућити да јасније видимо генезу свих важних аспеката песничког света Мирослава Максимовића, песника који је, за разлику од, примера ради, представника широко схваћене неосимболистичке оријентације, врло ретко личне поетичке ставове излагао експлицитно, много радије прибегавајући иронично-полемичком тону у књигама каква је *Скривени њосао* (на подлози чињенице да данас фигура песника у култури готово да и не постоји и да, логично, више нису могуће судбине попут оне која, изнад свега, подразумева потпуну оданост поезији, а што је донедавно, у српској култури, била позиција Максимовићу тако блиског Стевана Раичковића), расправи о положају поезије (и песника) у оном цивилизацијском амбијенту коме основно обележје даје трка за профитом и апологија тржишта као места на коме све мора да добије меру своје вредности (о томе је реч и у најновијој Максимовићевој полемички конципираној књизи – *Лој, новац, реч*). Али онда кад је подстицај долазио споља, кад је на неки начин био у обавези да описује своју поетику, Мирослав Максимовић је то, можда и нерасто, чинио врло успешно. О томе, између осталог, сведочи и разговор који је с овим песником водио Александар Јовановић 1992. године, а који је, после објављивања у листу *Књижевна реч*, нашао своје место и у књизи *Порекло њесме – девети разговора о њезији*.⁴ И пошто је разговоре са деветорицом савремених српских песника водио истакнути тумач поезије баш тих песника, логично је што су питања, највећим делом, залазила у подручје поетике и тичала се заиста „порекла песме” и питања везаних за песничку уметност данас. Прво питање које је Александар Јовановић поставио Максимовићу било је везано за тада актуелну књигу *55 сонета о животињним радостима и тешкоћама*, тачније за то какав је однос између те књиге и претходне у којој је било 33 сонета. Максимовићев одговор садржи опис начина на који су компоноване све три књиге са сонетима „о животним радостима и тешкоћама”.

³ Мирослав Максимовић, *Бол*, Чигоја штампа, Београд 2016.

⁴ Александар Јовановић, *Порекло њесме – девети разговора о њезији*, Просвета, Ниш 1995, 157–172.

Обе поменуте књиге настале су из фонда сонета писаних у „тала-сима” од 1968/69. године. Мада су део истог „низа”, обе су компоноване независно једна од друге. То значи да у прву књигу сонета нису ушли сви сонети објављивани раније, а јесу ушли неки који су годинама ћутали у рукописима, а да у другу књигу сонета нису ушли сви из претходне, а јесу неки који су раније писани а нису могли ући у прву књигу. Ако буде и треће књиге (а наравно, било је, то је књига *77 сонета о живојним радостима и тешкоћама*⁵ из 2008. – Р. М.), она ће бити сачињена из истог фонда (допуњеног, надам се, у међувремену) и задржаће три стална елемента. Број 11, као делилац сонета у књизи, сонет, као форма, синтагма „животне радости и тешкоће”, као „ознака” садржаја.

Бојао сам се да ће понављање ових константи у насловима књига деловати на читаоце као пука механика, али већ се појавило тумачење које превазилази и ту бојазан и мистику моје идеје. Намера је, дакле, настављање, или развијање својеврсног мита свакодневног живота.⁶

У напомени уз књигу *77 сонета о живојним радостима и тешкоћама* Мирослав Максимовић ће, у основи, задржати све оно што је овде речено, посебно још истичући да „ово је нова књига”, а „намера аутора није била (као ни у случају претходне, друге књиге) да просто сачини нову књигу додавањем нових, у међувремену написаних, и избацивањем неких старих” сонета. Зато, једноставно речено, „сонети из претходне две књиге – у ову су ушла 52 – и они из старих и нових рукописа имали су исту шансу да уђу у ову књигу, или из ње испадну”. Ако су, у процесу вредносног са-противостављања, процесу самеравања, поједини сонети изгубили своје место, постоје и два елемента који су, по песниковим речима, заслужили да буду истакнути: „У све три књиге задржана су иста, два начела: (1) грађење својеврсног мита о свакодневном животу, (2) мистика броја 11.” Као што видимо, Мирослав Максимовић описује како је компоновао своје књиге, али нам не каже ништа о томе зашто је изабрао сонет као песнички облик који има дугу историју и строга правила и зашто је, у једном случају, посегао и за најсложенијим видом повезивања сонета (сонетни венац), сасвим очигледно сматрајући да ће и читалац и тумач, крећући се кроз његове књиге, моћи да открију да он сам облик

⁵ Мирослав Максимовић, *77 сонета о живојним радостима и тешкоћама*, Просвета, Београд 2008.

⁶ А. Јовановић, нав. дело, 157.

песме не посматра као нешто што је, у било ком аспекту, потпуно неутрално, чисто спољашње, што је без икаквог значаја не само за формални склад већ и за семантички потенцијал књижевног текста, не губећи, сасвим сигурно, из вида ни чињеницу да савладавање тешкоћа које намећу књижевни облици високе регуларности никад не остаје само у сфери формалног мајсторства, већ, по логици коју намеће јединство елемената у тексту, то мора имати одраза на укупан ефекат који књижевни текст производи, нарочито у пољу уметничке вредности. И зато се, још једном, морамо окренути Максимовићевим одговорима на питања Александра Јовановића. На Јовановићеву констатацију да „сонет је чест облик у модерној српској поезији” и да би зато вредело чути „чиме сонетна форма привлачи песника данас”, Максимовић каже:

Мислим да је тајна сонета у парадоксалној вези закона и слободе: он је складна и продуктивна равнотежа закона и слободе, задатих ограничења и неограничених могућности стваралачке градње (*Е, да нам је држава као сонети!*). Сонет, дакле, пружа слободу и препреку коју слобода мора да савлада – да би била слобода, а не анархија. Сонет пружа и сигурност да нагон за разградњом облика, присутан у модерној поезији (и сам понекад користим нека средства, дозвољена обичајима модерне поезије, да мало „раздрмам” сонет), неће уништити и саму основу поетског.⁷

Композиција књиге *77 сонета о животињним радостима и тешкоћама* (књигу чини седам целина) потврђује становиште теоретичара књижевности који су се дуго бавили и историјом овог облика у српској и хрватској књижевности да „сонети често долазе у циклусима”⁸ и да Максимовићеви сонети, отуда, природно образују два велика циклуса – циклус у коме је реч о животним радостима и циклус у коме је реч о животним тешкоћама, без успостављања чврсте границе између једних и других. А кад се погледа оно што би се могло звати спољашња композиција Максимовићевих сонета, онај њихов аспект који, у потпуности, остаје у равни оком видљиве књижевне морфологије, лако се може видети да он најчешће користи традиционалну композициону схему тзв. талијанског сонета (два катрена, две терцине), мада има и случајева кад од те схеме одступа, било тако што „укида” поделу на строфе, слива потенцијалне строфе у јединствену целину (сонети „Доме мој”, „Група болесника једе дебелу”), било тако што користи тзв.

⁷ Исто, 158–159.

⁸ С. Петровић, нав. дело, 308.

елизабетански сонет – три (крипто)-катрена и дистих (један од примера за то је сонет „Измишљање среће”), било тако што тај тип композиције „огољава”, чини графички видљивим катрене и дистих („Надвожњак код Господарске механе: припрема и изградња”). И кад је дистрибуција риме у питању, Мирослав Максимовић, у катренима, најчешће користи укрштену риму (abab/abab), мада се код њега у катренима може срести и обгрљена рима (abba), као у сонету „Одлука”. У терцинама Максимовић најчешће користи римовање типа cdc/dcd, мада и ту има доста одступања (примера ради, у сонетима „Време чуда”, „Попео сам се у воз” „Отворио сам врата”, „Упамтио сам то”, „Реке”, и не само у њима, срећемо дистрибуцију риме као у елизабетанском сонету – тако да рима указује на то да су композиционе целине у песми, у ствари, три катрена и дистих). И то су, сасвим очигледно, резултати Максимовићевих настојања да „раздрма” сонет, да увећа удео песничке слободе.

Оно што је стога посебно важно за сонет као песнички облик у поезији Мирослава Максимовића тиче се превасходно варијација које он, у појединим случајевима, хотимично уводи. Ако, примера ради, погледамо један од његових најпознатијих сонета (а значају овог сонета доприноси и то што је постао уводна песма у књизи *Бол*, песма која, због композиционог положаја, има улогу елемента који програмира читање песама које следе, омогућава тим песмама да, једноставно речено, преузму из њега важне семантичке тонове, све одреда усредсређене на тему насилног одузимања живота), већ поменути сонет „Упамтио сам то”, видећемо да је он по обележјима спољашње композиције текста (два катрена, две терцине) добио традиционалну форму тзв. талијанског сонета. Кад пак погледамо распоред риме, видимо да у песми, по том обележју, имамо три катрена и дистих, а то нису одлике италијанског већ елизабетанског сонета, што нам већ, само по себи, указује на неку врсту унутартекстовног кретања између два модела композиције сонета. У катренима се притом, врло доследно, јавља обгрљена рима (abba, cddc, effe), док се у дистиху јавља паралелна рима gg. Сонет „Упамтио сам то” се може сврстати у оне сонете Мирослава Максимовића у којима срећемо непосредну потврду његовог става да „савременим песницима сонет, чини се, одговара и због финог пресецања микро и макро плана у њему. У сонетној кутијици, наиме, тихо али јасно чују се јаки спољни звуци тзв. великих збивања која, сама по себи, не могу у ту кутијицу да стану”. Да би „велика збивања” ипак могла да стану у „сонетну кутијицу”, сонет мора да има фабулу и јасно обележену тачку гледишта (са које се изводи опис) и на просторном и на временском плану (та тачка гледишта је везана за онога ко се јавља као говорни субјект, приповедач у ширем

смислу речи, што нам, само по себи, указује и на један облик хибридизације у Максимовићевим сонетима, на дискретно кретање ка приповедним облицима и њиховим карактеристикама, од којих је увођење ликова најочљивије) и укључивање тзв. туђе речи, говора књижевног јунака који је пре тога већ добио потребне карактеролошке црте, све одреда усредсређене само на један модел људске судбине – кољача, крвника. У првом стиху сонета не срећемо дескрипцију већ вредновање, издвајање једног тренутка из неког укупног постојања/живота: „Упамтио сам дан кад је у бачкој равници, / док су надлазили облаци мрачно-сињи, / велики нож забоден под уво једној свињи, / затим на крвниковој отрт надлактици”. Извајајући дан у коме је видео нешто страшно, у коме се, очигледно први пут, суочио са насилним одузимањем живота, приповедач / говорни субјект у семантичко средиште свог казивања ставља две ствари: страхотност онога што је видео и потребу да се виђено, управо због те своје страхотности, запамти, претвори у сазнање/опомену. Тако се оформила основна семантичка оса у овом сонету и тако је мотивисана и потреба да се неколико пута нагласи одлука да се виђено памти („Сећам се крви, некако снено се пушила”; „И кољача се сећам, пословно је пушио”) и да је потреба да се све запамти постављена и у закључне речи / семантичку рекапитулацију: „Упамтио сам то”.

А кад је у питању тачка гледишта на временском плану, очигледно је да призору клања свиња први пут присуствује дете, које је толико изненађено виђеним грубим животним садржајима да му је једино преостало да драматичност тог новог искуства утисне у своје памћење, али и претвори у подлогу на коју ће сместити једно застрашујуће сазнање („Тада сам знао да смо сви немоћни и слаби / као млада свиња која се пред нама срушила”). Колико је перцепција тог детета изведена из неке једноличности свакодневног живота и уведена у простор егзистенцијалне драматике сведочи низ појединости које казивач/приповедач не пропушта да помене. Прва од тих појединости је везана за просторну конкретизацију призора, за место збивања („бачка равница”), а друга за временске околности које прате јесењи свињокољ („док су надлазили облаци мрачно-сињи”) (нема сумње да овако представљене временске околности преузимају и симболичку функцију). Нема сумње да су потребну важност добиле још две појединости: да је „велики нож забоден под уво једној свињи”, и да је онај ко коље свињу означен као „крвник”. Именујући тако кољача који „пословно је пушио / радио брзо, замахвао је без муке”, Максимовић, то је сасвим очигледно из много касније објављених сонета у књизи *Бол*, гради подлогу на коју треба да буде смештен стих: „(Као да

та спава у дубокој унској јами)”, стих у коме се заклана животиња ставља у положај у коме су се нашли чланови породице Максимовићеве мајке који су, у страшном злочину, живот окончали управо у „дубокој унској јами”. Додуше, тај стих у сонету „Упамтио сам то” био је семантички енигматичан и остао је такав све док се овај сонет није обрео у књизи *Бол*, док није добио потребно контекстуално са-значење. А нема сумње да избор тачке гледишта у сонету „Упамтио сам то” треба довести у везу са Максимовићевим уверењем да „шта је природнији задатак поезије него да открива детињство ствари, бића, појава, да баца ’први’ поглед на њих, и да то чини речима – реч је била на почетку”.⁹ Указивање на све ове околности треба да нам омогући да дођемо до разлога које је песник имао у виду кад је одлучио да један композициони модел сонета замени другим. Наиме, уместо да му и друга терцина буде обликована као у италијанском сонету, Максимовић се определио за могућност да други и трећи стих друге терцине помоћу риме претвори у дистих, да их, онолико колико је то у лирском облику могуће, претвори у композициону целину чија је основна улога да буде нека врста тематско-семантичког резимеа целе песме, што је, нема сумње, у непосредној вези са одређеним теоријским ставовима о природи сонета:

Сонетна структура строфа и сонетно римовање сугерирају, дакако, пјесми сонетног облика и неки распоред грађе и неку синтаксичку рашчлањеност, па су поетике често захтијевале да идеалан сонет задовољи неке унутарње захтјеве композиције: да му, на примјер, унутрашња структура буде двочлана, да се између катрена и терцета успостави однос очекивања и остварења, напетости и опуштања, претпоставке и закључка и сл.; или да буде трочлана, да му сваки од катрена и оба терцета чине синтаксички затворену цјелину с посебном функцијом у пјесми (нпр. на начин тезе, анти-тезе и синтезе).¹⁰

А два последња стиха у сонету „Упамтио сам то” гласе: „Пошто рече: ’Заклао сам их око осамсто’, / диже се и: ’Довиђења!’ Упамтио сам то”. Тако се крвникова делатност приказује као нешто што траје дуго, што ће се понављати и што казивачевом резимеу/завету „Упамтио сам то” даје велику снагу, отвара му важно место у искуству, а то значи да завршни дистих у Максимовићевом сонету има функцију закључка, семантичке синтезе.

⁹ А. Јовановић, нав. дело, 160.

¹⁰ С. Петровић, нав. дело, 307.

Постоји, дакле, низ елемената по којима се сонет „Упамтио сам то”, иначе смештен у књизи *77 сонета о живојним радостима и њешкоћама* у целину „Немоћни и сами”, разликује од сонета који га окружују: он средишњом тематском нити „призива” сонете који ће бити касније написани, он споља видљиви композициони модел изнутра нарушава и он је по свом метричком склопу (чине га четрнаестерци) особен. Истичући да је А. Г. Матош први у хрватској књижевности често и радо користио сонетну форму („од 86 Матошевих пјесама 54 су сонети”), Светозар Петровић указује и на то да је баш овај песник „нарушио изометричност, једну од главних претпоставки сонета, према којој би стихови у пјесми морали бити истог метра, или истог броја слогова, или барем распоређени у досљедно проведене симетричне парове”.¹¹ Оно што је чинио Матош чине и други песници, Мирослав Максимовић и често и радо и зато, примера ради, у сонету „Упалио сам роштиљ” срећемо хетерометрију, која је још израженија у сонету „Надвожњак код Господарске механе: припрема и изградња”, где стихови варирају од 13 до 18 слогова. У књизи *77 сонета о живојним радостима и њешкоћама* далеко је више сонета у којима је стих једнаестерац („Тако је говорио Заратустра”) или комбинација једнаестераца и дванаестераца (такви су, опет, сонети из књиге *Бол*). По метричким одликама само је сонетни венац *Скамењени*, иначе сачињен по метричкој схеми која је морала бити преузета из прототекста, из Раичковићевог сонета *Камена усјаванка*, сав од једнаестераца. О чему нам говоре метричке варијације у сонетима Мирослава Максимовића? Оне нам, нема сумње, указују и на то да је реч о песнику који има релативно слободан однос према појединим елементима тзв. форме, песнику који не жели да се потпуно подреди тиранији правила и норми и зато и говори о „складној и продуктивној равнотежи између закона и слободе” у овом облику, као и о својој склоности да „раздрма” сонетну форму. Чини се да, далеко више, то кретање од једног метра до другог указује на нешто друго – избор метра у неком сонету може бити у вези са неким другим елементом књижевног поступка.

А нема сумње да је потреба да се у сонет укључи неки елемент који изворно није карактеристика лирских облика, елемент који суштински релативизује границу између лирике и других књижевних родова и врста, оно што треба видети као изузетно важну компоненту Максимовићевог поступка градње сонета. Отуда се и може рећи да је фабула један од елемената који утичу на то да не само попусти метричка дисциплина у песми већ и да се у њој

¹¹ Исто, 311.

појаве компоненте које су одлика превасходно епских књижевних врста. Једном речи, песник почиње и у сонету да прича причу, као што то, примера ради, чини у добром броју песама из књиге *Црпљање стварности*, књиге која је опет, од почетка до краја, испевана у слободном стиху. Један од облика лирског приповедања у сонетима Мирослава Максимовића, облик приповедања у коме постоји фокусирање на изузетно важан детаљ из успомена дечака приповедача, срели смо у сонету „Упамтио сам то”, док у сонету „Надвожњак код Господарске механе: припрема и изградња” видимо урбану тематику, а „Урбани простор, чиновнички живот, нехеројско доба – то је део амбијента мог живота” речи су Мирослава Максимовића.¹² Опевајући, опет из једне искуствено ограничене перспективе, један важан моменат у животу модерног града – тренутак изградње надвожњака који спаја делове великог града, Мирослав Максимовић је у средиште догађаја о коме се прича поставио два јунака – градитеља надвожњака који остаје без потребне индивидуализације, која је у правој приповести неизоставни део приповедачког поступка (код Максимовића је, сасвим очигледно, то носилац велике власти и њој примерене моћи, али је он и тип јунака једног доба: „Гледао сам припреме. Кога је он све ту потегао! / Као потребнији, распоређује људе: невидљива глава”) и децу (а том дечјем колективу припада и онај чији глас обликује казивање о градњи надвожњака: „Остаде нама, деци, да задивљени гледамо, / расли по правилу: достићи циљеве велике, / али и тако да туђе нећемо а своје не дамо – / за криви мост нисмо знали да прекалимo челике”). Сасвим је очигледно да се у дечју перспективу / тачку гледишта овде, на фразеолошком плану, укључује низ идеолошких флоскула из једног сасвим конкретног времена, времена комунистичке власти, времена обнове и изградње земље (а неке од тих флоскула немају локално порекло, већ припадају најширем хоризонту раних левичарских идеја – каљење челика, односно стварање човека који ће непопустљиво заступати једну идеологију и из ње изведене практично-политичке циљеве). Тако се, још једном, у сонетима Мирослава Максимовића срећемо и са феноменом „туђег гласа”, са преузимањем вербалних склопова који имају изванкњижевно порекло и са настојањем да се „спољни звуци тзв. великих збивања” затворе „у сонетну кутијицу”. У сонету „Надвожњак код Господарске механе: припрема и изградња” срећемо још нешто – малу расправу о томе какав мора бити човек који остварује велике градитељске подухвате, човек који постоји „у немогућем простору”. Он, на једној страни, за разлику од занесених дечака, мора „са обе

¹² А. Јовановић, нав. дело, 159.

ноге” да „чврсто на земљи стоји”, њега мора да води практични циљ – „сврха је све што има”, он мора, на другој страни, толико да ради да, због умора, „ни овце за спавање не броји”. Тако се семантички аспект у Максимовићевом сонету смешта на идеолошку подлогу, још једном се везује за време великих градитељских подухвата. А оно што је, барем на први поглед, најважније – изграђени надвожњак – представљено је у чисто сликовном градиву. Наиме, надвожњак је „у пролећном ваздуху риба сивоплава”.

Кад се погледају морфолошка својства сонета „Надвожњак код Господарске механе: припрема и изградња”, јасно се види да је песма рашчлањена на три катрена и дистих. А то значи да и у овом сонету постоји песникова намера да „раздрма” сонетну форму, да, на једној страни, примени схему елизабетанског сонета, али и да, на другој страни, покаже да од тог модела сонета одступа, пошто катрене не „слива” у једну целину већ их у песму уноси оделито. И зато се и може рећи да и у овом сонету Мирослава Максимовића постоји кретање између два композициона модела, једнако као што постоји и оно друго – настојање у тематској сфери да се пева о ономе што уистину јесу „велика збивања” која треба да заврше „у сонетној кутијици”. А то нам открива да је реч о песнику који и на тематском и на морфолошком плану настоји да свој сонет изгради тако да његови најважнији аспекти, сваки на свој начин, добију потребну релевантност, важење у себи примереној сфери. И у сонету „Надвожњак код Господарске механе: припрема и изградња”, исто тако, постоји врло занимљив однос између катрена и завршног дистиха. Ако се у катренима описује припрема за изградњу и сама изградња надвожњака виђеног као „у пролећном ваздуху риба сивоплава”, ако се све то, више него очигледно, повезује са једним идеолошким хоризонтом и оним ко практично делујући тај хоризонт чини актуелним делом једне стварности, онда семантичке тонове које носи дистих није лако конкретизовати, посебно их није лако недвосмислено везати за било ког књижевног јунака у овом сонету, осим, можда, у првом стиху за сам надвожњак: „За вожњу тамо-амо, он земљу са земљом спаја”, док други стих: „Градски деран, тако је схватио пут до бескраја”, најлакше може да се повеже са фигуром самог градитеља, поготову ако се у тој фигури види један од уистину великих градоначелника Београда, за чијег мандата су грађене неке амблематичне грађевине. Но, како било да било, несумњиво је да Мирослав Максимовић воли да у своје сонете уноси на семантичком плану енигматичне елементе и да тако на сасвим особен начин поентира саму сонетну форму. А кад је реч о семантичкој енигматичности, тачније речено, о померању семантичке перспективе у лирском опису, увек треба

имати у виду и да је Максимовић у раној фази писао сонете какви су „Музичар у општем купатилу” или „Корен”, сонете у којима се инсистира на синтаксичким спојевима који су, добрим делом, везани за надреалистичко наслеђе, за надреализму својствену слободу у сфери лексичких спојева, тачније у сфери комбинација вербалног градива. Ту слободу, нема сумње, показује први катрен сонета „Корен”: „Од очаја ојача и не могу га / померити са непостојећег места. / Овде где је, где звезда је честа / у сновима. Прикривена туга”.

Пошто је Мирослав Максимовић писао сонете од 1968. године и пошто је, као песник, морао проћи кроз несумњиву поетичку еволуцију, сасвим логично се намеће и питање: има ли елемената који повезују различите етапе у вишедеценијском раду на сонетима код овог песника? Да ли те елементе треба тражити у ономе што би се могло означити и као „раздрмавање” сонетне форме, на једној страни, али и као систематско кретање ка приказивању „спољних звукова тзв. великих збивања”, на другој страни? Или, можда, треба трагање за овим елементима спојити, будући да у сонетима које смо подробије осветлили Максимовић и тежи да „раздрма” сонетну форму и да у ту форму утисне слику „великих збивања”? А у овом трагању не треба губити из вида ни чињеницу да постоје сонети („Армагедон”, „Повест”) у којима су „велика збивања” у једном случају уведена у алегоријску форму лирског описа, док су у другом случају она предочена с тачке гледишта оне лирске јунакиње чији је статус у Максимовићевим сонетима изузетно важан (а реч је о песниковој мајци Стоји Узелац), једнако као што се „велика збивања” јављају и у сонету „Реке”, који има формалну структуру највећим делом једнаку формалној структури сонета „Упамтио сам то”. То нам, нема сумње, показује да код модерних песника ниједан формални образац не добија механичку примену, да је унутар сваког од њих извршено неко померање, неко прилагођавање форме дубљем поетичком науму. Зато је, мислим, подесније нешто друго – трагање за тематским подударношћима унутар истог формалног обрасца, ма колико да је сама форма узимана и као простор за извесна померања. А кад се из те перспективе гледа на сонете Мирослава Максимовића, постаје више него очигледно да „велика збивања” „у сонетну кутијицу” бивају посебно ефектно укључивана и у сонетном венцу *Скамењени* и у књизи *Бол* и то укључивана тако да тематска подударност са појединим сонетима из књиге *77 сонета о животињним радостима и шецкоћама* постаје несумњива, ако је претерано рећи да је видљива на први поглед.

(Из дужег рада)