

БОГДАН РАКИЋ

КАД ФОРМА ПОЧНЕ ДА ЛЕБДИ

1

По природи грађе којом се бави – али и по начину на који је обликује – књига Мирослава Максимовића *Бол* (2016) представља јединствено остварење у српској поезији у посљедњих неколико деценија. Како сазнајемо из опширног прозног додатка пјесмама, *Бол* описује истинит догађај који се одиграо у Западној Босни 9. августа 1941. године, покољ у коме је потпуно затрпа породица Максимовићеве мајке Стоје Узелац. У општем погрому Срба са територије НДХ у току Другог свјетског рата, тог дана је – од стране првих комшија, муслимана – на локалитету Дурцића гај побијено више од сто осамдесет православних житеља села Миострах у близини Цазина, укључујући шесторо Стојине браће и сестара (најмлађи Лука имао је свега двије године) и мајку Милку, док је отац Ђуро убијен неколико дана раније у породичном млину на Уни, а тијело му је бачено у ријеку. Најстарија од седморо дјеце, тринаестогодишња Стоја је том приликом рањена у надлактицу, а масакр је преживјела тек пуким случајем – мислећи да је мртва, убице су је, заједно са лешевима осталих жртава, сурвале у јаму Безданку, одакле је, сљедећег јутра, некако изпузала, да би се убрзо придружила партизанским јединицама на Грмечу. Физичка рана је временом зарасла, али је траума коју је преживјела наставила да је прогања до смрти.

С обзиром на страхоте кроз које му је прошла мајка, донекле изненађује Максимовићево опредјељење да њену трагедију преточи у стихове посредством једног од најконвенционалнијих пјесничких облика, сонета.¹ Образлажући овакав избор, Максимовић

¹ Иако је највећи број сонета написао осамдесетих година прошлог вијека и у првој деценији текућег миленијума, Максимовић је експериментисао

је у једном скорашњем аутопоетичком тексту примијетио да је, у поезији, „форма [...] и проблем и, истовремено, решење”, али да нико – па ни он сам – не може тачно рећи када и како „проблем прелази у решење”.² Стога је и одговор на питање зашто баш „сонет за такву тему”³ остао помало загонетан: „Можда се у комаду материјала који вадимо из непрегледног и непознатљивога простора духа већ налази ген форме, који нас води у обликовање.”⁴ Шта би то тачно могло да значи? Пишући много раније о разлозима због којих се Бранко Миљковић – чијом поезијом је био опчињен у младости – определијелио за „конвенцију строге, чврсте форме”, Максимовић је навео његове ријечи да „[с]трогост облика чини песму прибраном упркос свему што је изнутра раздире”.⁵ Може ли се претпоставити да се он у *Болу* држао истог начела? Није ли, наиме, сонет био једини пјеснички облик који му је – строгошћу форме – омогућио да заузда свеколики ужас пјесничког материјала, подвргне га пуној интелектуалној и емотивној контроли, и тако спријечи да прокључа и пјесму разори изнутра?

С друге стране, Максимовићево опредјељење за сонет могло би се тумачити и разлозима који се тичу његовог књижевног поступка у ширем смислу, који се у овом случају срећно подудару са природом пјесничког материјала. Максимовић је, наиме, често истицао да савремени пјесници форму „не схватају као схему”, већ увијек и једино „као могућност и средство израза”,⁶ због чега је, још од првих објављених пјесама, почео да експериментира најразличитијим формалним елементима, али и *метаметричким* својствима различитих стиховних облика, активирајући њихове *семантичке* потенцијале, односно способност да самостално „наговијесте неко значење”.⁷ Стога би и у *Болу* ваљало подробније

сонетном формом од самог почетка, укључивши четири сонета већ и у прву књигу пјесама, *Сјавач јод уијачем* (1971).

² Мирослав Максимовић, „Шта сам радио”, у: Светлана Шеатовић и Марко Радуловић, ур., *Поеџика и ѿезија Мирослава Максимовића*, зборник радова, Београд–Требиње 2021, 440.

³ Исто.

⁴ Исто, 441.

⁵ Мирослав Максимовић, „Миљковић, опет”, *О књијама и животоу*, Београд 2001, 51. Максимовић истиче и да је управо то разлог због којег чак „[ч]етвртина [Миљковићевих] песама (без раних) припада најчвршћој и најтрајнијој конвенцији поетске форме – сонету”.

⁶ Мирослав Максимовић, „Његош”, *Велики ѿпростор слободе: есеји, записи, разговори*, Београд 2017, 19.

⁷ Светозар Петровић, *Облик и смисао*, Нови Сад 1986, 39; о неким метаметричким карактеристикама Максимовићеве ране поезије видјети: Богдан Ракић, „О пјесмама и животу: метапоетски и метаметрички елементи у раним пјесмама Мирослава Максимовића”, *Поеџика и ѿезија Мирослава Максимовића*, 63–85.

истражити однос између неких од најзначајнијих тематских преокупација, с једне стране, и формалних елемената чијим посредством се – између осталог – оне испољавају, с друге. Но прије него што се упустимо у та разматрања, битно је примјетити да одређење за сонет није у потпуности разријешило и све остале Максимовићеве недоумице у погледу форме, нарочито с обзиром на његов став да је сонет по својој природи један сасвим „мали облик” који се „[н]е меша [...] у послове великих, епски настројених”.⁸ Како усташки злочин код Дурцића гаја није представљао трагедију само једне породице или изоловане сеоске заједнице већ и парадигму вишевијековног страдања цјелокупног српског народа на тим просторима, *малу сонетну форму* било је неопходно надоградити неким неупоредиво ширим обликом, који би могао да обухвати све оно што је, у историјском и цивилизацијском смислу, подразумијевао описани догађај. Стога је и разматрање процеса којим се обликотворни елементи у *Болу* претварају у *средствва њесничкој израза* потребно започети описом ове формалне трансформације.

2

Процес *окрујњавања* и *надоградње* појединачних сонета у *Болу* одвија се на неколико нивоа. Прво што у формалном смислу пада у очи је број од четрнаест пјесама које сачињавају први дио ове књиге.⁹ Занимљиво је да су двије од тих пјесама, „Упамтио сам то” и „Упамтио сам то, II”, написане и објављене још 1988. и 2008. године, док је осталих дванаест настало много касније, у веома кратком раздобљу, за неколико дана фебруара 2016.¹⁰ У сваком случају, број четрнаест је магични сонетни број – сонет има четрнаест

⁸ Мирослав Максимовић, „Сонет”, *Скривени њосао*, Краљево 2014, 91.

⁹ У прозном додатку сонетима, Максимовић напомиње да је у покољу код Дурцића гаја страдало укупно четрнаест Узелаца, чланова шире породице његове мајке Стоје (видјети: Мирослав Максимовић, „Мио страх: трагом предака”, *Бол*, Београд 2016, 51). Изгледа, међутим, да он није био свјестан да се број сонета подудара са бројем побијених Узелаца, док му на то није скренула пажњу средњошколка Катарина Мићић, учесница курса „Историја српске културе” у Научно-образовном центру „Вук Караџић” у Тршићу, који је – игром случаја – одржан 9. августа 2023, на осамдесет другу годишњицу трагедије (овај податак дугујем Мирославу Максимовићу, о чијој поезији је и било говора на поменутом скупу).

¹⁰ По Максимовићевим ријечима, дванаест средишњих сонета написано је изузетно брзо, у катарзичној провали стваралачке енергије. Прво је, једног зимског јутра у фебруару 2016, „одједном [...] избио, сам од себе, сонет ’Код Дурцића гаја’, одмах за њим, истог јутра, и слика целе књиге, и наслови односно теме свих осталих сонета из централног дела”. Пишући затим „по сонет дневно”, написао је „[д]ванаест сонета за дванаест дана” (Мирослав Максимовић, „Пажљиво читајте поезију”, *Велики њосиор слободе*, 291).

стихова, *сонетни вијенац*, крајњи домет пјесничке вјештине и симбол савршене међусобне усклађености свих саставних дијелова, подразумијева четрнаест тематски повезаних пјесничких јединица у којима се посљедњи стих претходног сонета понавља као први стих наредног сонета, док петнаести, *мајсторски сонет* или *мајсторале*, представља комбинацију почетних стихова сваке од четрнаест пјесама. Максимовића је одувијек привлачила „мистика” бројева,¹¹ па је можда и стога прилично рано почео да се играва могућим импликацијама броја четрнаест: у трећу пјесничку књигу *Песме* (1978) убацио је, као засебну цјелину, скупину од четрнаест (додуше веома разнородних) сонета под насловом „Пропланак”, да би много касније *Скамењене* (2005) компоновао као типични сонетни вијенац у којем је, међутим, улога *мајсторале* додијелена једном од најпознатијих сонета у новијој српској лирици, „Каменој успаванци” Стевана Раичковића. На први поглед, дакле, *Бол* асоцира на неку врсту крњег сонетног вијенца којем веома рјечито недостаје завршни *мајсторале*, због чега се пјесме могу читати и као иронична парафраза формално најзахтјевнијег од свих пјесничких облика. С друге стране пак, већ и летимичан поглед открива присуство једне веома редуковане али јасно повучене наративне линије, прецизно одређеног просторног и временског оквира у који је она смјештена, па чак и обресе неколико *ликова* (додуше, веома сведених) који се јављају као носиоци *фабуле*. Другим ријечима, као уланчана цјелина, пјесме посједују бројне особине које их приближавају пјесничким врстама које немају никакве везе са сонетом. То је свакако и разлог због којег је Максимовић – који је у прво вријеме и сâм жанровски дефинисао своје дјело као „сонетн[и] вен[ац] без акростиха и магистрала”¹² – нешто касније *Бол* ипак назвао „сонетном поемом”.¹³ Пажљив поглед на четрнаест саставних дијелова доиста открива присуство извјесних формалних карактеристика које Виктор Жирмунски приписује лирској поеми: дјело започиње карактеристичном „лирск[ом] увертир[ом]” („Упамтио сам то”), затим слиједи „неочекивани почетак радње који директно уводи у одређену драмску сцену” („Код Дурцића гаја”), фокус се након тога премјешта „на одређене драмске ситуације, које као да чине врхове нарације” („Дечји свет”, „Јама”

¹¹ Видјети: Мирослав Максимовић, „Напомена аутора”, *77 сонета о живим радостима и шепчићама*, Београд 2008, 101 и Мирослав Максимовић, „Манипулација потискује рад и стварање”, *Велики њоростор слободе*, 242.

¹² Мирослав Максимовић, „Испрекидана линија ужаса”, *Велики њоростор слободе*, 271.

¹³ Мирослав Максимовић, „Пажљиво читајте поезију”, *Велики њоростор слободе*, 292.

„Бол” и „1942”), а све је зачињено и „обиље[м] драмских монолога” („Упамтио сам то”, „Нож” и „Упамтио сам то, II”).¹⁴

Због чега је, дакле, Максимовић укратио овај свој нетипични сонетни вијенац са елементима типичним за лирску поему? Да ли се тај процес формалног окрупњавања може довести у везу са неким од тематских усмјерења *Бола*? Пишући о сонетима и поемама Скендера Куленовића, Рајко Петров Ного наглашава да, за разлику од младалачких сонета, Куленовићеве зреле поеме из времена Другог свјетског рата омогућавају пјеснику да „своју судбину здружи са судбином народа, да открије и препозна свој глас у срцу историјских страдања и надања”.¹⁵ Није ли управо томе тежио и Максимовић, стварајући хибридни жанровски облик који на ширем плану прати формална начела поеме, док у појединачним пјесмама остаје вјеран строгим захтјевима сонета?

Намјера да се успостави непосредна веза између личног и колективног искуства у *Болу* се испољава кроз процес слојевитог таложена трауматичних доживљаја који обиљежавају животе свих протагониста у најразличитијим историјским околностима: трауматично искуство свињокоља и мајчине смрти из дјетињства и зрелог доба лирског субјекта, у другој половини 20. и почетком 21. вијека („Упамтио сам то” и „Упамтио сам то, II”); трауматично искуство усташког масакра и НАТО бомбардовања из дјетињства и зрелог доба Стоје Узелац, на почетку Другог свјетског рата и у првој половини 1999. године (свих дванаест сонета каснијег датума и „Упамтио сам то, II”); трауматично искуство насилне смрти њених најмилијих, побијених у августу 1941. године код Дурцића гаја (првих једанаест сонета каснијег датума); трауматично искуство Срба с почетка 19. вијека, из времена успостављања модерне српске државе, оличено у одрубљеној глави војда Карађорђа („Глава”); трауматично искуство из дубина народног сјећања, узидано у митске темеље косовске традиције, сугерисано кроз пјесничке слике „откинуте руке” („Код Дурцића гаја”) и „руке откинуте” („Рука”),¹⁶ као удвојених представа *усиринуће* руке Дамјана Југовића, коју – у познатој народној пјесми – гавран доноси са Косова поља и спушта у крило Мајке Југовића.¹⁷ Уосталом, замисао о *јединственој интјергенерацијској тјрауми* јасно је артикулисана

¹⁴ Виктор Максимович Жирмунский, *Байрон и Пушкин. Из истории романтической поэмы*, Ленинград 1924, 21.

¹⁵ Рајко Петров Ного, *Сонети и поеме Скендера Куленовића*, Бања Лука 2010, 15.

¹⁶ У свим случајевима у којима се у тексту непосредно не помиње сонет из којег је преузет цитат, његов назив даје се у загради иза навода.

¹⁷ Видјети: „Смрт Мајке Југовића”, у: Вук Ст. Караџић, *Српске народне пјесме*, II, Београд 1969, 222.

већ и у уводном сонету „Упамтио сам то”. У његовом првом катрену, наиме, лирски субјект говори о трауми коју је доживио као дијете, посматрајући како се велики нож забада „под уво једној свињи”, у другом то искуство буди сјећање на крв покланих сродника и сународника у „дубокој унској јами”, наредна четири стиха повезана обгрљеном римом¹⁸ говоре о дјечаковом ужасу пред кољачем и његовим бездушним односом према страшном послу који обавља („пословно је пушио, / радио брзо, замахвао је без муке”), да би се у завршном куплету у први план заједно довела три изузетно значајна мотива који говоре о 1) масовности клања, 2) извјесности његовог понављања и 3) значају сјећања на трауматичне доживљаје из прошлости:

Пошто рече: „Заклао сам их око осамсто” [1],
Диже се и: „До виђења!” [2] Упамтио сам то [3].

Та три мотива, дакле, упућују и на неке од основних тематских преокупација Максимовићеве лирске поеме у цјелини. Већ и својим насловима („Упамтио сам то” и „Упамтио сам то, II”) уводни и закључни сонет у први план издвајају феномен *памћења* који се у првом од њих додатно појављује још три пута („Упамтио сам дан”, „Сећам се крви”, „Упамтио сам то”), непосредно дефинишући *Бол* као пјесничко дјело којим се подвлачи значај *културе сјећања*, код Срба често запостављене. С друге стране, замисао о интергенерацијској трауми развија се уз помоћ бројних *паралелизама* на које се наилази и у сонетима каснијег датума. Тако је, на примјер, већ у првој пјесми из ове скупине, „Код Дурцића гаја”, име локације на којој је извршен злочин поменуто чак четири пута, два пута у првом стиху октаве („До Дурцића гаја, Дурцића гаја”) и два пута у првом стиху секстине („Дурцића гаја, код Дурцића гаја”), дакле на два повлаштена мјеста, на самом почетку сонета и у његовој *воли*, односно у тачки у којој се он прелама на два неједнака дијела. Због учесталости, значаја, положаја и наглашеног какофонског карактера, насловна синтагма привлачи највише пажње, али не треба занемарити ни друге сличне примјере: фраза „као мирна марва” јавља се два пута, а поновљено је и неколико карактеристичних лексема („раја”), као и варијација различитих облика исте ријечи („дотерана” и „дотеране”), односно ријечи истог

¹⁸ Иако је графички подијељен на два катрена и два терцета, што – уз *обгрљену* риму – упућује на типично италијански модел (енглески сонет, наиме, најчешће користи *укршћену* риму), римовна схема уводног сонета открива постојање три катрена и завршног куплета (*abba cddc effe gg*), што је карактеристично за енглеску варијанту, о којој свједочи и број од седам рима.

коријена („исечена” и „пресечен”). Идентичан поступак примјењује се и у неким од потоњих пјесама. Алузија на *усиринуиу* руку Дамјана Југовића варираће се и у односу на друге дијелове раскомаданог људског тијела, као што су „[Г]лава откинута” („Глава”) и „[Н]ога откинута” („Нога”). Осим тога, поновљена именица „[С]екира, секира”, јавља се у првом стиху сонета „Секира”, а поновљена реченица „Ја сам нож. Ја сам нож” у првом стиху сонета „Нож”, чиме се истовремено алудира и на онај нож са бунара на коме кољач пере руке у пролошкој пјесми. Уз незнатну варијацију пратећих прилошких одредаба, у сонету „Нож” је, уосталом, поновљен и глагол *бануиши*, и то поново у *волиш*: „Банем у колибу, банем у стан”.

Начело *йерманентној* *удвајања* уочљиво је, дакле, у приступу великом броју значајних мотива, али је још много битније што се исти поступак проводи и на плану композиције. Наиме, четрнаест саставних дијелова Максимовићеве поеме не представљају потпуно јединствену цјелину, будући да два сонета ранијег датума („Упамтио сам то” и „Упамтио сам то, II”) очигледно успостављају неку врсту оквира унутар којег су смјештене пјесме написане у фебруару 2016. године. Разлике између *оквирних* и *средишњих* сонета јасно се запажају на најразличитијим нивоима. На плану метрике, на примјер, пролошки сонет је – уз свега један стих од тринаест слогова – написан у четрнаестерцима, епилошки у глатким, потпуно симетричним дванаестерцима, док се у средишњим сонетима досљедно користи једанаестерац. Стихови средишњих сонета се, уз то, од оквирних разликују и по једној несвакидашњој ритмичкој одлици: употребом помичне цезуре, сваки од њих подијељен је на двије скупине од по пет, односно шест слогова, чији редослијед варира по строфама.¹⁹ Разлике постоје и на плану наративне организације – док у оквирним сонетима тачка гледишта припада лирском субјекту, дотле се у средишњем дијелу она без

¹⁹ Тако су, на примјер, стихови првог катрена у сонету „Код Дурцића гаја” рашчлањени на следећи начин: 6-5, 5-6, 6-5, 5-6; образац се у другом катрену варира: 6-5, 6-5, 6-5, 6-5; у првом терцету распоред је обрнут: 5-6, 5-6, 5-6; други терцет слиједи образац другог катрена: 6-5, 6-5, 6-5. С изузетком сонета „Бол” и „1942”, у свим осталим сонетима средишњег дијела стихови првог катрена рашчлањени су на исти начин као и у сонету „Код Дурцића гаја”. Други катрен, међутим, у свим случајевима досљедно слиједи образац из уводног сонета. У терцетима постоје веће варијације, по којима се од осталих издвајају сонети „Глава”, „Рука”, „Дечји свет”, „Отац” и „Бол”. „Бол” представља изузетак и по томе што се један јединствени редослијед користи у октави (6-5), а други – обрнути – у секстини (5-6), што му даје издвојено мјесто и посебан значај у односу на остале пјесме. Начин на који су посредством помичне цезуре рашчлањени стихови у средишњем дијелу поеме свакако завређује подробнију анализу, будући да је очигледно ријеч о Максимовићевој свјесној намјери да их овако ритмички маркира.

престанка помјера од безличног посматрача, преко убице, до жртве, од трећег до првог лица, повремено се из једнине пребацујући у множину. Коначно, подјела на *оквир* и *средишње* присутна је и у *географском* смислу: догађаји о којима је ријеч у оквирним сонетима дешавају се у Србији – пролошки сонет одиграва се негдје „у бачкој равници”, а епилошки „у подруму високе болнице”, највјероватније на ВМА у Београду²⁰ – док су догађаји из средишњих сонета распоређени искључиво на локацијама мајчиног ужег завичаја у Босни (Дурцића гај, породична кућа у Миостраху, млин на Уни, јама Безданка, оближњи Грмеч).

Значај овог спољашњег оквира, међутим, открива се тек у односу на специфични композициони распоред сонета из средишњег дијела поеме. Наиме, основним мотивима, који су најављени у завршном двостиху пролога, у средишњим пјесмама придодато је још неколико тематских цјелина: прва описује завршетак мајчиног *првој живојиа* („Код Дурцића гаја”); друга говори о алаткама којима је злочин извршен („Секира” и „Нож”); трећа се бави дијеловима раскомаданог људског тијела („Глава”, „Рука” и „Нога”); четврта нас упознаје с члановима породице који ће ускоро постати жртве покоља („Дечји свет”, „Отац” и „Мајка”); у петој се пролази кроз метафизички доживљај јаме, а затим и кроз прошло, садашње и будуће искуство бола и односа према болу, физичком и душевном, који јама изазива („Јама” и „Бол”); док посљедња, шеста цјелина најављује почетак мајчиног *другој живојиа* („1942”). Овакав распоред открива занимљиву композициону схему средишњег дијела: 1+2+3+3+2+1. С обзиром на одсуство непосредних тематских парњака, сонети „Код Дурцића гаја” и „1942” издвајају се од осталих, задобијајући привилегован положај, донекле сличан положају који већ имају пролошки и епилошки сонети „Упамтио сам то” и „Упамтио сам то, II”, утолико што и сами представљају неку врсту пролога и епилога у односу на друге сонете средишта. На овај начин се успоставља још један, унутрашњи оквир, уписан унутар првог, спољашњег, чиме се сугерише систем *концентричних кругова* који произилазе један из другог, ширећи се и умножавајући у правилним размацима, што потврђује и симетрични распоред преосталих пјесама (2+3+3+2), чији се број непрестано увећава како се одмиче од *центира*, дефинисаног описом младачке трауме лирског субјекта. Истоветна идеја открива се и у могућем значењу

²⁰ Стоја Максимовић (рођена Узелац) умрла је 19. новембра 2007. године на ВМА у Београду. Локација болнице дјелимично је наговјештена стихом који алудира на бомбардовање Србије од стране деветнаест чланица НАТО пакта, у прољеће 1999. године („двадесетог века бежање и клање / кратко одмарање, па бомбардовање –”).

броја 12, који – између осталог – указује на затворени круг као представу процеса који се, попут дванаест мјесеци соларне године, понавља унедоглед, али и на апостолски број који сугерише, такође цикличну, смјену смрти и поновног рађања. Другим ријечима, концентричним распоредом сонета из спољашњег и средишњег дијела поеме на формалном плану се још једном репродукује замицао о сталном понављању *јединствене интјергенерацијске трауме*, због чега *Бол* и представља једну од најпотреснијих – али и формално најефектнијих – пјесничких визија које се баве овим трагичним феноменом српске историје.

3

Битно је, међутим, уочити да се у Максимовићевој књизи открива још један изузетно значајан структурални образац. Већ у првим његовим остварењима, *Сјавачу јод уијјачем* и *Мењачима*, Новица Петковић је истакао бројне примјере супротстављања „два међусобно тешко самерљива реалитета”, односно „две равни које песник у немерљивим тренуцима унутарњег времена преплиће”.²¹ А више од три деценије касније, на основу неупоредиво обимнијег књижевног материјала, Марко Паовица је проширио Петковићево запажање, нагласивши да „[к]оегзистенција супротности као стање света, супротности унутар самих ствари, али и супротности међу њима”, представља „најопштији и најважнији песнички увид Мирослава Максимовића”, због чега се „контраст и парадокс” појављују као његова „основна изражајна средства”.²² Склоност ка употреби тих средстава у *Болу* је, међутим, много примјетнија него другдје – баш као и у случају *удвајања*, на њих се наилази како на формалном, тако и на садржинском плану. На шта би могла указивати ова додатна одлика унутрашње структуре?

Најочигледнији примјер контраста поново се открива у композиционој равни *Бола*, будући да се књига *као ијелина* састоји од два тематски блиско повезана, али жанровски оштро супротстављена блока – уводна лирска поема од четрнаест сонета контрапунктално је надограђена неком врстом властитог *дискурзивној еквиваленцији*, завршним есејем под насловом „Мио страх: трагом предака”, с којим неминовно ступа у вишезначан интертекстуални однос.²³

²¹ Новица Петковић, „Светлости и сенке Мирослава Максимовића”, у: Мирослав Максимовић, *Песме*, Београд 1978, 89, 88.

²² Марко Паовица, „Заводљивост свакодневице”, у: Нада Мирков, ур., *Поезија Мирослава Максимовића*, зборник радова, Београд 2009, 77.

²³ О неким импликацијама тог односа писао је Мило Ломпар (видјети: Мило Ломпар, „О болу постојања”, у: Мирослав Максимовић, *Бол*, 71–90).

У овом погледу, занимљива је Максимовићева тврдња да тај прозни додаток (који је написан и самостално објављен неколико мјесеци *прије* дванаест пјесама средишњег дијела поеме²⁴) није укључен у књигу из неког посебног књижевног разлога, већ искључиво из пијетета према побијеним рођацима,²⁵ а да се утисак „да песме и текст добро, веома добро баш књижевно садејствују” наметнуо тек „пошто је књига доспела у руке читалаца”.²⁶ Стога би на првом мјесту требало размотрити у чему се огледа и шта подразумијева то *књижевно садејство* поезије и прозе, до којег је, упркос Максимовићевим ријечима, ипак морало доћи по некој дубљој стваралачкој логици.

Како ефектно каже у једном од често навођених младалачких стихова, Максимовић је још од најранијих пјесничких дана настојао да „у слој живота уметн[е] слој папира”.²⁷ Потребу да своју поезију заснује на конкретним чињеницама живота како би јој дао неопходну снагу и релевантност он је можда најнепосредније образложио у једном аутопоетичком тексту из 1995. године, гдје је, говорећи о прве двије књиге *Сонета о живојним радостима и њешкоћама*, нагласио да „језгро неке поезије (а то је увек – мит) може (мора) да буде створено и од хаоса какав је хаос свакодневних радости и тешкоћа”.²⁸ Будући да у *Болу* није ријеч ни о каквим *свакодневним* радостима и тешкоћама, већ о трагичним историјским збивањима с почетка Другог свјетског рата, у питању је неупоредиво драматичнија манифестација хаоса, о којој се – с обзиром на дводијелну композицију – говори из двије различите перспективе. Та бифуркација, међутим, не подразумијева само жанровске већ и суштинске разлике у начину на који се приступа догађају којим се бави поема, на шта Максимовић, размишљајући о односу живота, историје и поезије, и сâм посредно упозорава у једном разговору:

Живот тече својим током, хаотичним и непредвидљивим, а историја постаје онда када покушамо да том току дамо смисао, да га

²⁴ Текст прозног додатка написан је у октобру 2015. године, четири мјесеца прије дванаест средишњих сонета, тако да је Максимовић у праву када каже да је „[з]авршна фаза писања ове књиге” започела „још пре но што се уобличила идеја за њу” (Мирослав Максимовић, „Напомена аутора”, *Бол*, 103).

²⁵ Видјети: Мирослав Максимовић, „Испрекидана линија ужаса”, *Велики њросћор слободе*, 269.

²⁶ Мирослав Максимовић, „Пажљиво читајте поезију”, *Велики њросћор слободе*, 290.

²⁷ Мирослав Максимовић, „На топлој обали Саве”, *Мењачи*, Београд 1972, 41.

²⁸ Мирослав Максимовић, „Кратак преглед настајања”, *О књијама и живоићу*, 73.

систематизујемо и успоставимо неки ред. Ту се историја и поезија додирују, и одмах разилазе. Обе имају однос са животом, али потпуно различите врсте. Историја показује, фактима и документима, шта је било у животу и како је било то што је било, а поезија ништа не показује, она је доживљај. Песник не може избећи свој живот, а његов живот је и историја (његовог) народа, али он од живота *прави* поезију, нов живот, а не описује протекли живот, као што чини историја.²⁹

Иако ничу из истог животног коријена, историја и поезија се, дакле, разликују по томе што историја *реконструира* оно што је, у ближој или даљој прошлости, већ *било*, док поезија *ствара* нешто што, у том облику, никада раније *није било*. У овом погледу, занимљиво је да је Максимовић одувijek „држао веома чврсту – макар и нејасну – дистинкцију између ‘стварног’ и ‘постојећег’”,³⁰ по којој је „постојеће оно што постоји независно од нас, а стварно је оно што ми из тог постојећег створимо у нашој свести”.³¹ Другим ријечима, „стварно је нека врста креативног приступа свету [...], а постојеће је нека врста безличног, књиговодственог приступа”.³² Мада Максимовић наглашава да је прозни додаток у суштини „мултижанровски” стога што се у њему мијешају „елементи сећања, историјског есеја, путописа”, а ту је и „носталгична евокација предака који су ишчезли у тами историје”,³³ очигледно је да је текст превасходно писан са намјером да се читаоцу предочи *шта је било у живој и како је било то што је било*, због чега се у њему тако често посеже за *фактима и документима* из националне, породичне и личне историје. С друге стране, у сонетима се *фактима и документима* приступа из другог угла: упркос томе што је и даље ријеч о истом догађају, неминовно је, каже нам Максимовић парафразирајући једну Андрићеву мисао,³⁴ да се он „песничким поступком, универзализује, подигне до општости – *да чињенице*

²⁹ Мирослав Максимовић, „Судбина поезије”, *Велики њросџор слободe*, 285.

³⁰ Мирослав Максимовић у недовршеном и непослатом писму Николи Кољевићу, поводом Кољевићевог критичког текста „Домаће животиње Мирослава Максимовића”. Без датума, вјероватно 1984. Захваљујем се Мирославу Максимовићу који ми је овај документ ставио на увид.

³¹ Мирослав Максимовић у електронској поруци аутору, 17. јуни 2020. године.

³² Исто.

³³ Мирослав Максимовић, „Однос према геноциду”, *Велики њросџор слободe*, 275.

³⁴ Видјети: Мирослав Максимовић, „Како написати песму о појму”, *Скривени њосао*, 121. Према усменом свједочењу Светозара Кољевића, Андрић је ову мисао изрекао 1968. године, у једном разговору са студентима Сарајевског универзитета.

иочну да лебге [подвукао Б. Р.]”³⁵ Посредством прозног додатка, дакле, успоставља се контрастна позадина наспрам које се јасно истиче способност поезије да се уздигне изнад егзактне равни *йосїојећеї* и позабави трансцендентном суштином *сїварної*.

Овако дефинисан однос прозног и пјесничког текста у *Болу* уједно открива и могуће разлоге који су Максимовића определијели да о трагичним догађајима код Дурцића гаја проговори у форми сонета. Размишљајући о неким од формалних одлика овог пјесничког облика, један од наших најистакнутијих сонетиста, Рајко Петров Ного, примјеђује да, „за разлику од катренске лирске пјесме или других облика једнаких строфа”, асиметрични однос октаве и секстине – који је критика одавно прогласила за „суштину сонетне форме”³⁶ – пјеснику нуди јединствену прилику да се, кренувши „из неке ’долине плача’”, лако и природно вине „ка откривеном врхунцу или, можда тачније, ка стубу на којем се читав један пјеснички микрокосмос држи”.³⁷ Ова контрастна тензија, односно трансформативни процес који подразумијева помак од *нижеї* ка *вишем*, уочава се и у *Болу*, свакако најочигледније у уводној пјесми средишњег дијела поеме, која уједно представља и неку врсту његовог сажетка, утолико што садржи све основне мотиве који ће се у потпуности развити у наредних једанаест сонета.³⁸ Сонет „Код

³⁵ Мирослав Максимовић, „Пажљиво читајте поезију”, *Велики йосїојор солободе*, 292. Занимљиво је, међутим, да је потреба да се изађе из *књиоводсїивених* оквира документарне прозе и омогући чињеницама да креативно *залегде* над непосредним околностима живота видљива већ и у завршним одломцима прозног додатка – док описује како напушта мајчин завичај и мјесто на којем је извршен злочин над његовим најближим рођацима и другим православним житељима Миостраха, пјеснику се, наиме, причињава да, однекуд са висина, са „врхов[а] брда са обе стране Уне”, до њега допиру звуци неке потресне, *оносїране* мелодије, „која се вековима таложила у души једног напаћеног, али поносног народа”: „Народ који је ишчезао у јамској тами историје певао је потомцима” (Мирослав Максимовић, „Мио страх: трагом предака”, *Бол*, 67).

³⁶ Рајко Петров Ного, *Сонетїи и йоеме Скенгера Куленовића*, 27. Ного се овдје позива на мишљење британског теоретичара Џона Фалера (видјети: John Fuller, *The Sonnet*, London 1972, 2).

³⁷ Исто, 26. Тај узлет од *нижеї* ка *вишем* Ного илуструје примјерима пјесничке праксе неких од најзначајнијих сонетиста након романтизма: „Из призора градског кала и болесне расточености код Бодлера се уздиже до визије љепоте као ’луксуза, мира и сладострасти’. Код Рембоа из авантуристичке прозе у крчмама и на друмовима стиже до чулне екстазе која зауставља вријеме. Малармеов сонет је редовно у функцији ’прочишћавања језика племена’ неком музикалном мисли, а код Рилкеа се звук Орфејевог гласа, мирис руже и дјечија игра, драматично претварају у велику тему духовности умјетности као чина или својства (глас, мирис, покрет) који се уздижу над својим отјеловљењем. Коначно, ништа мање стилски традиционално ’сонетно’ није ни Одново преображавање описа бајки у којима се трага за нечим, у завршни симбол духовне судбине појединца као ходочашћа” (исто).

³⁸ О томе, уосталом, говори и Максимовић (видјети биљешку бр. 10).

Дурцића гаја”, наиме, дословно започиње описом једног застрашујућег призора из *долине йлача*:

До Дурцића гаја, Дурцића гаја,
ко мирна марва дотерана раја.
Дотеране жене, деца и старци.
Маљева, бравди кренуше ударци.
Овде пуче глава, онде оде врат,
заједно падоше мајка, сестра, брат.
Откинута рука, поломљени кук.
Заувек пресечен девојачки струк.

Пада у очи да опис покоља у ових осам стихова у великој мјери одговара историјским чињеницама са којима нас Максимовић упознаје у прозном додатку. А још је значајније да је спона са оним што се доиста одиграло код Дурцића гаја додатно истакнута и *начином* на који се о том догађају говори – монструозном злочину приступа се без емоција, уз *безлично, књијоводсјивено* набрајање великог броја конкретних појединости. Другим ријечима, Максимовић је и овдје, досљедније него у неким ранијим пјесмама, провео поступак *дејајетизације* и *дејоејизације*, сводећи наведене стихове на ниво веристичког описа, нужно усклађеног са метричким и ритмичким захтјевима стиха. Имајући, међутим, у виду Ногову примједбу да октава углавном служи за припрему терена за преокрет који ће наступити у секстини, не изненађује да узлет ка врху *сјуба на којем се чийав један йјеснички микрокосмос држи* започиње одмах након *волийе*:

Дурцића гаја, код Дурцића гаја,
кривим сечивом месечевог сјаја
ко мирна марва исечена раја.
Ни јаука, вриска, тек вечности мук
када се над јамом, као плеса звук,
зањихао нежни девојачки струк.

Веза са историјском стварношћу – тако снажно истакнута у уводних осам стихова – донекле је задржана и у завршних шест, иако се ту испољава много дискретније него раније. Из прозног додатка, наиме, сазнајемо да је, у ноћи покоља, доиста била „јака месечина”,³⁹ као и да међу жртвама, зачудо, „није било запомагања и врискања”.⁴⁰ Међутим, те појединости у Максимовићевој пје-

³⁹ Мирослав Максимовић, „Мио страх: трагом предака”, *Бол*, 47.

⁴⁰ Исто, 48.

сничкој радионици бивају подвргнуте значајним трансформационим процесима – Мило Ломпар истиче да претварање мјесечине „у средство убијања, у сечиво покоља”, подразумијева „песничк[о] померањ[e] стварности у правцу деконкретизације”,⁴¹ а нешто слично се постиже и довођењем у непосредну везу ћутљивих жртава масакра са једнако ћутљивим феноменом вјечности. Но свакако најзначајнији примјер превођења конкретних чињеница које се непосредно тичу неког истинског догађаја у симболичне представе неупоредиво ширег алузивног регистра открива се у контрастном сучељавању двију слика *девојачкој сџирука*, чија важност је додатно наглашена привилегованим положајем који им је додијељен у сонету, односно чињеницом да се на њих наилази у завршним стиховима октаве и секстине. Наиме, док се *девојачки сџирук* у октави појављује потпуно унакажен – *заувек њресечен* – у секстини га видимо преображеног, волшебно исцијељеног, *нежној* и нестварно *зањиханој* у висини *над јамом*, у синестезијском споју *ћлеса* и *звуча*. Застрашујући приказ раскомаданог људског тијела, који се – упркос томе што га Максимовић непосредно не помиње у прозном додатку – без потешкоћа може довести у везу са оним што се доиста одиграло код Дурџића гаја, претвара се тако у *лебдећу* визију љепоте и склада. Шта би могао да сугерише тај неочекивани *узлеј* у *лирско*?

Одговор на ово питање може се потражити и у Максимовићевој одлуци да се лично умијеша међу протагонисте своје поеме. Различите улоге које он ту себи додјељује блиско су повезане са основним тематским усмјерењима која се у *Болу* паралелно успостављају и узајамно допуњују. Лик писца прво препознајемо у сонету „Рука”,⁴² гдје нам се представља као *сесџирић* најмлађих жртава покоља. Та улога потпуно је усклађена са већ разматраном идејом о цикличном понављању одређених историјских ситуација – као најближи *сродник* неких од побијених становника Миоистраха, овај лик се непосредно укључује у процес *удвајања* њиховог трауматског искуства. Занимљиво је, међутим, да тај већ времешни

⁴¹ Мило Ломпар, „О болу постојања”, у: Мирослав Максимовић, *Бол*, 80.

⁴² Иако би се лирски субјект из пролошког и епилошког сонета по бројним биографским појединостима могао довести у непосредну везу са пјесниковом личношћу, занимљиво је да је Максимовић покушао да замагли његов прави идентитет користећи у поднаслову епилошког сонета мајчино дјевојачко презиме, Узелац (тај исти поступак он је примијенио и у поднаслову сонета „Повест” из књиге *55 сонета о живићним радосићима и џељкоћима*, Сарајево 1992, 44). У сонету „Рука”, међутим, повучена је јасна разлика између анонимног *ћворној лица* – из чијих уста слушамо причу о судбини *руке ойкинуће* – и збуњеног *сесџирића* (Мирослава Максимовића) који посјећује мјесто на којем су му побијени рођаци.

сесѝрић још увијек није у стању да докучи стварно значење онога што се одиграло на мјесту на којем се, након вишедеценијског оклијевања, коначно обрео – покрај пута који води на губилиште (који је, у складу са идејом *удвајања*, представљен и као *његов* пут), он, наиме, и даље непомично „стоји” док, парадоксално, „за смислом лута”. До преокрета ће доћи тек када се исти лик, у сонету „1942”, помене по други пут, али сада у потпуно новом контексту, чиме се суштински мијења и његов однос према породичној и националној трагедији. Колико је та промјена значајна говори и то што до ње долази у једној од преломних тачака поеме: у завршном стиху закључне пјесме средишњег дијела, који својим привилегованим положајем (али и алузивним потенцијалом) непосредно комуницира са завршним стихом сонета „Код Дурцића гаја”. Наиме, прије него што Стоја Узелац коначно крене „на исток, у страшне слободе” и „другог живота незгоде и згоде”, објавиће се и притајена нада њеног *првој живојѝа*, отјелотвореног у ликовима најближих рођака који заувјек остају у подземљу јаме Безданке:

Али први живот у јами дише,
као да се нада, са стрепњом, тише,
да ће се родити овај што пише.

Овдје очигледно није ријеч само о жељи за *биолошким удвајањем* и физичким продужетком породичне лозе, јер књижевни дар још нерођеног потомка у том случају не би био од пресудног значаја. А колико је он битан, свједочи и један аутобиографски запис у којем је Максимовић – пуних деценију и по прије *Бола* – по први пут отворено, иако крајње сумарно, проговорио о трагичној породичној историји, наглашавајући да „[и]з *зайисивања* података живота излази *писање* као тражење смисла живота”.⁴³ Другим ријечима, могућност да се застрашујући догађај код Дурцића гаја сагледа из угла *овога шѝто ѝише* могао би да разријеши и неке од недоумица које су раније мучиле збуњеног *сесѝрића*. Дешава се, наиме – каже нам Максимовић у једном потоњем тексту, у којем се још увијек наслућују одједи замисли којом се, претходне године, бавио у *Болу* – да „животна патња одведе у поезију, а затим поезија дâ смисао и патњи и животу”.⁴⁴ Овим неочекиваним *меѝаѝоеѝским* заокретом постаје јасно да се поема у тематском смислу не бави само покољем код Дурцића гаја, односно појединачним и

⁴³ Мирослав Максимовић, „Аутобиографски запис”, у: Славко Гордић и Иван Негришорац, ур., *Поезија Мирослава Максимовића*, зборник радова, Нови Сад 2001, 110.

⁴⁴ Мирослав Максимовић, „Песнички вез”, *Велики ѝросѝор слободе*, 151.

колективним траумама Срба које се циклично понављају из генерације у генерацију, већ и сврхом коју поезија – као израз наше способности „да обликујемо, да *сiвварамо* форме из безобличности у нама и око нас”⁴⁵ – остварује у сучељењу са често бесмисленим хаосом живота.

4

Овако сложена исходишна замисао у потпуности је усаглашена са формалним елементима чијим посредством се у великој мјери и исказује, о чему, уосталом, говори и поменути *хибридни* карактер *Бола* као дјела у коме се лирска поема, сонет и есеј доводе у – књижевно веома плодотворне – узајамне односе. Као прво, наративна ширина поеме, њена концентрично изведена композиција и структурално начело перманентног удвајања које се на различитим нивоима исказује различитим средствима, омогућавају да се лична траума доведе у непосредну везу са једним од најтрагичнијих видова српског идентитетског насиљења. С друге стране, вјера у трансценденталну снагу поезије, којом се сугерише могућност да се са тако болним насиљењем ипак некако изађе на крај, свој идеални израз налази у форми сонета. Светозар Петровић је, наиме, одавно истакао да сонет представља можда најочигледнији примјер пјесме чији „метар, стих или облик уопће – сâм за себе, као голи облик, као самосталан симбол, одвојен од пјесме и прије пјесме у којој га замјећујемо – може имати неко значење и може непосредно постати дио ’садржаја’, ’пјесничке поруке’ или смисла дјела”.⁴⁶ Максимовић је нешто слично наслутио већ и у најранијој пјесничкој младости, те је – након вишегодишњих пјесничких припрема – своју *јавну* књижевну каријеру започео написавши у новембру 1968. године два тематски повезана сонета, „Корен” и „Лист”, из којих се види „за *какву* поезију се у ствари залаже овај песник, то јест *који њиш* песничког исказа он програмски најављује и аутопоетички заговара”,⁴⁷ уз наговјештај да сонетна форма за њега већ тада „представља пјеснички облик који се, на метаметричком плану, изједначава са појмом поезије”.⁴⁸ Идеја да се сонету на сличан начин приступи и у *Болу* није, дакле, била сасвим нова, али

⁴⁵ Мирослав Максимовић, „Поезија и рат”, *Скривени њосао*, 35.

⁴⁶ Светозар Петровић, *Облик и смисао*, 77.

⁴⁷ Марко Паовица, „Заводљивост свакодневице”, у: *Поезија Мирослава Максимовића*, 85.

⁴⁸ Богдан Ракић, „О пјесмама и животу: метапоетски и метаметрички елементи у раној поезији Мирослава Максимовића”, *Поеџика и њоезија Мирослава Максимовића*, 73.

се изведба – у складу са конкретним тематским захтјевима овог дјела – ипак знатно разликовала од пређашњих.⁴⁹ Контраст између *сїварної* и *їосїојећеї*, поезије и историје, који је јасно уочљив у контрапункталном односу између лирске поеме и закључног есеја као њеног прозног еквивалента, дискретно се репродукује и у форми сонета, гдје асиметрични однос октаве и секстине у метаметричком смислу такође одражава замисао о два потпуно различита приступа животу. У овом погледу, изузетно је значајно да Максимовић у свих дванаест средишњих пјесама користи италијанску варијанту сонета, досљедно инсистирајући на важности *волије*,⁵⁰ и додатно појачавајући утисак унутрашњег контраста уз помоћ специфичне римовне схеме. Наиме, иако сви сонети слиједе италијанску строфичну подјелу на два катрена и два терцета, ни у једном од катрена не наилази се на типично италијанску обгрљену (*abba*), али ни на енглеску укрштену риму (*abab*). Умјесто тога, у њима се без изузетка јављају низови паралелно римованих куплета (*aabb ccdd*), док се у терцетима користи искључиво моно-рима (*aaa, bbb, ddd, eee, fff*), по чему се ове пјесме издвајају међу свих деведесет и седам пјесама сонетног формата које је Максимовић до сада написао.⁵¹ Нема никакве сумње да, у формалном смислу, римовани куплети у катренима подржавају начело *угвајања*, као израз замисли о понављању једног јединственог трагичног искуства у непрекинутом историјском процесу који је Милорад Екмечић – позивајући се на Андрића – назвао „дуг[им] кретање[м] између клања и орања”.⁵² Нешто слично би се, додуше, на први поглед могло рећи и за појаву монориме у терцетима, али убрзо постаје јасно да се њоме – у поређењу са римовном и ритмичком организацијом октаве – истиче начело *контрасија*, будући да се, промјеном риме, у ритмичком смислу производи исти утисак

⁴⁹ Осим „Корена” и „Листа” (*Сїавач їог уїїјачем*, Београд 1971, 8 и 9), Максимовић је метаметричким могућностима сонета експериментисао и у више потоњих пјесама (видјети, на примјер, „Омеђина”, *Песме*, Београд 1978, 40 и „Упалио сам роштиљ”, *55 сонета о живијим радосїима и їецокоћама*, 99).

⁵⁰ Једна од карактеристичних формалних одлика италијанског сонета је да се, на преласку између осмог и деветога стиха, „као жир, распада на два неједнака дијела једног савршеног организма” (видјети: Thomas Hall Caine, *Sonnets of the Three Centuries*, London 1882, xii).

⁵¹ Додуше, Максимовић у катренима епилошког сонета „Упамтио сам то, II” такође користи двоструко римоване куплете (*aabb ccdd*). Међутим, у терцетима овог сонета није кориштена монорима – они су римовани на много традиционалнији начин: *eff gge*.

⁵² У питању је наслов Екмечићеве студије о историји Срба у новом вијеку, за који аутор тврди да га је позајмио „из оцене дугог хода српске историје коју је 1919. написао књижевник Иво Андрић” (видјети: Милорад Екмечић, *Дуго кретање између клања и орања. Историја Срба у Новом веку 1492–1991*, Београд 2007, 1).

какав би, рецимо, у некој музичкој композицији настао преласком са двочетвртинског на трочетвртински такт.

Имајући све ово на уму, Максимовићева примједба о *јену форме* који је унапријед садржан у *комаду материјала који вадино из нејрејледној и несјознајљивој јросјора духа* постаје много јаснија. Додуше, лирски пјесници су одувјек усаглашавали *оно о чему јоворе са начином на који о јшоме јоворе* и у том погледу Бол не представља изузетак, превасходно у односу на формалне елементе којима се подржава замисао о *инјерјенерацијском јтрауматјском искуству*. С друге стране пак, опредјељење за сонет – као форму изузетно *дујој јамћења*, што за проблематику којом се дјело бави свакако није без значаја – као и за активирање његових разноврсних семантичких могућности, указује не само на једну од исходишних замисли којима се Максимовић овдје непосредно бави већ и на неке од претпоставки његове поетике у цјелини.

У једном од бриљантних кратких есеја који нам омогућавају да завиримо у скривене ћошкове његове умјетничке радионице пјесник наглашава да је – осим *лебдећих чињеница* – за настанак поезије неопходно и да „форма почне да лебди”.⁵³ Нема никакве сумње да се управо то догодило у књизи која се бави крвавим покољем код Дурцића гаја.

⁵³ Мирослав Максимовић, „Кад форма почне да лебди”, *Скривени јосао*, 86.