

Саша Шмуља
ПОЕЗИЈА И ПРОЗБА



УНИВЕРЗИТЕТ У БАЊОЈ ЛУЦИ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Рецензенти
Станиша Тутњевић
Ранко Поповић

На насловној страни
Данко Бркић, мотив са стећка, суви жиг

Саша Шмуља

ПОЕЗИЈА И ПРОЗБА

Интертекстуални аспекти у збиркама поезије
Тражим ђомиловање Десанке Максимовић
и *Камени сјавац* Мака Диздара

Бања Лука, 2012.

Уводне напомене

Проучавање интертекстуалности¹ књижевног дјела једна је од најсавременијих метода у науци о књижевности. У њој се полази од чињенице да су сви текстови у вези са другим текстовима, тј. да је један књижевни текст систем „знакова културе“ и да, као својеврстан „мозаик цитата“, представља укупност или тоталитет поетичких релација с другим књижевноумјетничким текстовима, стилским парадигмама и, уопште, вриједносним садржајима културе и традиције. Ово стајалиште, као и кованицу *intertextualité*, у науку је увела Јулија Крстева шездесетих година XX вијека и оно је до данас остало широко заступљено у методологији. Појам „интертекстуалност“ јавља се у књизи *Séméiôtiké: recherches pour une sémanalyse* (1969) која обухвата ране радове Јулије Крстеве у којима су представљене Бахтинове теорије, шездесетих година на западу још увијек релативно непознате. Становиште да су „литерарни текстови пре свега системи знакова културе, настали из непрекидног комуницирања и зато узајамно повезани“ (Константиновић 2002: 8) Јулија Крстева је заступала полазећи од Бахтиновог схватања да „реч по себи није једнолинијска, већ да настаје из дијалога и да се са сваким дијалогом поново и мења, па је и сваки текст неминовно повезан са другим текстовима, како у синхронији тако и у дијахронији“ (Константиновић 2004: 23). Бахтин третира „исказ

¹ Ова књига садржи прерађен и допуњен магистарски рад „Интертекстуалност у збиркама поезије Трајим Ђомиловање Десанке Максимовић и Камени сивачи Мака Диздара“. Аутор је доцент на Филолошком факултету у Бањој Луци.

као пресјечиште сукобљених друштвених гласова“, док Кристева „узима за полазиште *текст* као поприште 'пермутације и трансформације' других текстова“ (Бити 1997: 154), при чему се текст тумачи као мозаик, апсорпција и трансформација тих других текстова (Allen 2000: 39). Крстева се реферише прије свега на Бахтиново схватање дијалога, дијалогичности, двогласја и полифоније, односно хетероглосије у књижевном тексту. Такође, ослања се и на Де Сосирово тумачење знака, при којем се наглашавају двије његове компоненте: ознака и означено. На тај начин, уочавајући плурализам гласова и плурализам значења у неком дјелу, у својеврсној синтези десосировског структурализма и бахтиновског дијалогизма (Irwin 2004: 228), Крстева заправо зачиње нову теорију која ће одиграти значајну улогу у тумачењу књижевности у наредним деценијама.

Појам „интертекстуалност“ оснажио је и Ролан Барт у свом есеју „Смрт аутора“ (1968) у којем заступа тезу да један текст показује своја значења управо путем релација с другим текстовима и да те релације открива компетентан читалац. Дијалогичност књижевног текста проистиче из релација које представљају подразумијевајући аспект сваког интерпретативног читања и тумачења, а у оквирима теорије интертекстуалности указује на повезаност текстова, односно вриједносних садржаја књижевности и културе уопште. Тиме се указује и да је интертекст неког дјела жива и пулсирајућа област, која се у једном дјелу теоретски може тумачити као најшири спектар текстуалних повезница, као густа мрежа текстуалних прожимања. У одређеним конкретним предметима теоријског фокуса на књижевно дјело као укупност оваквих релација обезбјеђује се методолошка кохе-

рентност и сврсисходност теорији интертекстуалности, што у науци о књижевности означава алтернативу структуралистичкој доктрини. С тим у вези треба рећи и да се експлицитност и функционалност неке интертекстуалне повезаности разазнаје у дијалогу с текстовима који чине предложак неког дјела, али да се интертекст као поље увијек простире и до ширих (понекад и неслућених) граница. Само простирање није једнолинијско и није једнодимензионално. Оно открива сложеност, испреплетеност многобројних књижевних (али и ванкњижевних) нити и спона, референци, релација и цитата, док се деликатност и поетика књижевног текста открива у стваралачком процесу, у самом поступку, текстури, стилу и другим аспектима који освјетљавају функционалност и пуновриједност интертекстуалних повезница у неком дјелу. Сложеност и индикативност карактерише и она мјеста у тексту на којима се интертекст открива. Та мјеста представљају полазиште и почетну тачку интертекстуалног проучавања књижевног дјела, а уколико проучавалац располаже релевантнијим спознајама и научним методама, могу водити и ка дубинском проучавању текста.

Зоран Константиновић говори о синхронији и дијахронији као о двије равни у проучавању интертекстуалности: „У синхронији видимо текстове као хоризонталне пресеке дијалога у датом тренутку, а кроз дијахронију пратимо по временској вертикали, кроз дужи период, промене у књижевности и култури као одраз оваквих дијалога“ (2002: 13). Говорећи о цитату као о много ширем појму у односу на постојећу дефиницију, овај аутор користи појам *индикáшā*, као оних мјеста „која у тексту на ма који начин указују на његову повезаност са дру-

гим текстovima“ (2002: 9). У вези с тим цитат „превазилази традиционално поимање овог термина и више је индикат који указује на најразличитије могућности и облике повезаности“ (2004: 23–24). Гвозден Ерор дефинише интертекст као „сваки текст сагледан у односу на друге текстове, на које упућује и с којима 'интерферира', чије је стјечиште“ (2002: 235). Овакав текст и „текстови (претходни, али где-где и потоњи), узети појединачно или као целина, с којима се повезује“ (2002: 235), чине интертекст као укупни збир свих наведених текстова. Ерор се позива на студију *Силейса*, из 1980. године, у којој теоретичар Мишел Рифатер (Michael Riffaterre) овако дефинише појам интертекста: „Интертекст [...] је корпус текстова које читалац може основано повезати са текстом пред својим очима, то јест, то су текстови на које се подсетио преко онога што чита. [...] Тај корпус има нестално и флексибилно подручје. Теоретски се оно може вечно даље развијати, у складу са културним нивоом читаоца; оно што ће се ширити како се његова лектира шири, и како се објављује све више текстова који се могу довести у везу са исходистем од којег подстакнута сећања полазе. Способност да се повежу или да се сврстају и распореде текстови не произилази из тек површних сличности исказивања или теме; два књижевна пасажа или више њих, повезиви су и поредиви као текст и интертекст једино ако су варијанте исте структуре.“ (Ерор 2002: 249).

Интертекст и интертекстуалност у појмовној спрези и терминолошкој апаратури савремене науке о књижевности означавају, дакле, поетички веома сложено и деликатно „подручје“ које се огледа у књижевном дјелу. То „подручје“ обухвата сваки други књижевноумјетнички текст, свако друго дјело

или садржај у којем се огледа културна или традиционална вриједност, али интертекстуална референца исто тако може бити и текст као невербално умјетничко дјело, знак културе или чак нефикционални, тј. неумјетнички садржај. У интертексту једног књижевног дјела садржано је огромно богатство које се састоји од искуства, рецепције и промишљања, у најкраћем од „дијалога“ у оквиру којег писац ствара. Интертекстуалност функционише и као поетичка мапа тог стваралачког дијалога, али у исто вријеме и као „креатор смисла који се остварује у односу између тумаченог текста и других текстова“ (Квас 2006: 215). Јасно је да овакво истраживање подразумејева креативну компетенцију и емпатију према аутору, али и дјелима и вриједносним садржајима о којима је промишљао, преобликујући значења и закључке проистекле из тог дијалога, транспонујући их у нови текст. Тако се и у оквиру проучавања интертекстуалног вишегласја неког дјела, са становишта да је сваки књижевни текст плод дијалога и повезаности са другим текстовима, омогућава комуникација између аутора, дјела и читаоца с циљем да се поетички квалитети дјела што потпуније истраже. Читалац, односно проучавалац неког текста препознаће тај дијалог у реминисценцијама, у индикатима који отварају перспективе текста у тексту, у палимпсестима књижевног поступка, у цитатним алузијама, метафорама и другим фигурама стила које аутор вјешто уткива у текст. Етимолошко „ткање“ књижевног текста открива нам своју сврху и своја комплексна значења у интертексту неког дјела.

Предмет проучавања у овој књизи јесу збирке поезије *Тражим њомиловање* Десанке Максимовић (1898–1993) и *Камени сјавац* Мака Диздара (1917–

1971), које тумачимо са становишта интертекстуалности књижевног дјела. Такав приступ подразумијева да одговарајућом методологијом и терминолошком апаратуром освијетлимо и истражимо интертекстуалне аспекте у овим збиркама поезије, имајући прије свега у виду чињеницу да и једно и друго књижевно дјело настаје из дијалога који аутори воде с традицијом. Збирка пјесама *Тражим њомиловање* (1964) настаје као плод стваралачког дијалога који Десанка Максимовић води с текстом српског средњовјековног правног акта, који се често тумачи и у свјетлу српске средњовјековне литерарности – *Закоником* цара Душана. Текст збирке пјесама *Камени сјавац* (1966) настаје пак из дијалога Мака Диздара са средњовјековним босанским надгробним споменицима, стећцима, који својим вербалним и визуелним идентитетом надахњују тајанством окамењених порука једне нарочите умјетности. Десанка Максимовић је у поднаслову збирке експлицирала тип њене (интер)текстуалности конструкцијом „Лирске дискусије са Душановим закоником“. Своје дискусије с тајнама средњовјековних некропола Мак Диздар је реализовао у дјелу једнако наглашене интертекстуалности, како у појединим пјесмама у којима су цитирани записи, ликовни симболи, па и пластика стећка као надгробника, тако и у збирци као цјелини, у којој је блиско својим нескривеним лирским аргументима и својим нарочитим пјесничким схватањима афирмисао тумачење богумилског идентитета умјетничких порука са стећака и транспоновао их у књижевноумјетнички текст. На први поглед, ова два књижевна дјела су темељена на битно разнородним културним феноменима као предлошцима. Међутим, *Тражим њомиловање* и *Каме-*

ни *сйавач* су, као што ћемо и показати, сродне збирке, како по стваралачком поступку који примјењују њихови аутори, тако и по бројним аналогијама које налазимо сучељавајући их међусобно. Та снажна духовна димензија ових књига поезије, без обзира на професионални смисао у горњим дијеловима текстуалне слојевитости, у својој сржи и у својој суштини чува још снажнији духовни, молитвени образац, упечатљиве аналогије и лирско-прозбене аспекте. Познато је да је Десанка Максимовић у цијелој једној скупини својих пјесама изразила управо тај молитвени образац, по којем збирка у формалном смислу функционише у миметичком односу према литургији, а у суштинском према најдубљим и најдуховнијим хришћанским вриједностима. Лирске прозбе у овој њеној збирци јесу проистекле из литургијских јектенија, али се та повезаност на литерарном пољу још снажније разгранала на низ оних категорија за које (у хришћанском, православном, онтолошком, али и у хуманистичком смислу) пјесникиња тражи помиловање. Мак Диздар слиједи образац, али не и суштинску духовност литургије. Он се заправо задржава на лирској апотеози богумилства (у оном тумачењу које је њему било блиско), на сличан начин дајући духовно и пјесничко уточиште (нпр. „Хижа у Милама“), вјерно слиједећи формални образац лирске прозбе који је, дакле, већ постојао у збирци Десанке Максимовић. Будући да је цијела збирка *Камени сйавач* једна таква лирска апотеоза, једно лирско уточиште богумилству, насловом се указује и на један од оних основних и активних принципа по којима је настао овај рад. При проучавању повезаности и заснованости ових двају књига, сваке у свом интертекстуалном домену, узели смо у об-

зир и њихов међусобни дијалог, дијалог заснован на сличностима и противрјечјима, на одређеним тематско-мотивским повезницама и подударностима, на снажним пјесничким стремљењима да се молитвено, лирски-прозбено (а у одређеном смислу и уз формално-правне категорије) пледира, пружи уточиште или обезбиједи помиловање.

Методологијом проучавања интертекстуалности обухватићемо и анализирати све видове текста ових књига поезије, а као и саму терминологију овог типа истраживања, усвојили смо је према компаратистичким студијама неколико аутора преко којих смо се упознали са теоријским достигнућима ове научне дисциплине у Европи и свијету. У првом реду, обратићемо пажњу на *архејексти*, то јест на онај интертекстуални аспект који изражава елементарну пјесничку, стваралачку реакцију и трајни дијалогски контакт који се већ при првом сусрету успоставља између аутора и предлошка, прецизније речено – сам зачетак стваралачког процеса. Десанка Максимовић и Мак Диздар били су понесени снажном инспирацијом коју су пронашли у срцу средњовјековне културе и традиције. Обоје су о свом надахнућу и о самом стваралачком процесу оставили бројна свједочанства, биљешке и исповијести, говорећи заправо о томе како су заиста настајале и настале ове њихове, по многима, најбоље збирке поезије. Тим литерарним документима, који и сами представљају издашно и атрактивно штиво за данашњег читаоца, Десанка Максимовић и Мак Диздар су заправо суштински и активно узели учешћа у сваком будућем истраживању њихове поезије. Тако ће и у овом нашем раду послужити као незаобилазно и неизоставно свједочанство о процесу и су-

штину стваралачког дијалога које су аутори водили са традиционалним вриједностима и садржајима. Тумачење архетекста и у овом случају подразумијева темељан и поуздан увид у дијалог који се успоставља између аутора и оних текстова из којих једна, односно друга збирка „по вертикали“ проистичу. На тај начин ћемо и на примјеру књига поезије које овдје тумачимо освијетлити и појмовни идентитет архетекста, као једног од круцијалних компаратистичких термина, који није само реакција стваралачке природе на неки други текст, нити само идеја текста, него и пут ка његовоме коначном уобличењу, ка прототексту.

Главни дио наше студије обухватиће тумачење експлицитне интертекстуалности, то јест цитатности књига поезије *Тражим ѿмиловање* и *Камени сѡавач*. То је онај тип текстуалности једног књижевног дјела у којем се откривају односи који се експлицитно дијалогски успостављају између литерарно реализованог текста и текста предлошка. Експлицитност се намеће као појам прије свега и због чињенице да оба аутора воде отворен и плодотворан дијалог с традицијом оличеном у текстовима које смо претходно именовали као предлошке. Међутим, препознавање, издвајање и проучавање само оних индиката, као мјеста у тексту збирке *Тражим ѿмиловање* која упућују на текст *Душанової законика*, односно индиката у тексту *Каменої сѡавача* који нас упућују на „текст“ стећка, не би испунило циљеве интертекстуалног компаратистичког метода. Осим тога, оно би било непотпуно и недјелотворно са становишта поетичке функције интертекста од којег је сачињено ткање и једне и друге збирке пјесама. Уосталом, до данас су се бројни научници

бавили повезаношћу ове збирке са *Душановим законом*. На примјер, у радовима Љубице Ђорђевић, Звонимира Костића, Тиодора Росића и других већ је подвучена повезаност текста збирке поезије *Тражим ѿмиловање* са текстом *Душановој законика*, тј. указано је на релације појединих пјесама и појединих параграфа. У новије вријеме интертекстуалним аспектима поезије Десанке Максимовић бави се и Светлана Шеатовић Димитријевић. Када је у питању збирка *Камени сџавач*, у радовима Касима Прохића, Енеса Дураковића, Миљка Шиндића и других аутора налазимо научне информације од елементарног значаја и за наше проучавање дијалога између ове збирке Мака Диздара и умјетности стећка која је двострука – ликовна и књижевна. То свакако значи да су нам резултати рада ових и других научника били и више него корисни.

При проучавању интертекстуалности Десанкине, али и Макове збирке поезије, могуће је уочити и оне индикате који упућују на дијалог са значајним, канонским текстовима традиције, као што је *Библија*, али као што су и неки други (књижевни и некњижевни) текстови. Десанка Максимовић је метафорику своје збирке истакла тако што је сама нагласила да, поред дискусија са *Душановим законом*, постоје и „дискусије са савременицима“, а управо су оне углавном засноване на интертекстуалним релацијама са неким књижевним дјелима која су на тај начин лирски контекстуализована у њеном *Помиловању*. О библијском интертекстуу у збирци *Тражим ѿмиловање*, али и у другим Десанкиним збиркама, говорићемо и у поглављу под насловом „Православна духовност и лирско верујем у поезији Десанке Максимовић“, у којем смо темељније приступи-

ли проучавању релације између српске пјесникиње и православног духовног миљеа у којем је рођена, живјела и стварала. На имплицитном плану, на дубљим слојевима текстуалне структуре, постоје и они индикати и аналогije који упућују на пјеснички, стваралачки дијалог који открива унутрашње аспекте, духовност и архетипске обрасце ове књиге. Тај архетипски, дијалогски образац, разазнаје се у двогласју збирке *Тражим ѝомиловање*, на којем се темељи агон пјесника и цара, али и у њеној суштинској проблематици у којој је присутан дијалог пјесника и Бога, који открива молитвени карактер, но исто тако и агонски, један управо метафизички спор у овој збирци.

И Мак Диздар се у *Каменом сјавацу* показује као читалац, познавалац, али и пјеснички тумач Библије, јеванђеља, као и неких других сакралних аспеката хришћанске традиције које је на више мјеста у тексту ове збирке експлицирао у корист свога изразито умјетничког али донекле и ангажованог сагледавања понајприје дуалистичке интерпретације хришћанства, богумилства и других феномена којима је био нарочито наклоњен. У настојању да својој збирци што успјешније и пјеснички што умјешније обезбиједи дуалистички и дијалогски образац, Диздар ће посегнути за чињеницама и повести дијалог с неким другим религијама које овај образац чувају у својим темељима. Тако на примјер, *Камени сјавац* ће, поред богумилских лирских експликација, понијети и одлике источњачке мудрости и духовности, с којом нас повезује већ сам мото ове књиге. На различите начине и у различитој мјери експлицитно, Десанка и Мак су у овим збиркама реализовали управо тај дијалогски, то јест дуалистички образац. Тачније, Десанка је у својој збирци поетизова-

ла дијалог пјесника и цара, а умногоме и човјека и Бога, док је Мак Диздар био склонији дуалистичком тумачењу непомирљивости двају начела, добра и зла, свјетла и таме, духа и тијела у поетском тексту. И у једном и у другом случају у питању је дијалог који изражава заснованост структуре ових књига поезије на својеврсном духовном агону који се прелијева у метафизичкој проблематици ових дјела високе умјетничке вриједности. Проучавању ових индиката у дубинској структури и метафизичкој компоненти књижевног дјела приступићемо с посебним изазовом.

Поред чињенице да се по свом пјесничком дару издваја међу најталентованије лиричаре у својој генерацији, Мак Диздар је био познат и по веома снажном прегалаштву и ангажману на пољу проучавања босанскохерцеговачке старине. Поред његових пјесничких збирки тако имамо и неколико књига научно-културне вриједности, као што је на примјер књига о старим босанским текстовима, коју је структурисао углавном на темељу информативне и креативне вриједности, а којој се не могу оспорити ни одређене научне претензије. Као и Десанка Максимовић, и Мак Диздар је његовао љубав према усменој књижевној традицији, што је и показао уткивајући у подтекст *Каменої сѣвача* и усмену књижевну умјетност и у књижевну умјетност транспоноване литерарне чињенице и повезнице. Идентитет је важна, рекли бисмо незаобилазна компонента обје збирке која се огледа у њиховом најважнијем ослонцу, а то је традиција. И док Десанка Максимовић вреднује неке несумњиве националне вриједности у агону с ријечју власти и закона, Мак Диздар је прегалац који ревитализује и реанимира културни значај

и умјетнички потенцијал наслеђа. Веома је важна чињеница да у истој деценији, чак готово истовремено, стварају и објављују ове збирке, у којима је потврђен њихов духовни идентитет и стваралачки интегритет. У српској књижевности, поред неких занемарљивих оспоравања о којима ће бити ријечи у наставку, збирка *Тражим њомиловање* прихваћена је и устоличена као једно од најзначајнијих дјела које чини канон српске књижевности 20. вијека и достојно репрезентује њене националне и духовне вриједности. Дио идентитета српске књижевне и културне традиције свакако чине и хумски породични надгробни каменови, којима је као пјесник и као културни радник Мак Диздар посветио свој животни стваралачки пројекат. Стећци су се, као дио те традиције, нарочито у 20. вијеку опирали настојањима да се њихов културно-умјетнички идентитет, њихова симболика и њихова духовност једногласно дефинишу. Тумачења су поларизована и налазе се у распону од позитивистичких и културолошких научних радова, који се темеље на научној апаратури и методологији, па до популарно-езотеричних, у којима има више поетске слободе. Данас се Макова поезија и његов прегалачки рад на очувању, заштити и трајном актуелизовању традиционалних вриједности веома често политизује у књижевној критици, науци, у афирмацији богумилског мита, у потрази за националним идентитетом. Многи радови и пројекти на интернету посвећени су јачању „босанског духа“, идентитета и патриотизма. Иде се догле да се поједине Макове пјесме тумаче у контексту колективне потраге за историјским идентитетом, па чак и у контексту трагичних збивања деведесетих година. И како је пјесник *Каменої сѡавача* темеље ове

збирке поставио на снажном контрасту, дуализму и непомирљивости беневољентне жртве и агресивног насилника, није тешко претпоставити у којој је и каквој мјери Макова поезија послужила дневнополитичким мешетарењима, идеологији и стереотипима. Наш циљ је посветити се искључиво поетским елементима и мјерилима од којих смо оне најважније препознали у неким интертекстуалним релацијама, смјерницама, повезницама и подстицајима.

Архетекст

(или: Како су настајале збирке поезије
Тражим ђомиловање и Камени сјавач)

У књигама *Компаративно виђење српске књижевности* и *Интертекстуална компаратистика*, Зоран Константиновић објашњава појам *архетекст* на примјеру пјесме Десанке Максимовић „Шта ли те спречи“. У њој се, према њему, заправо ванредно суптилно пјева о једном тексту у настајању. Такав текст компаратистика означава овим појмом и доводи у везу са успостављањем стваралачког дијалога пјесника са „вредносним садржајима из других текстова“. У истој пјесми се дају уочити и „фазе“ у којима се одвија процес настајања текста: фаза *феношекста*, „када се повезују прве асоцијације, слике или сећања у можда још посве нејасном облику“, и фаза *іеношекста*, у којој већ постоји „језички израз са јаснијим контурама“ (1993: 131). Пјесма „Шта ли те спречи“, према Константиновићевим ријечима, свједочи и о томе да „не мора сваки дијалог започет у песнику или писцу као посебни архетекст довести и до неког прототекста“ (2002: 103). Дијалог, који смо довели у везу са стваралачким процесом, пјесник „не води само са корпусом прочитаних дела, већ градећи своје дело он у овакав дијалог укључује и вредности и представе свога контекста“ (2002: 10). У пјесничкој ситуацији какву имамо у једној другој Десанкиној пјесми – „Праузрок“ – опјевана је такође специфична (пред)стваралачка ситуација, призив и осјећање оних садржаја који се налазе у

дубљим слојевима људског и пјесничког искуства. Ови примјери пак свједоче о томе колико је снажно утемељена сама поетичка димензија у којој су скривени и опјевани лирски праузроци, стваралачка али и предстваралачка пјесничка имагинација, стања и процеси, сва она колебања и комешања која знају бити и нијема и неразговоријетна, али ипак довољно јасна и подстицајна за пјесника, који отуда изабавља ријечи и мелодију, смисао и суштину пјесме.

При анализи самог архетекста поуздано се можемо ослонити и на оно о чему су говорили сами аутори када су свједочили о настајању текста свога дјела. Десанка Максимовић је често о томе говорила. Тада би неизоставно описала пјесничку ситуацију у којој се зачала идеја неког дјела, да би потом, као у каквој исповијести, говорила и о самом процесу настајања пјесме. Настанак једне од својих најзначајнијих поема, архетекст „Крваве бајке“, описала је, на примјер, у „исповести“ датој Милораду Р. Блечићу. „Крвава бајка“ се, како вели пјесникиња, зачала у јутро које ни по чему није могло бити јутро у које би настала пјесма. Међутим, управо тог јутра она сусреће човјека који јој преноси вијест о стријељању крагујевачких гимназијалаца: „Често сад помислим како је тај човек сатворац песме која се, док је он још говорио, родила у мени. Да сам о догађају дознала преко радија или из новина, зацело би песма била сасвим друкчија, не би никла тако у магновењу, као што се отме вапај или кане суза. Било ми је као да ми је каква птица донела тај страшни глас, ако не јединој мени, а оно првој мени. Раставши се од непознатог, мада сам горела од жеље да тек рођену песму забележим, нисам се могла одмах вратити кући

да то учиним. Имала сам потребу да лутам улицама, да час записивања песме одложим, као да сам се бојала да ћу при записивању пореметити нешто у њеном складу. Цео сат сам је тако пажљиво носила у себи, као што неко носи на длану препуну чашу воде, и затим сам је код куће записала, узбуђенија него кад сам прве своје песме бележила, почињући као летописац: *Било је то...*“ (Блечић 1998: 97–98).

На сличан начин, у бујној емотивној реакцији и у једном стваралачком даху, настала је и збирка *Тражим ѿмиловање*. То је била реакција на *Душанов законик*. Говорећи о своме првом сусрету са овим средњовековним документом српског права и литерарности, Десанка Максимовић га описује као „удар муње“: „Избило је еруптивно из мене све моје схватање о кривди и правди, о казнама и опроштајима, о грешнима и праведнима ... оно што сам дуго носила у себи“ (Димитријевић 1964: 1). Пјесникиња нам говори и о том убрзаном и узбуђеном стваралачком даху и ритму у којем је настајала збирка *Тражим ѿмиловање*: „Кад су се стварале ове песме, извирали су стихови као вода: као да сам неку чесму отворила. И сама сам се чудила како су текли глатко, непрестано. За два месеца збирка је била готова [...] Догодило се оно најпожељније, облик и садржај су сливени, једно друго истичу и допуњују. Ја на то нисам обратила пажњу, пишући, наметнуло се то само од себе. Кад сам приметила куд ме вуче инспирација, и свесно сам понеговала ово при дорађивању“ (Деретић 2004: 1087).

У књизи *Архејтйски свети Десанке Максимовић* Иван Настовић цитира њено писмо Драгану Недељковићу, у којем пјесникиња каже: „*Тражим ѿми-*

ловање нисам измишљала. Никла је ова књига из мене, наједном, као бујица, једва сам стизала стихове записивати, што је знак да је у мени било већ све готово, и у додиру с неким новим болом или негодовањем букнуло је као запаљива материја. Иако већ зрео песник, чудила сам се како стихови и целе строфе готове, кристалисане излазе. Прво су никле песме где песник тражи помиловање, па онда оне где цар говори. Цар ми је дошао у помоћ да бих објаснила и своје прикривене осуде, оптужбе, негодовања, подсмех, и своју потребу да се смилујем и ономе кога оптужујем... Ја потпуно јасно видим људе какви су, али знам да нису криви што су такви. Углавном нису криви, а када јесу, њихово сопствено зло их кажњава“ (109–110).

О настајању збирке *Тражим њомиловање* пјесникиња каже још и ово: „Формални подстицај за ову збирку био је срећан час када сам први пут после младости, студија, поново отворила *Душанов законик* и у магновењу појмила да оно што ме мучи могу најбоље изразити узимајући њега и његово далеко време за саговорника и браниоца од мене саме, да не останем сама у свом времену, свом народу, својој патњи. Чак није тачно рећи *појмила*. Пре него што ми је до свести дошло, стихови су потекли...“ (119). Према овим свједочењима саме Десанке Максимовић видимо како се настанак текста одиграва у једном нарочитом тренутку свијести, који је сама пјесникиња упоредила са магновењем или бљеском муње. Процес који слиједи може пак бити дуг или, као процес настајања *Тражим њомиловања*, веома кратак. Па ипак, најзначајнији сегмент архетекста свакако је пјесничко препознавање, суочење и подстицај, који ће бити уткан у текст у настајању.

По истим законитостима настаје и збирка *Камени сѣваач* Мака Диздара. Као ни Десанка Максимовић са текстом *Душанової законика*, ни Мак Диздар се није *їрви їуїї* срео са „текстом“ стећка у тренутку када се зачео *Камени сѣваач*. Будући и рођен у Стоцу (Херцеговина), у непосредној близини некропола, Диздар се још од раног дјетињста често сусретао са овим надгробницима, али и са причама које су пратиле и настојале објаснити мистериозност стећака. За настанак *Каменої сѣваача* значајан је сваки од тих сусрета младог човјека, а касније и пасионираног проучаваоца босанске старине, са овим фасцинантним надгробницима. У свом *Дневнику* Диздар је говорио о томе како је настајала која његова пјесма. Пјесме „Горчин“, „Сватовска“ и „Онемуштио“ зачеле су се, на примјер, при „ненаданом сусрету“ пјесника са сеоским сватовима, њиховом радошћу и пјесмом. У процесу настајања ових пјесама, али и *Каменої сѣваача* у цјелини, Диздар је у своју поезију уткивао и мотиве усмене традиције, али и своја сазнања о фолклорној старини уопште. Но, пресудан је, свакако, онај тренутак који је, како пјесник каже, негдје дубоко у њему „отпретао [...] испод пепела стољетних дана, неко тајно, одбацивано и заборављено, а увијек присутно и драго благо, свјесно скривено“ (Цитирано према: Дураковић 1979: 106). У одговору на питање Драгослава Адамовића (коју своју пјесму највише воли и зашто) Диздар ће навести да воли „оно што долази, оно што је још непознато као сутрашње јутро“. Ово је, подсјетимо, речено осам година прије првог издања *Каменої сѣваача*. На истом мјесту Диздар каже како су „разнолики симболи сунца, испреплетеног биља и људских руку“ (Адамовић 1958: 42) *улазили*

у њега.² Према томе, пјеснички ентитет описан као „оно што долази“, несумњиво се тиче настанка збирке *Камени сјавац*. Онај тренутак када је стећак пресудно „еманирао“ поетским значењем и иницирао пјесника у процес стварања, Мак Диздар није описао као пјесничко магновење него као пјесничку визију која ће га пратити цијелим током стварања ове збирке. У интервјуу који је са Диздаром водио Велимир Милошевић, пјесник каже како се увијек чудио онама „који у једном надахнућу, у једном замаху пишу једну књигу поезије“, те да је његово искуство да се поезија „пише као што се живи – дуго и мучно“. У истом интервјуу, на питање какву је улогу у настајању књиге *Камени сјавац* имала пјесма-претеча те збирке, „Горчин“, Диздар одговара: „Ја не знам како сам и зашто написао ту пјесму. И то баш ту а не неку другу. Али знам да сам је морао написати. А написана је давно, веома давно. Она има већ свој живот и своју историју. И своју судбину. Чудно је то да сам је у својим рукописима дуго држао као неку посебну пјесничку творевину која је била изван серије. Случај је хтио да сам на Плитвичком фестивалу, 1958. године морао направити избор за свој наступ. На путу од хотела до позорнице, на неким травнатим почивалима, у узајамној консултацији са пјесницињом Весном Крмпотић она ми рече: 'Мораш читати ову чудновату пјесму'. Послушао сам млађег (и љепшег!), јер млађег увијек мораш слушати. И читао сам, први пут 'Горчина'. Послије читања хајдучки су ме заскочили Бранко В. Радичевић, Васко Попа и Радоња Вешовић тражећи ту пјесму да би је објавили. Они су ту пјесму

² У истој *Антологији* (стр. 108) Десанка Максимовић је дала сличан одговор: „Као Вековић, јунак у роману Оскара Давича 'Песма', и ја бих рекла да ми је најдража песма она што се у мени тек рађа. То би била једина, права истина.“

заиста објавили, инсистирајући, поручујући ми, да направим читаву такву књигу. Наравно, све би било узалуд да таква књига већ није била у мени. Треба-ло је да она у мени доживи своју ферментацију. Да сама себе доживи. Дух је био ту. Само се чекало њено отјеловљење. Мислио сам дуго и много како да већ у мени створену, готову књигу реализујем. Тако је на-стао *Камени спавач*, чекан и писан више од десет го-дина.“ (1981: 71).

Ова мисао свједочи о томе да је и када се зачео *Камени спавач* дошло до суштинског препознавања пјесника с предметом инспирације, препознавања и поистовјећења које је било у тој мјери снажно и карактеристично да је пјесник имао утисак да је књига, органски, већ постојала. Чак и онда када говори о искуству каменог спавача, који га „похо-ди“ након дана проведеног у тумачењу симболике стећака и староставних књига, Диздар се открива не као пјесник у коме се зачиње текст, него као човјек који већ дуго, предано и емпатично ради на једном пјесничком и животном пројекту. Тај пројекат је био, како је рекао, *Спавач под каменом*, касније *Ка-мени спавач*: „Ноћу сам опкољен записима са мар-гина старих књига чији редови врште упитницима апокалипсе. У походе ми тада долази спавач испод камена. Његове блиједе усне од миљевине отварају се да његов немушти језик постане звучан. У њему препознајем себе, али још нисам сигуран да сам на путу скидања плашта са ове тајне.“ (Адамовић 1958: 42–43).

Слично као и Д. Максимовић и Мак Диздар пјеснички прилази духовним контрапунктима устројства свијета. „Свјесно скривено“ или не-ко несвјесно „благо“ из Диздареве исповијести

освијетљено је и оприсутњено као „она најдубља бит, коријен човјека, оно праповијесно“. Он вели да „поезију не прима никад маса, него појединци, и онда се то њихово примање (јер је снажно) шири, утјече на друге [...] то су немјерљиви преображаји који се могу пратити и баш зато суштаственост сама“. Подвукли бисмо пјесникове ријечи које говоре о постојању „тамних, дубоких слојева“. Стећци су за Диздара били аутентична поезија. У интервјуу који је са њим водио Берислав Никпаљ, пјесник их именује као оне „медије“ који преносе суштаствену пјесничку поруку. Они нису усамљени, јер на свијету постоје и бројни други „медији“ који су блиски пјесницима: „Ти стећци, повеље, крстови, само су медији да се искажемо – букнуло би на други начин да није овако, неслучајно. Идеја није – ипак – у језику, у објави, већ у човјеку као исказана немушта могућност. Повод је увијек дубље, касније се то организира, рационализира до језгре, себевити, па се небројеним спонама и стегамa увеже, бог би га знао гдје је више извор а гдје увири. Да није било овог прастарог медија босанског издјеланог камена, 'спавач' би се пробудио са истим сновима и осликао их, рецимо, азтечким писменима, свеједно“ (Никпаљ 1971: 4).

Најзад да наведемо и једну сажету, али рјечиту и драгоцјену изјаву Мака Диздара, коју налазимо у *Слову Горчина*: „Стећак је за мене оно што није за друге, оно што на њему и у њему нису други умјели ни знали да виде. Јест камен, али јесте и ријеч, јест земља, али јесте и небо, јест материја, али јесте и дух, јест крик, али јесте и пјесма, јест смрт, али јесте и живот, јест прошлост, али јесте и будућност. То је спавач који је неспина. Стећак сам видио у Радимљи и Згошћи, али сам његову тајну могао да одгонетнем

само у себи“ (Диздар 1974: 47). Ове Диздареве ријечи говоре о чињеници да је пјесник водио у првом реду унутрашњи дијалог с тајном и универзалном поруком стећка, коју је доживио као еманацију, умјетничко али и духовно биће поезије. Говоре о спознаји да су ријечи, симболи, дух, небо, пјесма и преображаји заправо нешто сакрално, нешто што је управо било иницирано поруком „неугледних“ камених надгробника једне „посне и босе“ земље, довољно плодне да уроди великом поезијом.

Од првог издања из 1964. године до друге верзије збирке *Тражим ѿмиловање* која се појавила у *Сабраним делима* из 1969, Десанка Максимовић је публиковала неколико пјесама по разним часописима. Неке од њих је уврстила у нову верзију збирке.³ Прво издање проширено је пјесмама „О хијерархији“, „О пореклу“, „За човека који је погубио пергаменте“, „За слугу Јернеја“, „За бранковинске сељаке“, „За чобанку која се по оцу не зове“, „За завиднике“, „За песме“ и „За врлине у мане прометнуте“. У *Сабраним делима* из 1969. пјесма „О хијерархији“ се налазила у додатку *Нове ѿесме*. Треба напоменути да је

³ „Нову, проширену односно интегралну верзију збирка је први пут добила у *Сабраним делима* 1969. године. У њој се налази осам нових пјесама којих није било у изворном, основном облику збирке. Иста ситуација је и у *Сабраним ѿесмама*, публикованим у шест издања од 1980. до 1990. године (којима се придружује и, потпуно истовјетно, седмо издање, објављено у издавачкој кући *Драганић* из Земуна 1997. године).“ („Напомена приређивача“, Десанка Максимовић: *Тражим ѿмиловање. Лирске дискусије с Душановим закоником*, интегрално критичко издање, приредио Станиша Тутњевић, Задужбина Десанке Максимовић, Народна библиотека Србије и Чигоја штампа, Београд, 2005, стр. 128. У даљем тексту ово издање наводићемо скраћено: ТП.)

постојало и „*грујо* (1965) и *шреће* издање (1966), оба потпуно истоветна са првим, укључујући и ликовна, односно графичка рјешења [...] наредно, *четврто* издање појавило се 1988. године“.⁴ Према томе, издање збирке *Тражим љомиловање у Сабраним делима* из 1969. требало би третирати као другу верзију овог дјела. Постоје, међутим, и оне пјесме које не налазимо ни у једној верзији збирке: „За битке малим словима записане“,⁵ затим „За црва који се у срцу роди“, „За охولة“ и „За јеретике“,⁶ те „Пелену“ и „За Дон Кихоте“.⁷ Интегрално критичко издање садржи исте пјесме као и издање у којем је први пут у текст збирке уврштена и пјесма „О хијерархији“ (1980. године у *Сабраним пјесмама*).

Збирка *Камени сјавац* објављена је у три верзије (1966, 1970. и 1973. године). Из те чињенице и на основу свега претходно наведеног видимо да је ово остварење било заиста животни пројекат Мака Диздара. Наиме, Диздар је наставио да усавршава ово своје остварење, те је већ друго издање (1970) знатно проширено.⁸ Иако се у односу према првом издању

⁴ Исто, стр. 125.

⁵ Објављена у *Полицици* 31. децембра 1968, односно 1. и 2. јануара 1969, стр. 4.

⁶ Објављене у *Књижевности*, књига 36, свеска 4, година XVIII, Београд, 1963, страна 303.

⁷ Објављене у *Сиварању*, број 4, година XIX, Титоград, 1964, стр. 421–423.

⁸ „У односу на прво, друго издање је донијело читав низ измјена. У њему су се појавиле нове пјесме – Сунце, Љељени, Мјесец, Руке, Бббб у циклусу *Слово о небу*, Запис о једном запису, С подигнутом руком, Слово о сину, Јабуков цвијет, Запис о откивању у циклусу *Слово о земљи*, Прослов, Разбојиште, Слојевито, Двадесето, Славословље, Двадесетидруго и Модра ријека у циклусу *Слово о сло-ву*, а читаву збирку уоквирује уводна пјесма Путови и завршна Порука, чиме је збирка још више добила и на композиционој и на семантичко-идејној цјеловитости.“ (Енес Дураковић, наведено дјело, стр. 95.)

показало доста богатијим, друго издање, са многим изузетним пјесмама које су му придодате, није се чинило „савршеним“ у очима самог аутора. Диздар је начинио и треће ауторско издање, које је 1973. године објављено као „библиофилско издање“ *Камени сјавача*, иако није дочекао да се оно и појави у штампари (умро је 1971. године).⁹

Оба наша пјесника карактерисала је изузетна самосвијест. Иако су добили значајна признања већ за прва издања,¹⁰ уочљива су њихова настојања да реализују визију коначне верзије својих збирки, које би биле савршеније од претходних верзија. У овом раду као предмет проучавања узели смо оне верзије које су сами пјесници сматрали коначним ауторизованим верзијама. Сходно томе, користили смо се корпусом пјесама из интегралнога критичког издања збирке *Трајим њомиловање*¹¹ и корпусом пјесама из библиофилског издања збирке *Камени сјавач*.¹² Стихови ових издања у нашем раду наведени су италиком, а сви остали цитати наводним знацима.

⁹ „Треће, библиофилско издање, које је такођер приредио сам пјесник, али, нажалост, није дочекао да се појави из штампе, знатно је скраћено. Овај пут изостављен је читав циклус *Слово о слову*, потом пјесме *Лабуд дјевојка*, *Запис о ријеци*, *Онемуштио* и *Успаванка*, као и дио *Рјечника* који се односи на изостављене пјесме.“ (Енес Дураковић, наведено дјело, стр. 95–96.)

¹⁰ У години у којој је објавила прво издање збирке поезије *Трајим њомиловање* Десанка Максимовић је награђена *Седмојулском наградом* за животно дјело, а годину касније изабрана за редовног члана САНУ, док је Мак Диздар за прво издање збирке *Камени сјавач* добио *Змајеву награду* Матице српске, 1967. године.

¹¹ Видјети напомену број 2.

¹² Мак Диздар: *Камени сјавач*, Прва књижевна комуна, Мостар, 1973, библиофилско издање. У даљем тексту ово издање наводићемо скраћено: КС.

Дијалог с традицијом

Један од најзначајнијих афирматора традиције, Томас Стерн Елиот, каже да приступ без предрасуда књижевном дјелу једног писца доводи до сазнања да „не само најбољи већ и најиндивидуалнији делови његовог дела могу бити они у којима су мртви песници [...] најснажније потврдили своју бесмртност“. Када је у питању период живота у којем неки писац ствара своја најбоља дјела, Елиот каже да то није „период младости који је подложен утицајима, већ [...] период пуне зрелости“ (1963: 34). С тим у вези можемо да констатујемо да су збирке *Тражим ѿмиловање* и *Камени сѿавац* настале у доба пуне стваралачке зрелости њихових аутора – Десанка Максимовић је у седмој, а Мак Диздар у петој деценији живота. Елиот говори о пјесничкој традицији која се не наслеђује него стиче – уколико је довољно пјеснички зрео и уколико је писану традицију на најбољи начин усвојио, аутор нам открива креативност и „индивидуални таленат“ у односу према традицији. Суштину тог односа чини „смисао за ванвременско као и за временско, или за ванвременско и временско узето заједно“ (35).

Десанка Максимовић и Мак Диздар писали су наведена дјела шездесетих година XX вијека, готово синхроно, у вријеме када је општеевропски и свјетски дух карактерисала афирмација традиционалних садржаја и колективног памћења из свих области људског знања, стварања и вјеровања. Код нас писци такође пишу надахнути традицио-

налним вриједностима и своја дјела граде маниром уткивања старих текстова у нови. На то је скретала пажњу и књижевна наука. У књизи *Послератна српска књижевност* Предраг Палавестра је као једну од основних тенденција у књижевном раздобљу између 1945. и 1970. године навео обнову традиције. Станиша Тутњевић је овај дијалог пјесника са традицијом окарактерисао као људску и интелектуалну преокупацију прошлости сопственог народа „у којој су се тражили одговори на питања савремености“ (2004: 138). За ове двије збирке он каже да су блиске у тематском погледу, прије свега по предмету „пјесничког интересовања, оживљавања и преобликовања“ канонизованог текста из далеког средњег вијека: „У случају Десанке Максимовић то је чувени *Душанов законик*, а у случају Мака Диздара то су типизирани натписи на средњовјековним босанским надгробним споменицима – стећцима“ (138–139). Јован Деретић говори о Десанки Максимовић као о писцу „претежно традиционалне оријентације“, који спада у круг бројних српских писаца „привржених традицији“. Према његовим ријечима „књига [*Тражим ѿмиловање*] је у целини израз исконске народне правде и дубоке верности животу који се отима и траје упркос сваком притиску, свакој догми, суровости закона и друштвеној неправди“ (2004: 1087). Говорећи о овој збирци Десанке Максимовић као о „јединственој књизи српске поезије“, Тиодор Росић истиче да се у њој тематско-мотивски „не величају национална прошлост, нација или класа, што је често присутно код тзв. националних песника, већ се кроз лирску расправу с *Душановим закоником* молитвено, молбено, хришћански верујуће, кроз милосрђе и праштање разматрају начела власти, правде и не-

правде, силе, моћи и немоћи, хуманизма и окрутности“ (2005: 5). Десанку Максимовић као пјесника карактерише религиозност и човјекољубље, а та њена особина нарочито је дошла до изражаја у овој збирци поезије. Иван Настовић у књизи *Архејтиски свети Десанке Максимовић* говори о изузетном поштовању које је наша пјесникиња гајила према традицији. У разговорима које је водио са Браниславом Милакаром¹³ Настовић сазнаје да је пјесникиња редовно празновала славу, Божић и Васкрс, но није одлазила у цркву, премда ју је поштовала као дио традиције. „Десанка Максимовић је одрасла у свештеничком миљеу, јер је њен деда по мајци био свештеник у Бранковини, где је и њен отац радио као учитељ. И више од тога: *четири* су генерације по мајчиној страни биле свештеници“ (2003: 34). Њен афирмативан однос према традицији, ипак, подразумеивао је пјесницима урођену потребу да „дискутују“ са словом закона, институција и догми, али првенствено у пјесничком маниру, па и у племенитом трагању за Богом у човјеку и Богом у себи.

Да поменемо нека слична мишљења и о Маку Диздару. Мидхат Бегић у вези са збирком *Камени сјавац* каже да је настала „у времену кад се дио поезије и код нас и у свијету окретао прошлости и својој националној апологији“. Међутим, ова збирка је, према њему, „изван духовног круга апологије прошлости, националних митологија у којима је увијек више политике него поезије. Диздарев глас је изван могућности нагласака икаква националног престижа и националистичких валоризација. Он је обнова гла-

¹³ Бранислав Милакара је сестрић Десанке Максимовић с којим је пјесникиња гајила блиске рођачке односе.

совних утихнућа на каменим гробовима и говорна евокација исцртаних симбола преминулог живота, синтеза народног пјевања са модерним пјесничким и филозофским спознајама: он се сам ограђује од славе и свезнања, он је мисао храбрости духа пред силама људског обезвређења, он своју снагу црпи из свог херетичког ништавила. Пјесник је управо с том безименом херезом свој глас изједначио у највећем дијелу пјесама ове збирке.“ (Бегић 1984: 6–7). Миљко Шиндић говори о пјесничкој „постојбини“ Мака Диздара у богумилској и народној књижевности, затим *Библији*, као и у модерној поезији прије и послије Другог свјетског рата. Према Шиндићу, у поезији Мака Диздара могу се наћи аналогije у односу према поезији неких југословенских пјесника, али и оних пјесника из европских токова на чије је стварање утицало Елиотово поимање поезије и традиције. Међутим, са становишта поезије, тј. када се Диздарева поезија упореди са поезијом пјесника са сличним стремљењима ка традицији, „такве аналогije само утврђују уверење да је Диздар самосвојни стваралац. Тада највише успева да покаже своје особености, да се уздигне изнад извора и узора, ствара песму о песмама. Успоставља дијалогe дистинкција, богати преузето поретком нових односа и функција значењем аутентичне поезије“ (Шиндић 1971: 33). Касим Прохић Диздара види као читаоца „књиге“ криптограма „материјалног и духовног предања средњовјековне Босне“, књиге „симбола и записа са стећака [која] и није написана да би била коначна и непорецива“, него је „пјесник покушава учинити безвременом и свеважећом“ (1974: 19). Диздар, дакле, даје „поетски коментар једног већ давно фиксираног коментара“ (51).

Као што смо већ нагласили, једна од најзначајнијих карактеристика двају збирки поезије је њихова интертекстуалност, тј. цитатна повезаност са текстом који су аутори користили као *ипредложак*.¹⁴ Покушаћемо, дакле, да са становишта интертекстуалне компаратистике илуструјемо на који начин и којим поступком аутори преузимају одређени „знак“ и на који начин га транспонују у књижевни текст. У збирци поезије *Тражим њомиловање* Десанка Максимовић већ у поднаслову истиче интертекстуалну повезаност свог дјела са *Душановим закоником* („Лирске дискусије са Душановим закоником“). У тексту ове збирке она је цитирала параграфе, поетизујући и повезујући те цитате у новом, књижевноумјетничком контексту. Исто тако, у збирци *Камени сјавац* Мак Диздар преводи у пјесничку умјетност поједине епитафе и ликовне знаке са стећака. Надаље, *Душанов законик* припада истом, вербалном језичком медију, као и збирка поезије у којој је више пута цитиран. Епитафи на стећцима изражени су исто тако кроз медиј језика као и збирка пјесама у којој су цитирани, док транспозиција ликовног знака на стећку подразумијева интермедиијалност поступка.

Када је у питању *Душанов законик*, треба истаћи да је у науци овај средњовјековни текст присутан и као правни споменик, али и као књижевно дјело. О томе говори рад Димитрија Богдановића, који се експлицитно бави управо књижевним значајем *Душановој законика*. Говорећи о *Законику* цара Стефана Душана као о споменику који заузима важно мјесто

¹⁴ Српским језиком именован појам *ипредложак* постоји уз неколико сродних компаратистичких појмова (*praetext*, *subtext*, *hypotext*).

и у историји српске књижевности, Богдановић каже да разлика између књижевног и некњижевног у средњем вијеку и ако је постојала „свакако није била повучена тамо где би се то данас чинило“. Он додаје да су „многа историографска, природнонаучна и правна дела“ писана са „истим односом према свечаном чину Речи какав се имао и приликом састављања химни, житија или духовних поука“, те да су „обележена типичном средњовековном литерарношћу“ (1986: 53).

Душанов законик је српски средњовјековни правни акт донесен на два законодавна сабора: 1349. у Скопљу и 1354. године у Серезу за вријеме владавине цара Стефана Душана (1308–1355), „самодршца“ Срба и Грка. Овим актом у Србији је успостављена правна монархија. У периоду у којем је царевао Стефан Душан кулминира владавина династије Немањића, коју је окарактерисао наставак бројних умјетничких дјела на тлу Србије, створених по угледу на византијску сакралну умјетност (у књижевности, сликарству, архитектури). Србија је по војној и политичкој моћи, али и културом, међу водећим земљама Европе у то вријеме. Цар Стефан Душан настоји да законски организује државно уређење и успостави функционисање правне државе.

Душанов законик чини 201 параграф са аутобиографским текстом самог цара Душана, који долази на крају. Садржи одредбе уставног карактера, казнено-правне и процесно-правне одредбе и одредбе из породичног и наслебног права. Овај српски законодавни акт није сачуван у оригиналу, али постоји двадесет каснијих преписа од XIV до XVIII вијека, што говори о његовом значају у том периоду. Од Стојана

Новаковића (крајем деветнаестог вијека) па до данас предмет је проучавања наше и стране науке. Основне напомене које наводимо оскудијевају, наравно, у оном сегменту који говори у којем контексту је *Законик* настао и колико је и какво коприсуство других правних аката у њему. Према овом законичу право на слободу и достојанство имали су и они најсиромашнији слојеви становништва. *Законик* има и своје, за данашње поимање сурово „наличје“, нарочито на мјестима на којима се изриче низ одредаба које прописују казнене мјере као што су спаљивање, вјешање, одсијецање појединих дијелова тијела (носа, ушију, језика), као и друга сакаћења.

Звонимир Костић у раду „*Душанов законик и закони песништва*“ цитира Фридриха Риса (Friedrich Riess), који каже да је Душанов правни акт „од свих правних споменика те врсте у средњем веку“ чак „прожет најплеменитијим и најблажим духом“ (1983: 114). „Средњи век не зна за самарићанство у законодавству нити верује у могућност моралног препорода оних који се огрешују о закон“ (116), тврди Костић, те уочава и утицај хијерархије у друштву на различит правни третман према различитим сталежима. Проучавајући контекст Вијоновог времена, које слиједи у вијеку након објављивања *Душановој законика*, Звонимир Костић указује на тада више него чест манир казнене тортуре на овој „суморној страни средњовековне европске цивилизације“. У то доба, тврди Костић, тортуре је била уобичајена, а од „поступака“ издваја насилно сипање воде у грло, справе за мучење, храћење „оловном крушком“, комадање начетворо, мрвљење грудног коша камењем, те друга перверзна иживљавања „казненоправног“ државног апарата, која се, можемо чак рећи еуфемистички,

називају 'мучењима'. Мучења су константа људског рода, како каже Звонимир Костић, „од његових почетака у палеолитским пећинама до веселог, успореног скакутања дичних примата, под скафандрима, у прабини Месечевих мора“ (118).

Било да на *Душанов законик* гледамо као на правни акт, било да га посматрамо као документ средњовјековне литерарности, чињеница је да се ради о тексту који је у пјесничком бићу Десанке Максимовић иницирао архетекст и прешао пут до прототекста збирке *Тражим њомиловање*. У сваком случају ради се о тексту који је, будући да својом специфичном литерарношћу и садржином подсјећа на постојање гријеха и праведности, злочина и казне, правде и неправде, пјесникиња управо са тих основа превела у биће књижевне умјетности. Уткивајући експлицитне цитате које, као што смо рекли, можемо довести у непосредну везу са појединим параграфима, али и цитате из *Библије* и других текстова који чине дио књижевне и културне, па и религијске традиције, Десанка Максимовић заправо врши њихову поетску транспозицију и трансформацију. *Душанов законик*, уколико је схваћен као литерарни текст, преведен је у текст збирке *Тражим њомиловање* тзв. интрасемиотичком транспозицијом. О интрасемиотичким *цитицима* говоримо уколико предложак „припада истој умјетности као и текст, па се цитатни суоднос успоставља на релацији књижевност–књижевност, сликарство–сликарство итд.“ (Ораић 1988: 130). Уколико *Законик* третирамо искључиво као правни акт, то ниуколико неће умањити могућност да се, као такав, тумачи као „преводив“ у умјетнички медиј, и то *транссемантичким* грађењем цитата. Транссемантичка цитатност посриједи је уколико предложак

уопште „не припада умјетности, па се цитатни суоднос успоставља између умјетности и неумјетности у најширем смислу ријечи“ (Ораић 1988: 130). У вези са овим говори се о транссемиотичким вербалним цитатима и о транссемиотичким цитатима „знакова културе“. Према овој подјели цитираће *Душановој законика*, схваћеног као неумјетнички текст, било би уткивање транссемиотичких вербалних цитата, док би се у случају *Каменог сџавача* Мака Диздара радило о уткивању у текст *Каменог сџавача* транссемиотичког цитата једног од „знакова културе“, стећка и његове ликовне симбологије и пластике.

У епохама структурализма и постструктурализма у науци се цивилизационе вриједности посматрају као јединствен текст, што је, према ријечима Зорана Константиновића, „утицало на развој науке о култури, на културологију, која је и сву културу човечанства видела као целовитост у непрекидном развоју, као повезаност у којој не може бити неке посве одвојене културе, па је и човек у оваквом гледању заправо пре свега биће које стално поставља све нове знаке културе“ (Константиновић 2001: 24). Један такав „знак културе“ је и *Душанов законик* као споменик средњовјековног права и књижевности, и стећак као фасцинантно и вишеструко медијално умјетничко дјело сепулкралног карактера. Ријеч *стећак* етимолошки указује на усправан положај овог надгробног споменика, а сматра се да је настала поименичењем глагола *стајати*, то јест алтернацијом облика *стојећак* (Скок III: 324). Ови споменици су се градили у умјетничким облицима саркофага-сљеменака, сандука, високих сандука, крстова и плоча. Украшавани су декорацијама, симболима и фигуралним представама. Као значајне посебно издвајамо и епитафе – нат-

писе који су неријетко били у првом лицу и изражени у поетском маниру. У поређењу са бројем украса на стећцима, број натписа није велики. Постоји преко шездесет шест хиљада камених споменика различитих облика. Некрополе су се у усменом предању називале и „мраморовима“, „сватовским гробљима“, „грчким гробљима“, па чак и „дивовским гробљима“, у зависности од тога која легенда је објашњавала њихово поријекло. Временски период настајања ових споменика научници смјештају између XIII и XVI вијека. Истовремено, то је и период у којем су Босна, као и Србија, доживјеле и свој највећи успон, али и губитак независности. У Босни тог времена била је развијена калиграфија и украшавање књига. Извјесни Хвал Крстјанин јеванђеља је украшавао првокласним минијатурама. Босна нема хагиографску и биографску литературу, која је у то вријеме изразито развијена у Србији.

О „припадности“ као и о значењу симбола и натписа са стећака у науци се најчешће воде полемике. Поједини научници тврде да су стећци дјело богумила, те да су некрополе настајале у исто вријеме када је постојала и „Црква босанска“, наводно дуалистичка вјерска организација. Тако су их видјели и „читали“ у првом реду Александар Соловјев, Жан Шале, Мирослав Крлежа и др., али и сâм Мак Диздар. (Соловјеву Диздар чак посвећује једну пјесму у збирци *Камени сјавач*.) Сви они су као истраживачи били склони мистичном тумачењу симболике стећака, а натписе и ликовне симболе доводили у везу са учењем богумилских дуалиста. Према другом, и епитафи и ликовни мотиви са стећака одраз су средњовјековне културе, али и начина живота у Босни и Хуму, а у првом реду говоре о упокојеним вла-

стелинима и свештеницима. Бројне ликовне мотиве и фигуралне представе као што су сцене лова, витешког турнира и сл., они тумаче као одраз друштвеног живота средњовјековнога босанског племства. У ову групу научника спадају Алојз Бенац, Марко Вего, Шефик Бешлагвић и други.

Појаву стећака, међутим, не можемо доводити у везу искључиво са богумилима, јер ови камени споменици никада нису постојали ни у Бугарској, ни у Македонији, као ни другдје на Балкану гдје се јављало богумилско учење. Исто тако, када су у питању богумилству сродни дуалистички покрети патаренства и катарства (у сјеверној Италији и јужној Француској), чињеница је да иза себе нису оставили ништа слично. Но, примјер саркофага из Домазана (јужна Француска) ипак доводи у сумњу. Ријеч је о изразито великом споменику који је, према Александру Соловјеву, настао у периоду „када је 'бугарска црква' (l'Eglise Bougre) преовлађивала у томе крају, то јест XII веку или почетку XIII-ог. Никако није могао да постане после г. 1235. када су инквизиција и северни крсташи немилосрдно угушили катарски покрет“ (Соловјев 1956: 58). Упоредном методом Соловјев је установио да су *сви* симболички украси овог саркофага присутни на неком од босанскохерцеговачких стећака (фигура човјека са подигнутим рукама, аркаде, спирале, лук са стријелом, сунце у облику розете, кратки цвјетови итд.). „Ово богатство украса, подударних са босанским, доказује да је цео заокружљен систем већ био изграђен на почетку XIII века и да је имао свој заједнички извор, негде у Бугарској или у павлићанском крају на горњем Еуфрату. У Бугарској се до данас није нашло сличних споменика: можда

су они били тамо рађени у дрвету, а тек се у XIII веку њихова техника пренела у камен у Босни и јужној Француској“ (Соловјев 1956: 58).

Као сепулкрални споменик, стећак се пак мора сагледати и у једном универзалном контексту, што је свакако култ мртвих. У тексту у којем говори о пластици богумилске умјетности Ото Бихаљи Мерин каже како „несхватљива и стравична тајна смрти“ спада међу најстарије мотиве умјетности уопште. „Обитавалишта мртвих обасјана су праскозорјем уметности. Већ од позног каменог доба постоје у Европи гробишта која су брижљивом обрадом своје пластике надживела градове живих“ (1962: 7). Даље се каже да је „култност“ стећка свакако синтеза многобожачкога старословенског обожавања предака и неоманихејских религијских утицаја у вези са есхатолошким проблемима. Што се тиче старословенских обичаја сахрањивања, постоје „одређене паралеле неких наших саркофага са старијим фунералним обичајима на славенском истоку“, тврди Алојз Бенац на основу учења Владислава Скарића. Заслугом обојице сазнајемо „да су славенски преци тамо негдје у закарпатским крајевима покривали покојнике дрвеним кућицама на двије воде [...] и да су тај исти обичај пренијели у своју нову домовину“ (Бенац 1962: 33). Ипак, оваквог обичаја сахрањивања нема код других словенских народа, те зато и постоје тврдње о његовој реанимацији у Босни и Херцеговини под утицајем неоманихејског учења у средњем вијеку. Клесари стећака, у првом реду мајстори занатлије из народа, нису могли а да, због близине приморских градова, не буду упознати са романиком, која је тамо доминирала.

Овај јединствени монумент творе његова пластика, ликовна симбологија и вербална текстуалност епитафа. Као умјетничко дјело, сачињен је, дакле, и од језичких и од нејезичких знакова. Језичком умјетничком медију припадају епитафи, од којих су неки и у изворном облику у којем су присутни на стећцима – аутентична поезија. Неки од епитафа и ликовних симбола су и дословно и поступком који тумачимо у складу са теоријом интертекстуалности цитирани у збирци *Камени сџавац*. Коприсуство епитафа откривамо на интрасемиотичком и интра-литерарном плану, јер Диздар води дијалог и са оним сегментом умјетности стећака који је изражен и кроз невербални медиј. Прихватићемо појмове које, за овакве случајеве дијалога писца са авербалним системима и њихово транспоновање у медиј књижевности, нуди Зоран Константиновић. Говорећи о односу књижевне умјетности и сликарства, он оперише појмовима као што су „трансдисциплинарни дијалог“ и „интермедијална транспозиција знакова“. Интермедијалном цитатношћу, у нашем случају, идентификујемо коприсуство ликовних мотива са стећака у поезији *Каменој сџавача* Мака Диздара. Интермедијалном транспозицијом знакова назвали бисмо пак поступак поетске трансформације којим је значења ликовних симбола (уочена и прочитана на стећцима) Диздар превео у језик лирске поезије. Симболички карактер стећка Диздар је препознао као својеврсну езотерију и транспозицијом из ликовног умјетничког медија реанимирао га у књижевном медију. У једном од првих приказа *Каменој сџавача*, Радојица Таутовић је, на примјер, говорио о Диздару као о пјеснику који „није прост преводилац“ са језика

једне на језик друге умјетности. Према њему, „Диздарев 'превод' је стваралачка *трансмутација* религије у поезију, веровања у сазнање, магије у акцију“ (1966: 524). У овом и сличним радовима у књижевној критици одмах је била препозната интермедијалност *Каменој спавача* и пронађено срећно термилошко одређење за стваралачки поступак Мака Диздара.

У оквиру дијалога са традиционалним вриједностима у збиркама *Тражим помиловање* и *Камени спавач* уочавамо и библијски предложак, који је прије свега у функцији пјесничке дискусије са традицијом. Прије свега, треба скренути пажњу на чињеницу да Десанка Максимовић у овој „лирској дискусији“ метафоризује и цитира *Душанов законик* транспонујући свјетовни појам правде у духовни – *праведност*, те свјетовни појам помиловања у духовни – *милост*. Диздар је на неки начин такође изразито религиозан пјесник, мада његов став није афирмативан према духовним институцијама хришћанског правовјерја. Пјеснички субјект представљен као камени спавач код Диздара, односно лирски субјект који тражи помиловање у збирци Десанке Максимовић, представља заправо лирски ентитет, биће чиста срца које се на један специфичан начин супротставља институцији и крутом слову закона. Д. Максимовић, међутим, тражи помиловање одабраним пјесничким манирима и пледира урођеном јој пјесничком емпатијом, док Диздар нескривено пружа духовни „азил“ добрим људима, чак и када су ови осуђивани и убијани као јеретици, јер вјерује и заступа њихов етички интегритет. Ни пјесникиња не осуђује јерес, али када од Душана моли благоразумијевање за *јерес што се шири, за свачије мишљење дејствијом / и јеретично*, јасно је да се са јеретичким мишљењем

не идентификује, него га напротив види као „кратковидо“ и „ускогрудо“, тражећи помиловање за такво мишљење. Однос М. Диздара према јеретизму је, међутим, крајње супротан – он се пјеснички идентификује са богумилским и докетистичким мишљењем, афирмишући га управо у збирци *Камени сџавач*. Но, без обзира на неке суштинске разлике, када упоредимо двије збирке, уочавамо неке подударности и еквиваленције: и у једној и у другој збирци глас пјесника је у исто вријеме глас беневолентног праведника који води лирски дијалог са *грућим* пјесничким гласом. Дијалогски поетски образац остварен је у збирци *Тражим ђомиловање* у виду дискусије пјесника и цара Душана, док се у *Каменом сџавачу* дијалог реализује у поетском дуализму начела добра и зла, при чему добротивом „спавачу“ пријети апострофирани уништитељ. Док се у збирци *Тражим ђомиловање* дијалог одвија у наизмјеничном ритму, у гласном „агону“ пјесника и цара, у *Каменом сџавачу* тај дијалог је заправо нијема метафизичка „борба“ супротстављених начела.

Говорећи о религиозности и о религиозном дијалогу неколицине пјесника српске књижевности, за поезију Десанке Максимовић Зоран Константиновић каже да је настала на размеђу народног вјеровања и „највишег филозофског размишљања о Богу“. Као што знамо, у њеној поезији је присутан дијалог са хришћанским предлошком, а опјеван је и цио старословенски пантеон. При томе, највећи број критичара који говоре о њеној пјесничкој религиозности сагласни су да је поезија Десанке Максимовић доминантно пантеистичка. Говорећи о хришћанској димензији њене поезије, Константиновић каже следеће: „Она призива Бога љубави у чијем се сазнавању учествује

једино посредовањем појединачне љубави. Ко не воли ближњег тај ни Бога не може волети. Реч љубав је као откривање најдубљег бића и истине. [...] Само онај који поседује искуство постојане љубави, доспева и до искуства Бога. Поготову се песникиња са поруком поеме *Тражим њомиловање* у овом смислу највише приближава хришћанској метафизици“ (2002: 145).

Један од критичара који су први проговорили о збирци *Тражим њомиловање* био је Велибор Глигорић: „Десанка Максимовић посветила је своју лирику спасу човековом. Богумилски. Овом збирком подигла је задужбину својој поезији. Задужбину љубави и душе“ (1965: 8). Овим ријечима Глигорић истиче карактер пјесничког субјекта из збирке, који безусловно тражи помиловање за све ближње, за све људе, са осјећањем бескрајног човјекољубља. Да је Десанка Максимовић у ранијој фази пјесничког развоја водила дијалог и са богумилским хришћанским учењем, говоре нам у првом реду њене пјесме „Богумилова молитва“ и „Богумилска песма“ у циклусу *Молишва бојумилова* збирке *Зелени вишез* (1930). У њима пјесникиња обрађује мотив мира и праведности као богумилских начела, односно мотив „два вечна духа“ – добра и зла. Десанка Максимовић је и као пјесник и као човјек гајила развијено интересовање за различите религиозне обрасце, маниром истинског боготражитеља. Исто тако, и у поезији Мака Диздара налазимо поруке о човјекољубљу и доброту као својини различитих религија свијета. Наравно, пјесничка збирка Мака Диздара заснована је на експлицитном поетском дуализму, који подразумеива „дијалог“ конструктивне и деструктивне снаге. Док се као пјесник Диздар у потпуности идентификује, Десанкин дијалог са бо-

гумилством карактерише у првом реду пјесничка емпатија, никако поистовјећење са овим учењем или његова афирмација у поетском тексту.

Значајна аналогија коју учожавамо такође текстуалним сучељавањем двају збирки јесте мотив праведника, зачет у дијалогу пјесника са религијском традицијом, а реализован као универзална порука о љубави према ближњем и љубави према Богу. У збирци *Тражим љомиловање* човјек води дијалог са Свевишњим, али и, метафорички, са „земаљским боговима“. У агону са *Сшарим завјешом* и његовом свевишњом и творачком силом Десанка Максимовић пјева: *Шта су раздаљине / између људи и Јехове, / који је бежао од људских љашињи / без љредаха / љрема раздаљини / која одваја земаљске богове / од робова и мерољаха* („За богове“), док Диздар износи радикално стајалиште, карактеристично и по бескомпромисној лирској еквиваленцији: *Тамо љгје су љсалми / љу су и љроклеишсшва* („Запис о откивању“). У збирци *Камени сшавач* немамо експлицитан дијалог човјека и Бога: дијалогизам ове збирке реализује се на релацији добро–зло у преовлађујућим контрастима којима Диздар успјешно реализује своје лирске замисли. Лиризацијом религијског текста као предлошка, прије свега *Нової завјеша*, Д. Максимовић и М. Диздар граде двије надасве хришћанске збирке поезије. Христос је у тим збиркама средишњи архетип: оба пјесника су, негдје идентификацијом а негдје имитацијом, управо настојала Њему присподобити свога лирског праведника.

У обје збирке имамо више лирских субјеката који би се могли окарактерисати на исти начин, јер су оличење врлине, морала, безлобиве приро-

де, добронамјерне нарави, сви они окружени су невољом, окрутним свијетом у којем влада насиље и свако зло, у којем на сваком кораку вреба смрт. То су себри и меропаси, отроци, сироте кудељнице, дјеца без очиње заштите. То су и они са судбином Јернеја, животом Пепељуге или Горчина, Неспине, Радојице Бјелића и других Диздаревих лирских субјеката. Десанка Максимовић пише поезију у којој доминира осјећање за правду и праведност. Диздар пише о праведнику у својој истоименој пјесми, али се тај карактер приписује и другима у поворци лирских јунака, чак и појава (нпр. *гажд љраведни*). Ту поворку чине бића племените душе, која пролазе *кроз жиције сије* сусрећући се са злом, невољама, болешћу и смрћу, али која *на љушу кроз љмину* нису „бугарила“, него се напротив „навијек радовала“, гледајући ка небеском плаветнику и надајући се „сунчаним почивалиштима“. Писао је о њиховој духовности, будности, горчинама и радостима. О њиховој бенеvolentној меланхолији и осјећању непреболи. Тако је Мак Диздар опјевао своје „птице небеске“, обичне људе средњовјековне Босне, која је у његовој интерпретацији представљала својеврсну оазу оног религијског мишљења којем је, рекли смо већ, као човјек и као пјесник и сам био нарочито склон: оазу богумилства. Стога је у збирци *Камени сјавац* пјесник обузет и религијско-филозофским питањима, а једно од њих је свевремено питање борбе добра и зла. Образац по којем дуалисти тумаче ову борбу међу вјечним начелима, архетипски је образац на којем је Диздар и утемељио своје остварење. При свему томе, он афирмише само начело добра и праведности као општечовјечанско начело и идеал

који препознаје у свим обичним и добрим људима, у њиховим племенитим карактерима. То је идеал који је Диздар уздигао до највиших метафизичких сфера. Христос у камену, као пјесничка интерпретација ликовних и вербалних порука средњовјековних босанских надгробних споменика, за Мака Диздара је био више од једне пјесничке теме. Дуги животни процес, какав је у ствари било „кlesaње“ *Каменої сїавача*, може се тумачити и као пјесникова алхемија ријечи, којом је успио оно што није пошло за руком ни многима који су се пером прикоснули чувених каменова, чак ни хришћанима по рођењу: да начини један – по свему грандиозан – *хришћански* лирски монумент.

Диздарева „Хижа у Милама“ (КС: 108–112) можда и понајвише разоткрива аналошки однос и дијалог самих збирки *Камени сїавач* и *Тражим ѿмиловање*. Мак Диздар даје објашњење ријечи (*дједовска*) *хижа*, наводећи да је то заправо нека врста богумилског манастира у мјесту Миле у којем је столовао вјерски вођа тзв. Цркве босанске, који је имао титулу „дједа“. У истом објашњењу Диздар истиче како је та „хижа“ вриједила као сигурно уточиште за оне који су, прогоњени, у њој тражили заштиту, за оне што су утекли „из огњеног круга запаљених ломача“:

[...]

За све оне који се ойекоше

Јер к сунцу далеком

И великом

Теже

За све оне што ѿраву ријеч

У љави час
Рекоше
И на сѣази крвавој исхода
Што руку им
Ошсјекосе

За ријеч да хљеб је хљеб
Да вино је вино
А вода да је
Вода

За оне којима су месо смугили
И оињеним љечашом
Чистѣ образ
Жиѣосали

Они који се вазда љозивају
Не само на законе законика
Неѣо и на законе
Милосѣи
Божије
[...]
Нека је ова дједовска кућа
Вазда и широм
Ошворена
[...]

Уточиште, односно *ius asili*, јесте појам који се у овој пјесми из сфере свјетовног и правног транспонује у сферу поетског, религиозног и сакралног, баш као појам помиловања у збирци *Тражим љомиловање*. Као што Десанка Максимовић наводи низ категорија за које „тражи помиловање“, тако и Диздар наводи низ категорија за које отвара

дананоћно уточиште: у својој души: *А ако ли кћио ша
вратиа крејосћи / У себелубљу свом / Ненадно / За-
твори // Нека се хижа дједовска до шемеља / Сори и
сруши / У мојој / Души*. Структура и молитвени обра-
зац у којем су изречене прозбе Диздареве јеретичке
„литаније“ очигледно и неодољиво подсјећају на мо-
дел по којем Д. Максимовић твори лирску интертек-
стуалну везу са молитвеним предлошком. Уочавање
ове интеракције збирке *Камени сјавац* са збирком
Тражим ђомиловање никако не значи да настојимо
поистовијетити функцију и одредити заједнички име-
нилац овој аналогји. Исто тако, не поистовјећујемо
ни циљеве којима су пјесници тежили лиризујући
своја човјекољубива хтијења. Понајмање доводимо
у везу системе религијског мишљења којима је од-
говарало пјевање и мишљење ових аутора. Међутим,
оно што јесте био наш задатак у сваком случају је
откривање чињенице да су ови пјесници, свјесно или
не, у сугубом ритму и у дијалогу аналогја испјевали
бројне лирске молитве за оне које су овај свијет и
ова цивилизација одавно обременили теретом тешке
невоље и гријеха. Оно што је много значајније са ста-
новишта тумачења поезије Мака Диздара јесте мета-
форичност дједовске хиже као људске, праведничке
душе, непрестано духовно будне и отворене за сваког
човјека, поготово за оне који су пострадали као пра-
ведници. Ова пјесма и подсјећа и позива на моли-
тву за оне који су одавно проклет и побијени широм
Провансе и Ломбардије / Заре и Расије / И Аркадије.

Из свега можемо закључити да је „пјесничку
религију“ оба наша ствараоца карактерисало изра-
зито и непатворено, непомућено осјећање љубави
и човјекољубља. Десанка Максимовић је, као што

смо видјели, имала својствен однос према Богу и према молитви: „Она је свог Бога носила у себи, у свом Сопству, у свом стваралаштву, у свом односу према природи, као и према људима, а што је нашло [...] свој пуни и прави израз у њеној поеми *Тражим ѿмиловање* у којој тражи помиловање за све, 'за сваког човека'“ (Настовић 2003: 54).

Код Мака Диздара његов „сунчани“ Христос био је нека врста „унутрашњег Христа“, за *враћима* ка Њему трага се изнутра, хижа (кућа) врлинā која је непрестано отворена и будна – то је душа човјека који чува Бога изнутра, у себи. И поезију Десанке Максимовић у збирци *Тражим ѿмиловање* и поезију Мака Диздара у збирци *Камени спавач* карактерише својеврстан пјеснички *imitatio Christi*. Збирка *Камени спавач* је цијела у знаку књижевног карактера праведника, „спавача“ којег је Диздар доживио као аутентично, непосредовано, унутрашње, пјесничко емпатско искуство. А искуство гласа и свјетлости самог Бога за Десанку Максимовић и искуство визије и немуштога гласа спавача Праведника за Мака Диздара, представљају сусрет пјесникā са нуминозним и говоре нам о спознању надсуштаственог, „иносушног“, о чињеници колико снажно истинска поезија и происходи из непосредности оваквог аутентичног доживљаја. О томе више у наредним поглављима.

Интертекстуални аспекти збирке поезије *Тражим ѿмиловање* Десанке Максимовић

Као што смо рекли, текст збирке пјесама *Тражим ѿмиловање* настаје као плод дијалога који Десанка Максимовић води са *Душановим закоником*, али се у подтексту ове збирке јасно види и њена интертекстуална веза са *Библијом*, као и неким књижевним текстовима, међу којима се нарочито издваја пјесма „Литанија“ пољског пјесника Јулијана Тувима (1894–1953). Поред књижевних и сакралних текстова, у Десанкиној поезији су наглашено присутни мотиви и садржаји културе и традиције којој пјеснички припада. У њеној поезији, у интертекстуалном лирском ткању, сусрећемо опјеване старословенске богове, читамо народну поезију, присјећамо се обреда и обичаја, осјећамо лирско умиљеније својствено средњовјековној литерарности наше традиције. На тај начин у њеној поезији „читамо“ и дјела писаца савременика, сусрећемо бројне посвете и повезнице које, као омиљен Десанкин пјеснички манир, чине интертекстуалну структуру њеног дјела.

Књижевно дјело Десанке Максимовић обилује индикатима који свједоче да је пјесникиња често, и то веома успјешно, стварала цитатну основу у појединим пјесмама, док се за неке њене збирке такође може рећи да су настале као осмишљена интертекстуална цјелина. Начин на који је пјесникиња користила тај

стваралачки потенцијал је експлицитан, па се може рећи да вриједи она литерарна еквиваленција коју налазимо у тексту Дубравке Ораић по којој цитатност неког дјела сагледавамо у равни његове експлицитне интертекстуалности. Тако, на примјер, у пјесми „За слугу Јернеја“ у збирци *Тражим ѿмиловање* пјесникиња већ у наслову изричито упућује на причу Ивана Цанкара „Слуга Јернеј и његово право“, док у самом тексту пјесме даје лирско оправдање и поетичку функцију ове еквиваленције. Исто тако, у пјесми „За Пепељугу“ Десанка Максимовић поенту бајке браће Грим транспонује у нови умјетнички текст с темом о љепоти(ци) скривеној у пепелу. Тако се у појединим пјесмама успоставља коприсуство двају или више књижевних текстова, међусобно повезаних тематским нитима једне исте пјесме, док се у тим релацијама, њиховој умјетничкој функцији и у одликама пјесничког језика открива и сама срж, поента, духовни ентитет текста. Тако је и када је у питању збирка *Тражим ѿмиловање* посматрана као цјелина. И она је утемељена на експлицитној интертекстуалности, која се, као што смо рекли, открива већ у поднаслову, првој лирској референци ове збирке. Међутим, прије него што се позабавимо „лирским дискусијама са Душановим закоником“ као изворештем већине цитата у збирци *Тражим ѿмиловање*, већине по статистичко-таксативном принципу али и по стилско-ефективном учинку, посветићемо пажњу и пјесми без које се ова Десанкина збирка, али ни поједине пјесме те збирке, не би могле у потпуности сагледати као поетско ткање повезница и цитата. Наиме, ријеч је о пјесми „Литанија“ Јулијана

Тувима, коју је Десанка Максимовић превела с пољског,¹⁵ али је у том чину интерлитерарног посредништва пронашла и инспиративну потку за своје дјело. Осмишљена структура сакралног молитвено-прозбоног текста литаније¹⁶ у овој Тувимовој пјесми засигурно је представљала битан подстицај да наша пјесникиња у својој збирци развије форму јектенија, то јест структурално-смисаону литургичност без које би *Тражим њомиловање* било немогуће замислити. Повезаност коју је одредио „Десанкин превод Тувимове *Литаније* и његово искуствено призивање у њеној збирци-прекретници *Тражим њомиловање* (1964)“ анализирали су Петар Буњак и Мирослав Топић (1999: 92). Они полазе од чињенице да постоји „етичка импликација“ која се огледа у „солидарности са светом око себе“ и која краси и Десанкину и Тувимову поезију, а нарочито када су у питању поменута остварења. Најприје да прочитамо Десанкин превод Тувимове пјесме „Литанија“:

Молим ти се, боже, жарко,
молим ти се од свег срца:
за кривице понижених,
за стрепњу оног што чека,
за вечни неповрат мртвих,
за слабост самртника,
за збуњеност збуњенога,
за безнадност просјака,

¹⁵ Јулијан Тувим: *Литанија*, Савременик, Београд, III/1957, V/1, 84. Превела: Десанка Максимовић.

¹⁶ „Литаније (грч. λτανεία: прошња, молитва), у католичкој литургији, молитва састављена од низа просних зазива, што их изговара или пјева предмолитељ, а на њих одговара заједница)“ (*Опћи религијски лексикон* 2001: 519).

за вређаног и исмејана,
за глупе, зле и ситне,
за те што без даха трче
до лекара најближега,
за те што из града стижу
с лупањем у срцу кући,
за грубе одагнане,
за извиждане на сцени,
за досадне, ружне, без дара,
за те што не могу да усне,
за те што се смрти боје,
што чекају у апотеци,
за оне што на воз касне.

– ЗА СВЕ ГРАЂАНЕ СВЕТА.

За њине невоље и муке,
бриге, ојађеност, жалост,
за немире и болове,
досаде и неуспехе,
за дрхтај најмањи сваки
несрећних, без радости
која тим људима вечно,
благонаклоно нек светли –
молим ти се од свег срца,
молим ти се, боже, жарко!

Буњак и Топић¹⁷ дали су и литерарне и лингвистичке смјернице за разумијевање сваког текста понаособ као и њихове међусобне повезаности. У теолошком смислу, појмом литанија, односно јектенија именује се дио литургије у којој свештеник моли за низ особа, предмета или појава („за овај свети

¹⁷ Њихов поменути текст је доступан и на интернету, на адреси <http://pbunjak.narod.ru/koautorski/litanija.htm> (последњи пут приступљено 3. јануара 2012. године).

храм“, „за оне који са вером, побожношћу и страхом Божијим улазе у њега“, „за благорастворење ваздуха“ итд.), а окупљени народ узвраћа ријечима „Господи, помилуј!“ и тако чини ову молитвену форму дијалошком цјелином која се као таква упућује Богу. Тувимова „Литанија“ је експлицитно „адресирана“ на Бога, док се Бог као „трећи глас“ (Видјети: Петров 2007) имплицира у збирци *Тражим ѿмиловање* – и даље је неприсутна, метафизичка сила, али су му упућене многе прозбе и лирска јектенија. Однос између „Литаније“ и *Тражим ѿмиловања* је класичан примјер интертекстуалности, гдје је дјело пољског пјесника предложак, а збирка српске пјесникиње разгранато интертекстуално стабло, које свој архетекст, свој коријен има у пјесми Ј. Тувима. Буњак и Топић тумаче овај однос као „однос између клице и развијене биљке“, између „синопсиса“ и „другог гласа“ лирске структуре, проналазећи семантичке, лексичке, граматичко-синтаксичке и стилске сличности и подударности између два текста, с нарочитим акцентом на анафоричке конструкције *за + одређена категорија*, у којима проговара управо прозбени карактер литанија, тј. јектенија у пјесничком смислу тих сакралних појмова. У литургијском смислу, нису у питању оне канонизоване категорије за које се свештеник и народ заједнички моле, али је више него очигледно подражавање те канонске матрице и настојања да се у једној пјесми, односно молитви, помене значајан, смислен, репрезентативан и сврховит молитвени вијенац, те да се том набрајању да што снажнија унутрашња структура и што квалитетније стилско-естетско покриће. И Јулијан Тувим и Десанка Максимовић су текст литургије на миметички начин инкорпорирали у своја дјела,

али су низ категорија за које се обраћају Богу, односно цару проширили и на пјесничко, хуманистичко поље, гдје је утисак о незавршености тог низа још снажнији. Пјесници пледирају и моле, односно траже помиловање за низ неочекиваних људских судбина, карактера, стања и појава са стилским ефектима који сједињују човјекољубље и молитвеност, солидарност и литургијност, социјално и универзално, свакидашње и непоновљиво.

При истраживању експлицитне интертекстуалности могуће је уочити различите типове цитата. У овом раду узећемо у обзир четири основна типа интертекстуалних релација: искључивање (или ексклузију), укључивање (инклузију), пресјек (интерсекцију), те подударање (или еквиваленцију) (Ораић 1988: 124–125). Овим појмовима се указује на однос између цитираног текста и новог текста у оквиру цитатног интертекстуалног подручја. Најчешћи тип цитатних веза у збирци *Тражим ђомиловање* Д. Максимовић остварује се алузијама на неке друге текстове, без текстовног подударања, што би према овој подјели Д. Ораић имало значење *ексклузије* или искључивања с обзиром на то да постоји асоцијативно-алудитивни додир, али нема пресека нити подударања. *Инклузија* се, према овој подјели, остварује стилизацијама, те „интертекстуалним жанровима“ као што су пародија, травестија и пастиш; *интерсекција* се остварује реминисценцијама на неке друге текстове, док *еквиваленција* подразумева „потпун“ цитат или превод. Када је у питању интертекстуалност збирке *Тражим ђомиловање*, поједине цитате није једноставно категоризовати и типологизовати, јер Д. Максимовић у једној пјесми користи читав репертоар цитатних поступака: пародија,

алузија, иронија, подударност, реминисценција, повезница, подстицај итд. У једној пјесми је, исто тако, цитирано више различитих текстова, а садржај и смисао културе и традиције призивају се готово у свакој, и то у комплексним и разнобојним лирским преливима. Непримјетно и ненаметљиво присуство цитата, природно преплитање и потпуно срастање с ткивом новог умјетничког дјела, указује на потребу да се што више пажње посвети стилској, поетичкој функцији цитата.

Велики број пјесама Десанке Максимовић карактерише експлицитна интертекстуалност. У пјесмама „И гавран рече“, „И цврчи цврчи цврчак“, „Још би нам могла десити се љубав“ и „Буд је женска смијешна работа“ интертекстуалност је експлицитна двоструким наводницима у наслову. Цитатност карактерише и пјесме „Изгнање из Раја“, „Верујем“, „Десет божјих заповести (ново издање)“, „Крститељ“, „Балкански ратови“, „Зовина свирала“, „Бранку Ћопићу“, „Узалудна опомена (Прешерну)“ итд. Неке од ових пјесама су у интертекстуалној вези са *Библијом* или неким појединим православним молитвама и обредима. У неке је, опет, Десанка Максимовић уткала и цитате интрасемиотичког типа, тј. цитате из других књижевноумјетничких дјела, будући да је пјесникиња прије свега била читалац и стваралац одан књижевној умјетности, иако се окушавала и у другима (што је много пута и сама истицала).

Када је у питању цитатност њене збирке поезије *Тражим њомиловање*, примарно је уочљива интертекстуална повезаност са текстом предлошка, *Душановој законика*. С тим у вези, навешћемо дио текста докторске дисертације Љубице Ђорђевић који говори

о тој повезаности, указујући на више него очигледан поступак умјетничког грађења текста са правним и историјским документом као предлошком: „Тражим ѿмиловање је циклус грађен око једног објективног предмета инспирације, око Душанова законика. Овај историјски документ, међутим, само је посредник. Песник се њиме користи као репрезентантом једног далеког времена да би исказао своје лирске рефлексије о човеку наше епохе. Ово је потврдила и Десанка Максимовић изјавом: 'То је лирска дискусија са Душановим закоником, а има дискусије и са савременицима.' [...] Поређењем Душанова законика са циклусом *Тражим ѿмиловање* могли смо установити да Законик има 201 параграф и 'Реч цара Душана уз Законик', а да је од тога у циклусу *Тражим ѿмиловање* 'препевано' двадесет четири параграфа. [...] Број песама које на овај начин интерпретирају Душанов законик чине само једну трећину циклуса *Тражим ѿмиловање*. Много већи простор уступљен је песниковом 'мишљењу' о људима нашег времена, о вредностима њихова живота или човекова живота уопште. Законик је при томе само симбол који има значење једне друштвене правде и једног система вредности који гарантује ту правду“ (Ђорђевић 1973: 254–255).

У вези са *Душановим закоником* функционишу двадесет четири пјесме збирке *Тражим ѿмиловање*: „За свадбе без венчања“, „О јереси“, „Иду царским друмом“, „О птицама небеским“, „О прељуби“, „О војнику“, „О сиротој кудељници“, „О меропаху“, „За човека који је погубио пергаменте“, „О бабунској речи“, „О одбеглу робу“, „О налазачу“, „О женидби сина“, „О обореној цркви“, „О поклисару“, „О божјем суду“, „О пијаницама“, „О праштању“, „О царском

селу“, „За жир“, „О олтару“, „Проглас“, „За последње дане“ и „О пореклу“. У поетски медиј транспоново-но је двадесет и пет параграфа: 3, 9, 10, 28, 54, 61, 64, 68, 83, 85, 101, 112, 113, 116, 128, 130, 133, 150, 166, 171, 187, 189, 190, 195 и 201, као и „Реч цара Душана“ уз *Законик*. У неким пјесмама су инкорпорирана два, па и више параграфа. Пјесма „Иду царским друмом“ је у том смислу најкомплекснија, јер садржи чак пет цитираних параграфа *Законика*. Ова пјесма на неки начин припада скупу пјесама у којима се „тражи помиловање“ иако се то не експлицира и независно од тога што и све остале пјесме из те скупине носе типичан наслов који почиње приједлогом „за“ („За себра“, „За непелегрине“, „За слугу Јернеја“, итд.). Исто тако, уводна пјесма „Проглас“ по својој садржини припада другој скупу пјесама ове збирке. У те пјесме је транспоновоано слово *Душановој законика*, а наслови почињу приједлогом „о“ („О меропаху“, „О хијерархији“, „О војнику“, итд.). У пјесмама у којима се воде „лирске дискусије“ са *Душановим закоником* цитати су претежно у виду инклузије инкорпорирани у текст пјесме, али измијењени, стилизовани и поетизовани. Пјесме у којима се тражи помиловање могу се подијелити на оне у којима се цитира *Законик* и оне у којима пјесникиња води „дискусије са савременицима“ и пјева о неким свевременим пјесничким темама, као што су љубав, љепота, вјера, смрт итд.

Већ смо рекли да се у пјесми „Иду царским друмом“ (ТП: 81–82) чак пет пута цитира *Душанов законик*. Сваким од тих пет цитата успоставља се интертекстуална релација са текстом предлошка, што значи да пјесникиња алудира на пет параграфа *Законика*, али текстовног пресијецања или подударана нема:

Иду царским друмом људи
као из ѓакла ушekli,
нейца им љуша рана ѓали.
Ко су они, ко су они?
То су трешници шћо су хришћане
у друћу веру ѓродали.

Иду царским друмом безухи,
не радује душе њине
ѓлас ѓишице шћо шуму сребри.
Ко су они, ко су они?
То су на зборовима ѓохваћани
нейокорни себри.

Иду царским друмом људи
ожежени, модрица ѓуни.
Ко су они, ко су они?
То су јерешници
и бабуни.

Иду царским друмом људи
расћорених ноздрва,
ѓоѓлед им се ѓаси.
Ко су они, ко су они?
То су од ѓосћодара
одбеѓли мероѓаси.

Иду царским друмом безруки,
до земље ѓовијени,
ко да им је шћисућу ѓодина.
Ко су они, ко су они?
То су себри шћо су се ѓоићрали
брадом власћелина.

Бројношћу и сложеношћу интертекстуалних релација ова пјесма је прави примјер који показује којим поступцима пјесникиња ствара ново лирско дјело на основу постојећег текста. У првој строфи алудира се на параграф 21 („О продавању хришћана“): „И ко прода хришћанина у иноверну веру, да му се рука одсече и језик одреже“ (ДЗ: 60).¹⁸ У другој строфи цитиран је параграф 69 („О сабору себрова“): „Збо-ра себрова да не буде, а ако се ко нађе као саборник, да му се уши одсеку, и да се осмуде покретачи“ (ДЗ: 66). Трећа строфа пак садржи алузију на параграф 10 („О јеретику“): „И ко се нађе као јеретик, живећи међу хришћанима, да се ожеже по образу и да се изагна, а ко би га тајио, и тај да се ожеже“ (ДЗ: 58). На параграф 201 (који је без наслова) алудира се у четвртој строфи ове пјесме, а он гласи: „Меропак, ако побегне куда од свога господара у другу земљу или у цареву, где га нађе господар његов, да га осмуди и нос распори, и ујемчи да је опет његов, а друго ништа да му не узме“ (ДЗ: 86). Најзад, у петој строфи се алудира на параграф 97 („О бради властеоској“): „Ко се нађе да је почупао браду властелину, или добру човеку, да се тому обе руке одсеку“ (ДЗ: 70). У свим примјерима алузије видљиво је, дакле, да нема текстовног пресијецања са наведеним параграфима, иако има смисаоног. Сваки параграф је поетизован и у новом, књижевноумјетничком контексту функционише као знак према којем читалац у кажњенику са „царског друма“ препознаје „становника“ *Душанової законика* са оним особинама које му је у својој

¹⁸ Душанов законик (1986), приредила Биљана Марковић, Београд: Просвета и Српска књижевна задруга. У даљем тексту ово издање наводићемо скраћено: ДЗ.

дискусији приписала пјесникиња: грешника и страдалника у исто вријеме. Ова пјесма најбоље говори о природи казних мјера које су спровођене према слову *Законика*, те ко је све могао да буде преступник. До појединих чланова *Законика* читалац бива одведен асоцијативним путем, како уз помоћ индиката из посљедњих двају стихова сваке строфе ове пјесме, тако и уз помоћ индиката „безухи“, „ожежени“, „распорених ноздрва“, „безруки“. Индикати алудирају на тип казне коју је прекршилац према односним одредбама *Душановој законика* морао да испуни. Ове ријечи представљају онај нарочити лексички слој и језички потенцијал који је искориштен у овој збирци, спајајући традиционални и модерни контекст.

На исти начин као и у овој пјесми, интертекстуална релација са *Душановим закоником* успостављена је и у пјесмама: „Проглас“, „О сиротој кудељници“, „За свадбе без венчања“, „За жир“, „О праштању“, „О олтару“, „За последње дане“ и „О пореклу“. Њихову интертекстуалну повезаност са *Закоником* пјесникиња остварује алузијама на поједине параграфе, као и на „Реч цара Душана“. Овим начином грађења интертекстуалних односа, тј. алузијама на текст предлошка, пјесникиња ствара пјесме из објектне скупине.

Ево још једног примјера поетски функционалног цитирања параграфа. У пјесми „Проглас“ (ТП: 8), у којој започиње лирска дискусија између Десанке Максимовић и цара Душана, цар је пјесникињи „помогао“ да изрази и скривене оптужбе, али и да опрости онима које оптужује. У пјесми „Проглас“, као и у пјесми „О сиротој кудељници“, цитирани су параграф 64 и 101. То су параграфи који говоре о одно-

су цара законодавца према насиљу. Лирски субјект са царског пријестола отпочиње дијалог у којем ће изрећи многе застрашујуће казнене мјере, али и узети праведан и заштитнички став према онима којима су правда и заштита потребне. Обје пјесме су у уводном дијелу збирке *Тражим њомиловање*, у којем је *Законик* присутан као симбол реда, дисциплине, строгости, врло често суровости, али и праведности. Душан као лирски субјект изричито гарантује сиромашним категоријама слободу и заштиту од насиља. У овој пјесми цар јасно даје до знања да преступнике могу очекивати само прописане казнене мјере, а праведне и сиромашне обећана им заштита. Однос цара према сиромашним и радиним људима понајбоље је осликан заштитничким маниром према „сиротој кудељници“: *Кудељници сиротој њред насилником / закони моји / биће уместо шћишиа*. У параграфу 64 *Законика* („О сиротама“) стоји: „Сирота кудељница да је слободна како и поп“ (ДЗ: 66). Према овом параграфу „сирота кудељница“ као да на неки начин, управо метафорички, репрезентује све сиромашне из Душановог царства у тексту *Законика*. Текст параграфа 64 заиста звучи као стих у којем је сажето и стилизовано загарантована слобода свим сиромашнима, док сам мотив „сироте кудељнице“ и њему слични мотиви, даје *Законику* као правном акту особине књижевног дјела.

У пјесмама „Проглас“ и „О сиротој кудељници“, поред параграфа 64, алудира се и на параграф 101 („О најезди“): „Силе да није никоме ни за једну ствар у земљи царској; аколи кога снађе најезда, или сила разметљива, они коњи најездни сви да се узму, половина цару, а половина оному на кога су најахали, и људи најахалци да приме казну како пише у законнику

светих отаца, у световним члановима, да се муче као и намерни убица“ (ДЗ: 71). У пјесми „Проглас“ Десанка Максимовић користи појам „најахалац“, док у пјесми „О сиротој кудељници“ каже „коњи најездни“ и тиме алудира на текст 101. параграфа, у којем се користе облици који су карактерисали српски језик Душановог времена: *најезда* (што је значило *насиље*) и *најахалац* (што је значило *насилник*). Алузијама на наведене параграфе, као и облицима из ове давне фазе српског језика, која обилато нуди свој језички и лексички потенцијал савременом пјеснику, Десанка Максимовић поетизује текст правног акта цитирајући га у новом, књижевноумјетничком контексту.

У пјесми „Проглас“ индикативан је стих *и нека нема друћих законика / осим мојих* у којем је експлицитно дата алузија на прву заповијест *Декалоа*, заповијест која говори о првој обавези према Богу: „Немој имати других богова уз мене“ (Изл. 20, 3), те: „Немој имати других богова до мене“ (Понз. 5, 7).¹⁹ Цар Душан је у пјесмама које слиједе свјестан да није Бог и да влада захваљујући његовој милости. Међутим, овом алузијом на *Декалоі* пјесникиња је суптилно приказала цара који се у извјесној мјери ипак поистовјећује с Богом. Бог у *Сшаром завјешу* даје заповијести и у многим случајевима сурово кажњава грешнике и преступнике. Душан као лир-

¹⁹ У овом раду користили смо **БИБЛИЈУ ИЛИ СВЕТО ПИСМО: Сшари завеш** по преводу Ђуре Даничића и **Нови завеш** по преводу Вука Караџића и Светог архијерејског синода, по исправкама и преводима Светог Владике Николаја. Са благословом Његовог Преосвештенства Епископа шабачко-ваљевског Господина Лаврентија, издаје Глас Цркве, Шабац–Ваљево–Београд, 2005.

ски субјект у збирци *Тражим ѿмиловање* је према томе и симбол божанства који функционише према архетипском обрасцу који пјесникиња преузима непосредно из Библије.

У пјесми „За свадбе без венчања“ (ТП: 55) цитиран је параграф 3 *Душанової законика* („О свадби“): „Ниједна свадба да се не учини без венчања, а ако се учини без благослова и упита цркве, такови да се разлуче“ (ДЗ: 57). Интертекстуалну ексклузију, тј. алузију на наведени параграф, откривамо према индикату „за свадбе учињене без венчања“. Обред вјенчања у овој пјесми се, умјесто у цркви, одвија у храму поезије Десанке Максимовић, у којем су љубав и природа два врховна начела. У брачну заједницу, као у једну од светих хришћанских тајни, заљубљени човјек и жена у овој пјесми ступају пред „величанством природе“. Обред вјенчања, као подтекст пјесме, функционише у двије равни. Прву од те двије равни карактерише својеврсна цитатност према православном обреду вјенчања, на што нас упућују индикати као што су „благослов архијереја“, „сведок“, „измирна“, „сватови“, „отворена књига“ итд. Они су, међутим, преплетени са алтернативном, поетском димензијом обреда вјенчања, који се у овој пјесми одвија под окриљем природе. Овај дијалог православног светотајинства и поезије Десанке Максимовић функционише на истим основама као и збирка *Тражим ѿмиловање* у цијелости: с једне стране се налази закон (овдје вјерозакон), а са друге поетска алтернатива – апсолутна и безусловна љубав.

У збирци у којој доминира израз *ѿражим* (помиловање), пјесма „За жир“ (ТП: 34) разликује се од осталих, јер садржи *молбу* као гест крајње човјечности и човјекољубља. Десанка Максимовић

гради текст на основу параграфа 190: „И ако у жупи жир роди, тога жира цару половина, а томе властелину чије је имање половина“ (ДЗ: 85). И у *Душановом законику*, па тако и у збирци *Тражим ђомиловање*, жир је по вриједности на дну листе онога од чега се *џоловина* морала давати цару, а ту је и зато да нагласи како се ништа мање због те чињенице поменути намет није могао избјећи. У низу стихова пјесникиња говори о свему што је рађено или рађало за цара, те о многим даровима којима је био обасут. Но, у завршном дијелу пјесме жир постаје дар који би цар требало да да или боље речено да не узме сиромашнима: *за жир ти се једино молим, / жира у шуми ђод љранама нека / да му се, кад ља ђод зиму нађе, / изљаднели оџрок обрадује.*

Пјесма „О олтару“ (ТП: 36) у интертекстуалној је вези са параграфом 195 *Законика*: „И жене да не ноћивају у цркви, осим госпођа царица и краљица“ (ДЗ: 85). Иако је алузија на овај параграф јасна, постоје и нека текстовна размимоилажења. Параграф 195 говори о забрани ноћења жена у цркви, док се у пјесми „О олтару“ говори о табуу уласка жена у олтар. Пјесникиња наглашава и чињеницу да се према *Душановом законику* није једнако строго судило свим сталезима: *А ако женско себарско чељаде / у олџар сџане, / нека се заведе далеко у џору / међу јеле сиње, / одакле не може најџраџ да се џрокраде, / нека се џусџи да ља раскомада звериње / и да ља разнесу врање.* Душан је досљедан као законодавац и као лирски субјект у овој збирци: преступнике из повлашћеног слоја кажњавао је блаже него преступнике из нижих слојева. Овакву неправедност пјесникиња је додатно нагласила у неким пјесмама. Пјесма „О олтару“ говори о страхотној казни за улазак у овај простор храма

која је чекала „женско себарско чељаде“, док су жене из повлашћених слојева које би „згријешиле“ на овај начин биле кажњене молитвама-покајницама.

У пјесми „О праштању“ (ТП: 93–94) Десанка Максимовић је алудирала на параграф 171 („О закону“), који гласи: „Још заповеди царство ми: Ако пише писмо царство ми, или из срџбе, или из љубави, или из милости за некога, а то писмо разара законик, није по правди или по закону, како пише законик, судије томе писму да не верују, него да суде и врше како је по правди“ (ДЗ: 82). Цар не жели да даје помиловање, јер не жели да се „разара законик“. Прописао је и посебан параграф на који би се судије могле позвати у случају „царске интервенције“. *Законик* је, дакле, „заробио“ и оног који га је прописао, а спровођење слова закона је у рукама – судија. Цар је у таквој позицији и у пјесми „О праштању“:

*Ја нисам бої.
Само је он моћан толико
да прашиша,
само о њему не говори нико
да је слаб кад ојросџи
и да је кривцу саучесник,
да је бабун кад помилује бабуна,
само кад он подиже сврџнуше
и мрџве васкрсава, клеветџници ћуше,
не кажу да је занесењак или пјесник.*

Цар Душан је свјестан да је заробљен између својих сопствених закона, усамљен у простору који је подједнако удаљен од Бога колико и од поданика, јер му као цару није дозвољено да прашта и у томе лежи снажна умјетничка сугестивност ове пјесме.

У пјесмама „За последње дане“ (ТП: 24) и „О пореклу“ (ТП: 28–29) да се учити „Реч цара Душана“, текст са аутобиографским особинама који долази на крају *Законика* и због чега га понајвише посматрамо у свјетлу литерарности, уистину посебно у цијелом српском средњовјековљу: „Но, ох, зло и неисправљено оружје ђаволско не допусти доброга и тихога живота нашега. Него посејав, као од почетка злоначелник и пакосник добру, ђаво, пође и развеја лукаве речи своје ђаволске посред људи отачаства нашега. Брижнога начинише због мене родитеља мога и тако га раздражише на мене, као да уопште не буде имена мога, ни живота [...]“ (ДЗ: 88–89). Пјесма „О пореклу“ асоцијативним путем води до „Речи цара Душана“. У овој пјесми Д. Максимовић је нагласила значајна општа обиљежја етничког и вјерског идентитета, а у њој постоје и они дијелови пјесме у којима се уочавају важни индикати: *Ја знам ко сам / њо мржњи бесомучној / којом ме злопакосни њоне одвајкада*. Индикат „злопакосни“ функционише као поетска дефиниција непријатеља, а упућује на поменути аутобиографски текст у којем „богобојазни“ цар говори најприје о свом поријеклу, својој царевини, а тек потом и о својим непријатељима: „Тако и ја, унук и син њихов, и изданак доброга корена њихова, светих богаисповедајућих родитеља и прародитеља мојих, названи роб Христу Стефан, у Христу Богу благоверни цар свима Србима и Грцима и Странама бугарским, и целоме Западу, Поморју, Фругији и Арбанасима, милошћу и помоћу божијом самодржавни цар, и, ево, рећи ћу сву истиниту садржину живота мога, каква је од младости моје. Док нисам држао све ово раније у мојој власти, него док сам пребивао у љубави великој родитеља мога,

богомпросвећенога краља Уроша Трећег, самодршца све Земље српске и Поморске. И док сам тако господствовао с родитељем мојим, у земљи отачаства нашега, живећи тихо, побожно и мирно, и док се нико од околних господујућих владара није дрзнуо на нас, него смо се побожно и радосно веселили о свему Бога славећи. И позавидевши злопакосни ђаво нашем добром животу, и злбом подиже на нас седам владара” (ДЗ: 86–87). Одабрали смо само овај дио текста у којем је препознатљив цитирани манир позивања на „богоугодно“ насљеђе, а видимо и најаву текста који слиједи и који говори о „злопакошима“, ђаволу као персонификацији непријатеља у то вријеме. Пјесме у којима алудира на овај аутобиографски текст откривају цара Душана не само као способног војсковођу него и као дубоког поштоваоца традиције из које је изникао, те као владара чији је двор био међу најугледнијим у то вријеме у Европи. Отуда и узвишено достојанство пјесама у којима је цитиран.

Пјесма „О јереси“ (ТП: 84) настала је транспозицијом текста параграфа 9 („О полуверцима“) у књижевни медиј, што резултира развијеним умјетничким текстом. Наведени параграф гласи: „И ако се нађе полуверац, који је узео хришћанку, ако усхте, да се крсти у хришћанство, а ако се не крсти, да му се узме жена и деца и да им се даде део куће, а он да се изагна“ (ДЗ: 58). Полувјерац о коме је ријеч у овом параграфу је припадник католичке конфесије. За правовјерну, источну цркву католици су словили као „јеретици латински“. Десанка Максимовић у стиху-индикату *и њричешћује се хлебом без кваса* алудира на азимство, обредни обичај употребе бесквасних хљебова при светој тајни евхаристије у

римокатоличкој цркви. Пошто је постојала бојазан од покатоличења, цар доноси низ крајње строгих законских мјера у вези са проблемом и узроцима промјене вјере. Пјесникиња међу осталим параграфима који говоре о питањима вјере и превјеравања бира, дакле, параграф који говори о појединачном случају брака између католика и „хришћанке“.

У пјесми „О прељуби“ (ТП: 54) цитиран је параграф 54 („О блуду властелинке“). Упоредићемо текст овог параграфа са текстом наведене пјесме Десанке Максимовић. Параграф 54 *Душанової законика* гласи: „Ако властелинка учини блуд са својим човеком, да им се обома руке одсеку и нос сареже“ (ДЗ: 64). У вези са значењем ријечи „блуд са својим човеком“ консултовали смо рад Срђана Шаркића „О значењима речи Србин, човек и грађанин у средњовековном српском праву“. Наиме, Шаркић каже да израз *човек* (*чловек*) „у српском средњовековном праву означава зависну особу чији је правни статус непроменљив и која не припада властеоском сталезу“ (Шаркић 2000: 204). Тек са овим сазнањем јасно је да параграф 54 говори о блуду властелинке са својим кметом, себром, као што, уосталом, налазимо у пјесми „О прељуби“ Десанке Максимовић, која гласи:

*Ако власџелин учини прелјубу
са себарком,
да се себарки накалеме велике осје,
иа да се жива у кулу зазида
и кула да се оџаше дубоким јарком,
а власџелин на сџази којом је без сџида
хиџао на сасџанке
да се џејелом џосје.*

*Ако се икад у царстѿву ми деси
да се власѿелинка забораѿи са себром
у кули својој
или у себарској ѿошлеуши,
да се дрзник себар обеси
усред дана кад се сенке смање;
А оскрнављена кула да се сруши
ѿошѿо се ѿрељубница власѿелинка наѿна
да јој с ѿрозора ѿосмаѿра вешање.*

У овој пјесми ријеч је не само о блуду властелинке који она чини са себром, него и о прељуби властелина коју овај чини са себарском женом. Нема помена прељубе унутар једне од друштвених класи нити казне за такву прељубу – ни у слову *Законика* нити у тексту пјесме Десанке Максимовић. Умјесто тога, пјесникиња је истакла манир кажњавања (какав је најављен у пјесми „Проглас“), тј. испуњено Душаново обећање да ће првосвештенику и властелину судити блаже него себру и меропаху за један исти преступ. Пјесма се развија на интертекстуалном слову параграфа 54, али је „казна“ тамо предвиђена у њеној пјесми измијењена, поетизована. У пјесми Десанке Максимовић у казнама за протагонисте прељубе (узиђивање живе у кулу, посипање пепелом и сл.), алудира се на неке традиционалне видове кажњавања или очишћења грешника.

Параграф 61 *Душановој законика* („О повратку [с] војске“) гласи: „Када дође властелин с војске кући, или било који војник, ако га ко позове на суд, да остане код куће три недеље, потом да иде на суд.“ (ДЗ, 65). Инкорпориран је у потпуности, уз незнатне семантичке измјене и стилизације у текст пјесме „О војнику“ (ТП: 19): *Кад власѿелин, / или било који*

*дрући, / дође с војске кући, / њорука му од цара / њири
недеље да се одмара. Цар Душан је давао бројне по-
властице за своје сталне војнике. На првом мјесту
међу таквима су били, наравно, властелини.²⁰*

У пјесми „О меропаху“ (ТП: 13) Десанка Макси-
мовић указује на чињеницу да се у Душановом цар-
ству на посједу пронијара бесплатно радило.

*Мероѡах да ради у недељи два дана
ѡронијару,
један да коси
од јуѡира рана,
један да у виноѡраду коѡа;
један ѡо жези, уза леѡињу јару,
да камење носи
на друм цару;
један да на жрвњу меље манасѡиру;
један да ѡоѡравља власѡелину слеме,
један да му сѡрема за сеѡву семе;
а ѡѡо оѡѡане у недељи дана
да ради за себе сама.*

Пјесма је настала транспоновањем параграфа 68 („О меропху“): „Меропсима закон по свој земљи: У недељи да работају два дана пронијару, и да му даје у години перперу цареву, и заманицом да му коси сена дан један, и виноград дан један, а ко нема винограда, а они да му работају друге работе дан један, и што

²⁰ Обичај давања пронија, феудалних посједа, имања или прихода на доживотно коришћење, такође је доказ да је Душан на многе начине настојао мотивисати властелине и себре на војну службу. Властелини су за добијене проније морали доживотно служити као војници и то о сопственом трошку. Његови себри и меропаси, као што су морали да раде за властелина, тако исто су и ишли у војску са њим.

у работа меропах, то све да држи, а друго ништа, против закона, да му се не узме“ (ДЗ: 66). Прва два стиха ове пјесме подударају се са уводним ријечима параграфа у којем се даје закон меропасима. Међутим, како би додатно нагласила колико је овај закон био строг, пјесникиња је „два дана“ бесплатног рада поетски интерпретирала као *шести* дана: меропаху остаје само *недјеља* „да ради за себе сама“.

У вези са пјесмом „О војнику“ можемо навести и пјесму „За човека који је погубио пергаменте“ (ТП: 48–49). У овој пјесми се да препознати параграф 83 („О милосним писмима“): „Где се изнесу два писма царева за једну ипотес, за земљу ко сада држи, до овога доба саборнога његова да је, а милост да се не измени“ (ДЗ: 68). Писма, пергаменте који потврђују идентитет и имовину, погубио је помилованик Десанке Максимовић из пјесме која суптилно приказује заборав у који падају ратне заслуге ветерана или неко славно дјело јунака. Губитак пергамената у пренесеном смислу представља губитак идентитета по повратку из рата или по неком учињеном славном дјелу. Развијена метафора почиња на контрасту благословā и рукољуба *џрије* и заборава и одбацивања *џослије* пресудног догађаја у животу витеза или војника. У овоме пресудном збитију највећи број „погуби пергаменте“, изгуби идентитет, бива „жив сахрањен“ и на својеврстан начин не постоји ни међу живима ни међу мртвима.

У пјесми „О царском селу“ (ТП: 9) цитирани су параграфи 187 и 189. Параграф 187 гласи: „Куда иде цар и царица, или станови, или коњи цареви, у ком селу преноће, потом ниједан станик да не преноћи у том селу, аколи се ко нађе и преноћи у том селу против законика и воље царева, онај који је старији пред

становима да се даде свезан ономе селу, што буде сатрвено, све да плати седмоструко“ (ДЗ: 84). Ријеч *сѣан* (*сѣанови*) означавала је „све дворске ствари које су се носиле приликом путовања цара и царице, царски пртљаг“, док је *сѣаник* – „дворски (царски) слуга који се имао старати о 'стану' царевом, о пртљагу и свему што се носило приликом путовања владара“ (ДЗ: 123). У првој строфи пјесме „О царском селу“ каже се: *Куда ѡрођу цар и царица / или коњи цареви, / ѣим ѡуѣм сме ѡрођи себар / и властѣлин / само ѡошѣо се једном / јави ѡролеђни ѡром с неба, / само ѡошѣо још једном ѡagne иње / и ѣива се мрaза зажели*. Према слову параграфа 187 кажњен ће бити онај из царске свите који остане дуже него што је прописано у селу у којем су цар, царица и свита одсјели. Ту штету имао је по закону надокнадити сѣм и то седмоструко. Према томе, јасно је уочљива разлика текста овог параграфа и текста ове пјесме у којој се на неки начин истиче неприкосновеност цара и царице. Параграф 189 („О коњима и псима“) гласи: „Куда иду коњи, и пси, и станови цареви, што име се пише у писму цареву, да им се то даде, а друго ништа: И псарима и соколарима и свињарима, куда иду, да им се ништа не даје“ (ДЗ: 85). И у наставку се текст пјесме, на сличан начин, само дијелом подудара са текстом наведена два параграфа.

Параграф 85 („О бабунској речи“) *Душановој законика* гласи: „И ко рекне бабунску реч, ако буде властелин, да плати сто перпера, аколи буде себар да плати дванаест перпера и да се бије штаповима“ (ДЗ: 69). Укључујући овај параграф у текст пјесме, Д. Максимовић указује (ТП: 83) на строги казнени процес према тзв. бабунима, тј. богумилима. У случају да би се појавио иједан траг богумилства или „било

које јереси и смера“, Душанов законик је то регули-
сао казним мјерама. О томе говори и пјесма чији
је наслов у односу еквиваленције према наслову па-
раграфа 85:

*Ако власџелин рекне реч бабунску
било које јереси и смера,
ако ѿмери ишџа на небу
и у ѿсалџиру,
да донесе шаку ѿерѿера
и да се ѿустџи на миру.*

*А рекне ли себар
џару, свеџу или ѿаџриџарху
и џрне су џџи очи у џлави,
ма не и дџрао у боџа,
да се бије
ѿалиџом сухоџа џлоџа
док му џелом не ѿроџамџу
модри ѿушџери и змије,
док од њих не ѿоџлави.*

Ова пјесма говори о настојању цара Душана да за-
штити вјерски идентитет православног народа своје
царевине, јер је богумилство у то вријеме било веома
утицајно. Док је у Босни било чак и институциона-
лизовано, у Србији је готово нестало – дјеловањем
Стефана Немање. У доба Стефана Душана још се тек
понегдје могла чути „бабунска ријеч“. У пјесми је
очљиво да се за исти преступ припадници различитих
сталежа кажњавају различитим мјерама.

У пјесми „О одбеглу робу“ цитиран је параграф
112, који гласи: „Који човек утече из сужањства,
чим дође на двор царев, био царев човек, или цркве-

ни, или властеоски, тим да је слободан; ако је по-нео што човеку коме је утекао, то даје оному од кога је утекао“ (ДЗ: 72). На неки начин и параграф 113 коприсуствује у тексту пјесме, али у облику алузије. Говори се и о оним робовима који одбјегну из царског двора, дакле, „случај“ је обрнут: „Који се сужањ држи у двору царства ми, те утече на двор патријарашки, да је слободан, и такођер двор царев да је слободан“ (ДЗ: 72).

У пјесми „О налазачу“ (ТП: 91) цитиран је параграф 116: „Ко што нађе у царевој земљи, да не узме, те да не рекне, вратићу, ако ко позна, аколи прихвати, или узме, да плати као тат или разбојник, а што нађе у туђој земљи, на војсци, да носи пред цара и војводу“ (ДЗ: 73). Лирски субјект у овој пјесми наводи низ ствари без реалне вриједности које су царска својина, иако су биле изгубљене, забачене и ничије. Све што је неко могао наћи у царевој земљи, „старе новчанице саске“, „бројанице калуђерске“, „сломљену потковицу“ или пак *само срмену иџлу иња / и шкољку росе*, морао је однијети цару *као да је нашао ѿреџши златиа*.

У пјесми „О женидби сина“ (ТП: 30–31) Десанка Максимовић цитира параграф 128 *Душанової законика* („О помоћи царској“): „Господин цар, када има сина женити, или крштење, и буде му на потребу двор чинити и куће, да помаже мали и велики“ (ДЗ: 74). Текст овог параграфа транспонован је у књижевни медиј и умјетнички развијен до нивоа пјесме у чијој структури паралелно функционишу мотиви женидбе царског и себарског сина и крштења царске и себарске кћери. Царски обреди су институционалног типа и одвијају се у раскоши и сјају, док је себрима од помоћи једино природа, која ће им дати

дарове, напунити „подруме и чардаке“ и спустити „златну пару“ на чело крштеног дјетета.

„Цркву ко обори на војсци, да се убије или обе- си“ (ДЗ: 75), тако гласи параграф 130 *Душановој за- коника* („О цркви“). У пјесми „О обореној цркви“ (ТП: 35), међутим, овакав преступник може да буде спасен. Градацијом је приказано неколико слика у којима грешник бива спасен на волшебан начин. У посљедњим стиховима његов гријех је надјачан његовим племенитим дјелом из прошлости: *небо јагледа без љушње, / јер је некада сјасао деће / из набујале воде мушине.*

У пјесми „О поклисару“ (ТП: 10) цитиран је параграф 133 *Душановој законика*: „Поклисар, што иде из туђе земље цару, или од господина цара своме господину, где било дође у чије село, да му се чини част, да му је свега довољно, но да обедује или вечера, па да иде напред, у друга села“ (ДЗ: 75). Поклисар, „био Византинац, Латин или Словен“, уживао је као изасланик царску заштиту и повјерење.

У пјесми „О божјем суду“ (ТП: 92) цитиран је параграф 150 („О лопову“): „И ако ко потера судом разбојника и лопова, а не буде доказа, да им је оправдање железно, што је одредило царство ми, да га узимају на вратима црквеним из огња, и да га постави на светој трпези“ (ДЗ: 78).

Параграф 166 цитиран је у пјесми „О пијаницама“ (ТП: 85): „Пијаница откуда иде и изазива кога, или посече, или окрвави, а не досмрти, таковому пијаници, да му се око извади и рука одсече. Аколи пијан заде- ре, или капу кому скине, или другу срамоту учини, а не окрвави, да га бију, да се удари штаповима сто

пута, и да се вргне у тамницу, и потом да се изведе из тамнице, и да се опет бије и пусти“ (ДЗ: 81).

Посебно је занимљив и значајан примјер интертекстуалности с којим се сусрећемо у пјесми „За слугу Јернеја“ (ТП: 50–51). Раније је наглашено да је она у преплету са алегоричном новелом „Слуга Јернеј и његово право“ словеначког писца Ивана Цанкара. Цанкар радњу ове приче смјешта у словеначку сеоску средину на Бетајнови. Послије сахране оца с којим је Јернеј ни из чега створио имање за узор, син-наследник је праведног старог слугу отпустио из службе. С том неправдом није се могао помирити, те је кренуо да тражи савјет и „правицу“, од Бетајнове до Беча. Јернеј живи у вријеме аустријске царевине, која је била немилосрдна према проблемима „малих“ људи. Међутим, „Јернеј“ Десанке Максимовић је свевремен. Он постоји „откако расте трава“ и представља све људе племените душе, којима је једина религија тежачки посао а праведништво једино суштаствено начело. Мјесто на којем се два дјела текстуално понајвише прожимају јесте завршни дио Цанкареве приче, у којем од узалудне потраге оронули Јернеј ступа пред лицемјерног свештеника пред којим Бога назива својим дужником и не клечи, него стоји, *џражи*, захтијева правду. Као што Десанка Максимовић од цара Душана не моли, него напротив *џражи* помиловање. Као што Јернеј *џражи* од Бога правицу, тако и Десанкин лирски субјект *џражи* помиловање: усправно, поносно, без понижавања, дубоко хришћански. Цанкаревог Јернеја Д. Максимовић је опјевала тражећи помиловање, но књижевна фигура, карактер и снажна симболика Цанкаревог јунака нашој је пјесникињи омогућила и

то да у овој пјесми, као и у цијелој збирци, оствари вишеслојно мисаоно ткање. Дијалогичност на којој је утемељила своју збирку, пјесникиња чини још убједљивијом тиме што не пропушта да уочи метафорички и универзални потенцијал слуге Јернеја, те да своју дискусију (која је по много чему и критика) усмјери ка појединачном али и ка општељудском, ка социјалном али и ка универзалном. Цанкар је критичар људске безосјећајности и изостанка самилости за ближњег, његов Јернеј наивно разобличава судове као куће у којима не станује правда: ниже и више судове, локалне, велеградске, али и оне пријестоничке, царске, па најзад и Божији суд и правичност. То није тек критика локалног, него у исто вријеме – изванредним умјетничким поступком – критика универзалног поретка у којему правда, правичност и остале људске особине и обавезе имају ограничен домет и најчешће су недоступни умјесто универзално присутни (бедући утемељени на хришћанским вриједностима и идеалима). Десанка Максимовић гради једну важну интертекстуалну подударност: као што Јернеј *шражи* од Бога правицу, тако и Десанкин лирски субјект *шражи* помиловање – усправно, поносно, без понижавања.

Најзад, у пјесми „За оне који царске друмове ору“ (ТП: 86–87) сусрећемо низ индиката који упућују на неколицину књижевних текстова, чија суштинска значења пјесникиња транспонује у „мозаик цитата“ ове пјесме. При томе се открива један важан заједнички интертекстуални именилац свим наведеним текстовима унутар текста пјесме који их обједињује: цар као метафора.

Тражим ђомиловање
за зовину свиралу недужну
која ђовори у лице цару
што се само земљи ђоверава,
што кришом доштура вештар вештуру
и мрав шайће на уво мрава.

За оне који ђричају ђласно
што су видели на царском друму
и иза зидина манастира,
за себре који се сулудо роше
ђрошив велможа,
који без койља и без ножа
налећу на ђерне буздоване,
за неђокорне
који друмове царске ору,
који у разђовору
сашерују цара до дувара.

За ђуде и жене
у чиђој су машићи размере светиа
ђомерене,
за оне који усред ђодне,
док сунце билионима свећа
сија шеби и мени, царе,
носе неку своју, малу, свећу,
за ђуде до зуба наоружане
на рођове ђужа кад налећу.
За свачију заблуду шужну,
за храбрости усамљену и излишну,
за шајне што су ђрођовориле
крз зовину свиралу недужну.

Наиме, у поменутој пјесми се интрасемиоти-
чком транспозицијом уткивају значења српских еп-
ских пјесама из циклуса о Марку Краљевићу, и то
пјесама „Орање Марка Краљевића“ и „Марко пије
уз Рамазан вино“, те значење једне од најљепших
српских народних бајки – „У цара Тројана козје
уши“. Наравно, јасна је и алузија на киничког фило-
зофа Диогена из Синопе и једну незаобилазну ане-
гдоту у вези с њим. И управо је интертекстуалним
јукстапонирањем освијетљена и уочена метафора
цара, и то као „земаљског бога“ чији ауторитет није
неоспорив нити неприкосновен. Насупрот тог цара
стоји појединац или природа сама. У пјесми „Орање
Марка Краљевића“ епски јунак је на мајчину мол-
бу одбацио оружје и прихватио „рало и волове“, али
није био „послушан“ до краја него је почео орати
царске друмове. У пјесми „Марко пије уз Рамазан
вино“ јунак се поново супротставио царском аутори-
тету, овај пут пропису којим је дат низ забрана за
вријеме муслиманскога вјерског празника. У разго-
вору лицем у лице Марко је и ријечима и физичком
појавом и снагом притјерао цара уза зид. У српској
народној бајци „У цара Тројана козје уши“ цар је по-
губио све бербере који би на његово питање шта су
примијетили на њему одговорили да су то козје уши.
Млади берберин, који је мудро избјегао да одговори,
стекао је потом привилегију да уз богате награде ре-
довно брије цара. Но, под теретом тајне коју је једини
знао, повјерио се ископаној рупи у земљи из које ће
доцније изнићи зова. Из зове ће чобанчад начинити
свирале које ће умјесто звука извикивати ријечи о
несавршености цара, које чине и наслов ове приче.

„Цитирана“ у овој пјесми је и животна филозофија киника Диогена из Синопе (403–323). Овај филозоф је одбацио све културне и друштвене норме и постојеће законе. Живио је у бурету и „у сред подне“ свијећом по Атини тражио „човјека“. Кад је Александар Велики, посјетивши га, обећао да ће му испунити сваку жељу, овај је узвратио да је та жеља да му се склони са сунца. Цар као „земаљски бог“ присутан је у сва четири цитата уткана у пјесму „За оне који царске друмове ору“, док је глас „зовине свирале“ универзална порука којом пјесникиња указује на постојање бајковите, наивне али и неукротиве природне силе која се поиграва чак и са царским ауторитетом. У овој збирци глас „зовине свирале“ један је од бројних гласова, али је по поруци коју носи и по својој мелодичној умјетничкој суштини нарочито близак самом гласу пјесничком.

Овај низ примјера показао је колико је разноврстан и широк интертекстуални дијапазон збирке поезије *Тражим њомиловање* Десанке Максимовић. У њеној поезији, у само једној збирци, у том вишеслојном литерарном ткању, сусрећемо интерли-терарни и интертекстуални дијалог као основу, сусрећемо дискусију и лирску критику једног средњовјековнога правног акта као својеврсну пјесничку зиданицу, сусрећемо молитвени образац и библијске мотиве као духовну суштину збирке. Наилазимо на књижевне реминисценције, читамо народну поезију, присјећамо се обреда и обичаја, осјећамо лирско умиљеније својствено средњовјековној литерарности наше традиције. На тај начин у њеној поезији „читамо“ и дјела писаца савременика, сусрећемо бројне

посвете и повезнице које, као омиљен Десанкин пјеснички манир, чине интертекстуалну структуру њеног дјела. *Тражим ђомиловање* је једно књижевно дјело, али оно у својим интертекстуалним аспектима, у својој разгранатој литерарности окупља и обухвата готово цијелу једну књижевну традицију.

Православна духовност и лирско верујем у поезији Десанке Максимовић²¹

... И би њоново ѡсма.
Лирски родослов

Духовност се као појам и као наравственост огледа у библијско-светоотачкој традицији, хришћанској и христоцентричној Цркви, у светитељском послању и дјелању, али и у сваком оном човјеку који је задобио енергију Светог Духа, а благодат созерцања у тежњи ка боговиђењу и заједници са Њим. У *Речнику православне теологије* о духовности (гр. πνευματικός, лат. spiritualis, spiritualitas) пише: „То је суштински процес обожења, за поновно лично стицање Духа Светога, кроз 'невидљиве борбе', да би човек поново задобио осећање према Богу. Велики духовни Оци виде различите аспекте овог процеса. За Евагрија Понтијског (346–399) предмет *духовној* подвига јесте созерцање Бога кроз молитву, јер рат демона тежи да нас спречи да сазнамо или да упознамо Истину. За Григорија Ниског (рођ. око 331, умро око 395) *духовности* претпоставља непрестано напредовање (епектаза) и успевање у бесконачној заједници са Богом. За Светог Јована Лествичника (†680) духовни живот јесте пењање по степеницама, при чему превазилазимо 'замке' које нас спутавају да задобијемо Бога.

²¹ Ово поглавље је написано у оквиру пројекта „Православна духовност у српској књижевности XX вијека“ под руководством проф. др Ранка Поповића, Институт за књижевност Бања Лука.

Свети Симеон Нови Богослов (949–1022) и његов ученик Никита Ститат виде у помрачености духа и неосетљивости према Богу сенку греха, те зато верник треба да поново стекне свесно осећање присуства благодати, у виду светлости и радости. За Никодима Агиорита (1748–1809) хришћанин се налази у 'невидљивој борби' (ἀόρατος πόλεμος), са циљем да овлада својом сопственом етиком кроз расуђивање и тиховање. Сви велики подвижници сматрају да је живот у Христу актуелизација благодати крштења, или стална чежња за Богом, силом Духа Светога. Они уче да *духовности* не треба мешати са монашком мистиком, јер ово прво доживљај је сваког хришћанина.“ (Брија 1997: 49). Митрополит Нафпактоса Јеротеј Влахос духовност објашњава као „стање духовне особе, [...] одређени начин понашања, одређени менталитет“, а таква особа, такав човјек је, према њему, „сведок Светога Духа унутар свога срца и који је услед тога сасвим свестан обитавања Пресветога Тројединог Бога“ (Влахос 2006). „Духовност је динамично кретање и израз хришћанског живота, који свој извор има у Духу Светом“, а „духован човек је онај ко као придодат дар у својој личности има и Духа Светога“ (Кардамакис 2005: 86–87). Протопрезвитер Михаил Кардамакис хришћанску духовност види као „чисти, изворни, мистички и тајинствени живот – живот човека са Богом и пред Богом, који нам је дат са оваплоћеним Христом, који је онтолошки темељ, мера и критеријум истинског живота, живота Цркве“ (Кардамакис 2005: 12).

Духовност се пројављује и у црквеном, литургијском и вјерском животу православног хришћанина који остварује заједницу са Христом. „Православна духовност је опит живота у Христу, стање но-

вог човека, препорођеног и обновљеног благодаћу Божјом. То није неко апстрактно, емоционално и психолошко стање човека: то је човеково сједињење са Богом“ (Влахос 2006). Православна духовност је „хришћанска духовност, образована у Цркви и изражена као предање и живот. Она је у ствари историјско и есхатолошко јединство и заједница живота верника са животом Свете Тројице, заједница остварена у Цркви, у Богочовечанском телу Христовом“ (Кардамакис 2005: 12). Појам духовности боље истиче нравственост православног бића него што она може бити истакнута и видљива у појму религиозност, сматра Кардамакис и додаје „да је сав наш покушај данас у томе да се од религиозности окренемо ка духовности, од мртвих религиозних осећања ка дисању Духа Светога“ (Кардамакис 2005: 12–13). Православну духовност чине и степени духовног живота који подразумевају отварање према Богу, и то кроз очишћење од страсти, стицање врлина, созерцање и богопознање (Брија 1997: 49).

Духовност је и у области књижевноумјетничког стварања једна од темељних вриједности. У духовној димензији књижевног текста огледа се суштина стваралачког чина и изражава истински умјетнички таленат. Та изворна дубина књижевног дјела зрцали прије свега умјетничку, али и мудросну спознају свијета, људске душе, те универзалног смисла људског живота. Веома често писац ове вриједности обликује и изражава у плодотворном дијалогу са религијском традицијом и њеним духовним вредностама, неријетко у комуникацији с Богом, у молитвеном карактеру текста који ствара. У српској културној и књижевној традицији најплодотворнији континуиран утицај имала је православна хришћанска духов-

ност и конфесионалност источне цркве, византијска естетика и Христос као непресушан источник духовности и смисла вјере и стварања. То су духовни коријени српске културе и књижевности, све до данас, када на њеним високим крошњама рађају бројни плодови књижевноумјетничког мајсторства, оплемењени традицијом и духовном суштином православља. Треба напоменути и да се данас свеукупна српска књижевност не може подвргнути ексклузивном свјетлу конфесионалне духовности о којој говоримо у овом раду, јер је овај литерарни корпус током вијекова (нарочито у XX стољећу) изњедрио књижевна дјела блиставе духовности, настале у окриљу неких других вјероисповијести.

У науци која се бави тумачењем књижевног умјетничког дјела појмовна суштина и духовни аспект литерарног текста најчешће су интерпретирани у интердисциплинарном маниру и то онда када би се, поред поетичких начела и поетолошких гледишта, тумачењу књижевног дјела придружили и неки теолошки, односно религиолошки аспекти и сазнања. Данас постоји стварна и истинска потреба да се ова два аспекта значајније приближе и да у науци о књижевности методолошки приручно заживи и систем теолошких знања, као и специфична терминолошка апаратура ове дисциплине. То приближавање би се најјасније огледало у тумачењу оних дјела чија је поетика утемељена на духовним вреднотама или на моделу свијести који је близак религиозном, то јест вјерско-конфесионалном наслеђу. Тако у књизи *Плашћаница сѝиха* Давор Миличевић говори о православној духовности у српској поезији и наглашава да је основа те духовности садржана „у инсистирању теорије и праксе

Источне цркве на литургијском доживљају свијета“. У књижевном стваралаштву, према његовим ријечима, „сама православна номенклатура не мора да подразумејева присутност модела свијести или система вриједности типичног за православље“ (2005: 19). Миличевић констатује да се литургијска свијест и православна духовност препознају у свим периодима националног постојања и културног израза српског бића, с којим је поезија одувijek чинила органско јединство. Управо у овој књизи дозрео је један од најозбиљнијих покушаја да се православље, као есенцијална духовна вриједност српске националне и религијске традиције, истакне и као духовна основа и као органска, везивна нит историјског развоја и поетике српске књижевности. При томе, дијалектика традиционалних и модернистичких књижевних струјања, мултиконфесионалност, као ни опозиција религиозних и атеистичких тенденција у књижевности, нарочито у XX вијеку, не представља суштински проблем, већ напротив – још значајније указује да српска књижевност и српски културни израз своје највиталније сокове, од првих писаних дјела, најчешће налазе управо на извору хришћанске, православне духовности.

На истом трагу је и Ранко Поповић, који дугу традицију српског пјесништва, како епског тако и лирског, види у свјетлу православне духовности и објашњава „јединство оне најтрајније духовне основе стваралаштва“: „Православна духовност развијала је и прочишћавала народну културу оплемењујући фолклорно наслеђе и прилагођавајући га себи у једном природном, ненасилном процесу“ (2009: 7). Истичући значај православне духовности, која обједињује *лирски инстинкти* и *вјековито ђамћење*

у поезији Десанке Максимовић, али и у поезији бројних српских пјесника XX вијека, Поповић наглашава и сљедеће: „Универзализацију своје лирске поруке Десанка Максимовић је утемељила у духу хришћанских, новозавјетних категорија састрадања и молитве, што је њеној хуманистичкој ангажованости дало дубину и тежину, али што је, прије свега, отворило простор лирског говора који не мора да мисли на сабласт цензуре и аутоцензуре. Десанки Максимовић вјероватно припада част првине у том захтјевном послу освајања умјетничке и људске слободе, бар кад је у питању српска поезија шездесетих година, слободи несклоног двадесетог вијека.“ (2009: 81). На тај начин истакнута је изразита особина вишевијековне живости, постојаности и виталности коју је у српској пјесничкој традицији представљала православна духовност. Шездесетих година XX вијека најзначајнији и најплоднији српски писци су у неким од својих најбољих дјела показали снажну тенденцију да се, упркос доминантној соцреалистичкој умјетничкој оријентацији великог броја стваралаца, сачува хришћански, православни идентитет и духовни квалитет српске књижевности, наслеђе њене византијске естетике и Христос као средишњи архетип наше религијске, али и књижевне традиције. Многи писци су водили дијалог са традиционалним вриједностима, а општа тенденција наше књижевности, која је у том периоду била у сагласју и са широким европским контекстом, особена је и по томе што су ствараоци своја дјела градили маниром уткивања старих текстова у нови, тј. цитатним грађењем својеврсних књижевних „палимпсеста“. Тај период је Предраг Палавестра, у књизи *Послератна српска књижевност*, омеђио управо 1945. и

1970. годином, те као једну од основних тенденција у овом књижевном раздобљу навео обнову традиције. Један од стубова у тој обновитељској епохи била је и поезија Десанке Максимовић, пјесникиње која је поживјела и стварала током готово једног цијелог, двадесетог вијека.

Српску књижевност у окриљу православне духовности и у теолошком освјетљењу сагледавали су и бројни други аутори, мање или више експлицитно. Снажну потпору методологији теолошког тумачења књижевног и, уопште, умјетничког дјела дао је Милан Радуловић. Могућности једног оваквог тумачења Радуловић прије свега види у теургичној природи и хришћанској онтологији умјетности и књижевности. У том смислу он под појмом *поезија* не подразумејева само једну књижевну врсту него и „синоним уметности и синоним сваког стварања“: најприје божанског, потом и људског, које је „у основи слободан и спонтан стваралачки процес којим човек равноправно сарађује са Богом у остварењу коначног смисла света“ (Радуловић 2004: 168). Са исходиштем у првим стиховима *Јеванђеља по Јовану*, у којима је описана „хришћанска космогонија и онтологија“ („У почетку бјеше Ријеч“), Радуловић тумачи и стварање књижевног дјела, које настаје из ријечи. У овом исходишту он види и „онтички темељ књижевне умјетности“, да постоји „духовна енергија која књижевно дело васкрсава као биће, надахњује га животом, чини живим, јесте, у ствари, уметникова способност да активира унутрашњи стваралачки потенцијал језика, да допре до духовног језгра језика из којег еманира духовна суштина свеколике егзистенције, односно божанска Реч-Логос из које настаје сав свет“ (Радуловић 2004: 165). Према

њему, хришћанско схватање и поимање божанског изворишта бића и појава у природи, али и у култури („у својој духовној основи и суштини“) слично се манифестује и на плану књижевног дјела, чији сви поједини дијелови говоре о „духовној егзистенцији и души свог творца-писца“ (Радуловић 2004: 166). При оваквом тумачењу поезије као умјетничке, али и изразито духовне категорије, свакако можемо и морамо издвојити оне пјеснике чија духовност проистиче из извора снажног, готово епифанијског надахнућа, као и њихове универзалне поруке које испуњавају племените објаве и учења вјерске и религијске традиције којој припадају, а имају снагу духовне енергије довољно јаку да стигну до сваког човјека, у суштинском „облику“ једне општељудске и свеприсутне духовности.

Православна духовност је духовност љубави, па се у том смислу и православни естетизам треба поимати као један изразито дубок духовни однос умјетника према Богу и Христу као изразу „највише Лепоте“. У својој *Теологији лепоте* Милорад М. Лазић истиче управо ову везу између љепоте, духовности и духовне радости бића, која је „благодетна енергија која се разлива и дарује Божијем створењу“. Лазић, као и Достојевски, види у љепоти створеног свијета само његово спасење, љепоту надсушту: према њему, „Бог је највиша Лепота“, „Логос, односно Уметник створеног света“ (2007: 91). Суштина и идентитет пјесничког и умјетничког стварања, према православним теолошким, онтолошким, али и естетичким полазиштима, неодвојиви су од свога логосног праизвора или, као у Десанкиној пјесми „Праузрок“, „прамен сјаја“ или „мелодија“ једне „неразговорне лепоте“ за којом се трага, та је љепота свеприсутна и за њом трепе-

ре пјеснички дамари тананим лирским инстинктима. У ријечима Николаја Велимировића, у његовој теолошкој естетици врховно начело стварања живота и љепоте је у Богу, док „песници проничу у дела Божја, и сами спонтано стварају“. Владика Николај каже да „поета је први божји свештеник“ и да „песници су једини у стању да читају јероглифе природе“ (1911: 25).

Након неколико уводних констатација у којима смо поставили појмовни оквир овог поглавља и контекстуализовали га у књижевном и методолошком погледу, позабавићемо се конкретним одликама и темељним вриједностима пјесничког опуса Десанке Максимовић, у којем православна духовност представља, управо као што је претходно и наведено, суштинску вредноту и неисцрпан је „источник“ њеног надахнућа. Темељне вриједности лирике Десанке Максимовић управо се очитују у њеној снажној привржености хришћанском наслеђу и православној духовности. Изразито плодна стваралачка природа, породична традиција, те националне књижевне и духовне вредноте у чијем окриљу је стасавала обликују се у односу православног и лирског *вјерују* у њеном пјесништву. Њене пјесме су саткане у дијалогу пјесника и традиције, у агону пјесника и Бога, па је стога веома важно уочити ту својеврсну тачку додира, пресјека и прожимања, али и размимоилажења догматичких и лирских аспеката њене православне духовности. У неким од најзначајнијих Десанкиних пјесама у којима се огледа духовно и религиозно биће пјесникиње садржана је квинтесенца њене

поезије у лирском споју конфесионалних, али и универзалних вриједности. Православље и православна духовност огледају се у животу и вјери, у врлинама и светињи, обредима и молитвама, у литургијској свијести и тежњи за животом у Христу. У поезији Десанке Максимовић, у свим њеним збиркама, у свакој пјесми и стиху, на тај је начин присутна она духовна нота која оплемењује и емоцијом и порукама љубави и благодати. У њеним пјесмама нећемо наћи лирска подражавања канонима и догмама, али ћемо свакако веома често препознати неки мотив, мисао или молитву, али неријетко и оне стихове, који показују отворену свијест и критички однос наше пјесникиње према духовним традицијама на којима је пјеснички и стасавала.

Још давне 1932. године, у часопису *Животи и рад*, Јела Спиридоновић Савић је објавила један од оних првих карактеристичних мисаоних осврта на сродне појмове религиозности и духовности, то јест виђење ових појмова у лирској смисаоности Десанкине поезије. Иако је то била још увијек „рана“ Десанкина поезија, можемо рећи да је пјесникиња већ тада дала мноштво лирског „материјала“ (нарочито у збирци *Зелени вишез*) за критичко промишљање неких религиозних мотива и духовних порука. Јела Спиридоновић Савић је објавила неколико снажних рефлексја о поезији Десанке Максимовић, која, како истиче критичарка, није у служби оне религиозности коју бисмо могли идентификовати са теизмом или пантеизмом, нити са догматским учењем неке цркве. Поезија Десанке Максимовић се заправо „јавља у своме праоблику: у дубоком осећању повезаности са свим: природом, човечанством, космо-сом“ (1982: 51). Другим ријечима, духовност поезије

(и духовност пјесничког бића) Десанке Максимовић ова критичарка није видјела у неком упечатљивом лирско-лексичком идентификатору или теолошко-лексичком индикату религиозности. У свом тексту, Јела Спиридоновић Савић је и сама емотивно и лирски надахнута, те „религиозно осећање“ наше пјесникиње види управо у *духу* „којим је натопљено све што до израза долази, духом религиозности који једини омогућава: пуно разумевање, савршено уживљавање, преданост и љубав“ (1982: 51). Овакво виђење религиозне духовности Десанке Максимовић, које не тежи у првом реду самопотврђивању у оквири-ма неке вјероисповијести, него својом природношћу претендује на оквире натконфесионалне лирске духовности, Спиридоновић Савић види у мистичној унији и емпатији Десанкине религиозне душе са цијелом природом, сваким човјеком и свим људским душама, да „осети с изванредним интензитетом њихов живот као сопствени, њихове потребе, радости и болове као сопствене“. Критичарка примјећује и да се Десанка у својој универзалној лирској духовности уздиже, као пјесник, на један наиндивидуални ниво и облик бивствовања: „Снагом љубави љуска њене уске човечанске индивидуалности се разбила, и она је ушла: у универзално, јер је сашла у оне дубине сопствене унутрашњости одакле извиру: и религије, и све истинске уметности и љубав, прадубине где је све једно, а једно све. Тачка додира нашега ја са свим око нас.“ (1982: 52). На сличан начин ће и Иван В. Лалић окарактерисати ову књигу поезије „младе Десанке Максимовић“, као „један изразит пример исповедне поезије“ и „дискусије са трансценденталним“ (Лалић 1980: 60).

Овакву природу изразите трансценденције у стваралаштву и духовности у животу и у поезији Десанке Максимовић није тешко објаснити. С једне стране, могло би се рећи да је то отуд што је одрасла у свештеничком породичном миљеу: њен дједа по мајци био је свештеник у Бранковини. У њеној породици је искуство, знање и памћење наслеђивано такође у свештеничком окружењу, а свештенички позив је и најдужа породична традиција (по мајчиној страни, њени преци су у четири генерације били свештена лица). Иако психолог по вокацији, Иван Настовић је у својој књизи *Архетипски свети Десанке Максимовић* освијетлио неке битне аспекте њеног бића и њене поезије, као и једну веома важну интимну епизоду из живота наше пјесникиње у којој бисмо могли наћи одговор на она суштинска питања која су у вези са њеном духовношћу и у вези са религијским аспектима њене поезије. Ријеч је о сјећању на рано дјетињство, на визију у којој јој се указао сам Бог. Она је ту визију повјерила свом сестрићу Браниславу Милакари, на чије ријечи се Настовић и позива. „Ево те визије: био је прекрасан летњи дан, Десанка Максимовић која је тада имала четири или пет година, играла се сама са својим луткама на степеништу летње кухиње у Бранковини у којој се налазила њена мајка и кувала ручак. Изненада је дан постао много светлији, као да се небо светлошћу отворило, светлошћу која је била знатно јача од светлости сунца, и чуо се мушки глас који је рекао *Ја сам Бој!*“ (Настовић 2003: 32). Премда ову визију Настовић тумачи у „јунговском, неортодоксном, односно архетипском смислу“, она је значајна свакоме ко тумачи духовно и религиозно биће наше пјесникиње. Оно што је тачно, то је

чињеница да је ова визија „оставила дубок, неизбрисив траг у њеној личности“. Та чињеница се може тумачити на различите начине и са становишта различитих научних дисциплина. Настовић је освјетљава са становишта дубинске психологије, која се бави и проучавањем и религиозног бића човјека. Он повезује Сопство са сликом Бога и *унушрашњим Христом* и, тумачећи визију коју је као дијете имала Десанка Максимовић, наводи сљедеће: „Интеграцијом ова два симбола: симбола Божанске светлости и симбола гласа Божјег, добијамо [...] архетипски симбол *слике Бога*, израз који потиче од црквених отаца, по коме је *imago Dei* утиснут у људску душу. Али када се таква једна слика појави у сновима или визији, онда она, с психолошке тачке гледишта, представља симбол Сопства, односно симбол психичке целовитости, а што је од посебног значаја не само за разумевање визије Десанке Максимовић, већ и за разумевање њеног стваралачког бића“ (Настовић 2003: 44). У свјетлу ортодоксног тумачења ове визије било би неопходно значајније радити на томе да се установи и интерпретира њена суштина као аутентичног догађаја у животу пјесникиње, али њен значај се не умањује нити се мијења смисао визије Бога. Видјети божанску свјетлост и чути глас Божји без сумње је изванредан догађај који је одредио духовни пут наше пјесникиње. То у њеном случају није био пут који води до цркве или монашког пострига, него пут који јој је донио пјеснички позив и аутентичну, пјесничку вјеру у Бога. Будући да је духовност „свесно опажање или доживљавање благодати Божије које се манифестује у начину познавања и живота где *духовни* поново задобија своју слободу и племићство,

тј. [...] суштински процес обожења“ (Брија 1997: 49), можемо да кажемо да је духовност, управо православна духовност проистекла из њене вјерске и традиционалне припадности, окарактерисала живот и пјеснички вијек Десанке Максимовић.

Да су духовност и суштински процеси обожења у нераскидивој и надсуштаственој вези говори и Владета Јеротић у својим бројним текстовима у којима се често бавио проучавањем религиозних аспеката у дјелима српске књижевности. Пјесничко дјело Десанке Максимовић као да у потпуности потврђује тезу В. Јеротића о паганском, старозавјетном и новозавјетном бићу која прате човјека на његовом путу приближавања Богу. На том путу „човек је и осећајан и мислен и делатан на различите, често супротне начине, а опет је обдарен непрекинутом [...] тежњом и чежњом да се врати Целини, хармоничном јединству с Богом“ (Јеротић 2002: 161). Десанка је пјеснички изразила све аспекте свог религиозног бића, што је до сада много пута потврђено са становишта њене поетике и њених пјесничких тема, а у свјетлу науке о књижевности. Њена вјера и њен однос према Богу огледају се у стваралачком опредјелењу, а њена духовност у лирски богонадахнутој поезији. Није тражила упориште у догматском објашњењу вјероисповијести – стварала је поезију љубави и душе, поезију вјере и сумње у исто вријеме. „У свакој мојој вери има неверног Томе“, написала је у још једној пјесми која нам говори симболима, осјећањима и рефлексјама њене вјере („Верујем у атоме“, пјесма из циклуса *Пешчани саџи* у збирци *Слово о љубави*). Гајила је емпатију и према боговима старословенског пантеона, према јеретицима, према грешним људима. Њени стихови носе у себи дух праштања,

љубави и молитве, иако у великом броју пјесама заправо преиспитују ауторитет, људски као и онај божански.

Најтрајнији ауторитет традиције у којој је Десанка наслиједила духовна и религијска осјећања, сакрални подтекст и упориште око којег је саздала подједнако трајне лирске свјетове, најснажнији и најприсутнији извор духовних лирских реминисценција у њеној поезији, била је *Библија*. Од *Посијања* па до *Ошкровења*, у њеној поезији препознајемо евокације бројних библијских тема, чија је непромијењена духовна и мудросна порука испјевана у лирском надахнућу и преточена у стихове. Библијска текстура повезује стилски и духовни ентитет поезије Д. Максимовић, а квалитативна димензија њене лирике омогућила је трајну повезаност конфесионалног система вриједности и универзалних порука умјетничког текста. Библијским стиховима пјесникиња је проткала сопствене стихове, а на јединствен начин и сопствену лирску биографију. Баш као што је *Библија* била најважнија књига у сваком православном дому, свештеници су у њој налазили најважнији и незамјенљив извор духовности и премудрости, чинодејствовали над њом у литургији, те у њој налазили извориште и инспирацију за проповиједи. Исто тако је *Библија* била незаобилазна у свакодневном животу и искуству православне обитељи, у васпитању дјецe итд. Десанка Максимовић пјева о томе да је управо из дјетињства понијела слике и трајно памћење које је у њеном бићу одуховљено присутно као спрега лир-

ског и религиозног. Њене религијске теме, мотиви и евокације везане за *Библију*, хришћанство, то јест православље, откривају нам се као осјетно снажнији и суштаственији аспект њене лирске духовности, а нарочито оне обрађене теме и они искориштени мотиви који су обликовани у дјетињству, наслијеђени у породичној и националној традицији православне вјероисповијести. *Библија*, која није извор мудрости него извор пјесничког надахнућа и потка њених стихова, за Десанку Максимовић је дио индивидуалног, али и колективног памћења које ће је пратити током цијелог живота. Сlike тог памћења, али и искуство које је стекла, *прочитано је са сликовнице из дјетињства*. Та *сликовница* је Десанкина лирска библија и њен лирски осврт на духовне дарове које је дјететом добила, али и човјеком искусила у свом дугом и пјеснички плодном животу. *Сликовница* је духовни требник њених молитви, лирски симбол вјере и неизоставна обредна књига њене поезије.

Једна од пјесама које на најбољи начин изражавају њену поетску одређеност да начини својеврсни лирски препис, то јест препјев светог текста или молитве – пјесма је у чијем смо наслову препознали најснажнији индикат њеног лирског *вјерујем*. У њену лирску плаштаницу је уткана изразита духовна порука и сакрална евокација. Пјесма „Верујем“ у циклусу *Прочитано са сликовнице у дјетињству* представља квинтесенцију Десанкиних духовних стремљења у лирским записима или дијалозима, оног што је наслиједила и оног што је сама саздала у својој духовној зиданици. Пјесма „Верујем“ спјевана је у сложеном облику и у озбиљном тону исповијести, пред олтаром и светом књигом непроцјењиве тајне дјетињства:

Стала сам последњи људи пред стару сликовницу
и исповедила се шајашом:
верујем у пролеће љубави и његове бујице,
верујем у небеса лејоше,
верујем у душу дује, праскозорја и сушона,
верујем у анђене што их носим у сновима,
верујем у слушње, спрејње и наовештаје,
верујем у призвук,
верујем у болове који се зорама лече,
верујем у срца која може све раниши,
верујем у сећања на детињство омађијано,
верујем у радости праштања,
верујем у безазлености људи, змија и звери,
верујем у невиности првих трехова,
верујем у часовник што куца у земљином средишту,
верујем у духове који живе у осмесима,
верујем у васиону срца која се буде,
верујем у неоврашноси и расшанке крај вода,
верујем у реку заорава и њену бесконачности.

Од трећег стиха, па све до краја пјесме, анафори-
чком доминантом „верујем“, реализује се задивљују-
ћи паралелизам стихова у, рекло би се, најзначајнијим
категоријама њене лирске „вјероисповијести“. То
је симбол и пјеснички кредо Десанке Максимовић,
вјера у „небеса лепоте“, у небеса која су љепоту ство-
рила и која су одувјек инспирисала њене поклони-
ке. У игри алузије, али и у експлицираној садржини
ове пјесме, наглашена је улога и значај једног светог
текста у животу пјесникиње, у њеном исповиједању
вјере, у њеном духовном бићу и у њеној духовној
естетици. То је никео-цариградски символ вјере, са-
жети вјероисповједни текст који су усагласили све-
ти оци на Никејском (325) и Цариградском сабору

(381) и који ће постати темељ православне догматике. Евоцирањем хришћанског *вјерују* (лат. *credo*, грч. πιστεύω), пјесникиња не тежи да успостави сложен интертекстуални однос између садржаја симбола вјере и садржаја своје пјесме, како би и један и други текст задржали неприкосновени значај. Оно што Десанка Максимовић остварује у овој пјесми јесте лирска варијанта једног светог текста, са суптилним осјећањем за избор симбола једне такве пјесничке вјере, са завјештањем светости и љепоте, снова, призвука и сјећања. У овој пјесми се огледа један веома важан поетички сегмент Десанкиног стваралаштва: језик њене поезије није језик догматике или строго схваћених правила једне конфесије. То је језик поезије. Бриљантан и непоновљив стил који се огледа и у овој и у другим њеним пјесмама. Десанка Максимовић је исповиједала љубав, пјевала у славу природе, древних богова и обичаја, тражила помиловање за грешнике, за сваког човјека. Њено пјесништво се најснажније идентификује са религијом љубави и крштења, са њеном литургијом, са обредима и порукама, са вриједностима хришћанске традиције и са светињом православне духовности.

Циклус *Прочитано са сликовнице у деџинџиву* дјелимично је и својеврсна лирска ретроспекција која води до сјећања и најранијег духовног искуства наше пјесникиње. То је циклус у којем је, у невеликом броју пјесама, Десанка заступила неке најчешће теме и мотиве из свога религиозног искуства и пјесничког репертоара: ту је старословенски пантеон, ту су библијске реминисценције, као и литургијски и уопште обредни подтекст. Чести су индикати једне специфичне интертекстуалности, који функциони-

шу управо као показатељ суштинске лирске религиозности Десанке Максимовић, која је формирана и испољена у емпатији и емотивности и дубокој мисаоности поезије. И у другим њеним пјесмама овога циклуса централни мотив је неки текст или предмет као експлицитан индикат хришћанске и православне традиције, док се око тог средишта окупља духовни етимон и пјесма оживљава у снажним и сугестивним сликама. У пјесми „Сликар Лука“ апостолу *вихор времена је развејао ореол [...] и он се враћио сликању / сјада и њасири*. Изашавши нечујно на црквена врата, апостол Лука у Десанкиној пјесми је *брже нешто штио би се некад прекрстио / насликао дрвени предео сеоској тробља / у ком козе њасу / и јаџорчевину њолешираца у њездима / и брдо где облаци њоведа блуде / у истишим чојорима / и бело њроцветијалу јаџнаг / њод црквеним њрозорима / штио њлаче као уцвељено дете* (СПДМ III: 87).²² На овај себи својствен начин пјесникиња је насликала подједнако живописан и подједнако свет пејсаж и простор са обје стране црквених врата, то јест другим ријечима казано, осликала је обје стране канонски приказане светости (бића, предмета, појаве). При томе апостол није обесвећен, деканонизован или оскрнављен него напротив – приказана је његова људска, природна и умјетничка снага. Овим маниром пјесникиња заправо употпуњује светост и контекстуализује је у неоскрнављеном природном амбијенту својих лирских слика. У пјесми „Пророк Илија“ на сличан начин „оживјела“ је икона светитеља. Импозантан и сакралан приказ у једној православној цркви из свог дјетињства пјесникиња

²² На овај начин у даљем тексту скраћено ћемо наводити *Сабране њесме Десанке Максимовић* (1997), књиге I–VIII, приредио Мирослав Егерић, Земун: Драганић.

је евоцирала као шапат двојице „сусједа“ на иконо-стасу. Иако ова пјесма нема тако полетан и виталистички дух попут пјесме „Сликара Лука“, њена је текстура саткана у готово истом пјесничком поступку: света икона је као дио „шире“ пјесничке цјелине прошаптала и подстакла умјетника на нека суморна, али у исто вријеме више него истинита запажања о животу и смрти. У пјесми „Крститељ“ тај духовни етимон је обред крштења, и то онакав какав је био у својој изворности: *дођи да ти заћури у реку*, дозивао је благи глас *детињих вера*, глас крститеља. *Дођи да ти у срцу ископам кладенац / у који ће уиасити звезде* (СПДМ III: 89): говори глас крститеља из њеног дјетињства. Говори пјесничким језиком који, уз евокацију подразумијеваних слика и обиљежја обреда крштења, даје и лирску „надградњу“ у раскошним стиховима које му је приписала пјесникиња. Ова пјесма је написана у двогласју, а има и необичан исход. Други, тј. дозивани у овој пјесми, није приступио том поетичном крштењу, него је отрчао *низ сеоски пошток / за ластама што су ниско лешеле / осврћући се као кривац*. Тако је и у овој пјесми Десанка Максимовић дала легитимитет ономе што је по природи ствари постојало и са свих страна грлило светост храма или обреда.

У циклусу пјесама *Прочишано са сликовнице у детињству* пјесникиња шаље упечатљиву, снажну, али и необичну поруку о својој религиозности, духовности и о своме лирском вјерују. Свакако, то је видљиво и у пјесми „Изгнање из Раја“ (СПДМ III: 91) у којој Десанка ствара комплексну лирску слику, рефлексивним подсјећањем на библијски текст (Пост. 3, 23).

*Каг изиђу свешћеници и црквењаци,
уђемо сушон, вране и ја.*

*Однекуг
са ојромне златом оковане сликовнице
дојре претићи глас*

*Дизала си белушке у виру
да видиш скровићи живоји ракова,
вирила си у њездаре
кад њилићи излазе из љусака,
ледала си радознало сунчање јушћера,
расецала шрбушчиће набубрела семења,
бремениће керуше си пошесом врзала,
зашницала јујушке кад се љубе
и змије кад свлаче кошуљицу,
цветни прах си држала у шакама,
посмајрала свадбовање воденој цвећа
и повијање свилених буба у њеленице.*

*Изиђи у њајершу
где олашени сшоје.*

У првом дистиху се очигледно дефинише један свети простор из којег излазе свешћеници и црквењаци. Њихово је присуство најпримјереније светости храма, то јест унутрашњости цркве, премда се сакрални ентеријер из прве пјесничке слике не именује експлицитно храмом. У истом дистиху дешава се једна необична измјена: умјесто свешћеника и црквењака улази лирски субјект ове пјесме, праћен помало злослутним мотивима сутона и врана. Јасна је Десанкина намјера да већ на почетку пјесме начини видљиву разлику између светог и, ус-

ловно речено, профаног. И у овој пјесми је присутан исти мотив *сликовнице*, при чему је у овом случају она приближнија *Библији*, која је у православним црквама и храмовима окована златом. На тај начин су дате основне контуре и основна обиљежја једног сакралног ентеријера чији контраст представљају опскурни компањони: сутон и вране. У наставку они немају видљиву улогу, остају у сјени и интензивирају опште расположење у пјесми. Пјесникиња, међутим, чује пријетећи глас који долази управо *однекуд* са „сликовнице“. Према ономе што јој говори то може бити глас свештеника или глас Бога. Ипак, оно што јој *глас* саопштава чини се најкомплекснији проблем у пјесми. Наиме, пријетећи глас набраја „гријехове“, али су та „непочинства“ толико наивна и безазлена да нам се подсјећање чини ироничним. То је подсјећање на неку врсту суда или пресуде која је објављена лирском субјекту ове пјесме. То није био страшни суд као судбоносни и финални догађај који је објављен хришћанским, то јест православним вјерницима, него пресуда о томе да ли је наша пјесникиња достојна или позвана да присуствује у овом светом простору. И на концу још једно необично рјешење: *глас* наређује пјесникињи да се повуче у паперту, дио храма у којем стоје *оћлашени*. Појам оглашених пјесникиња је обрадила као литургијски појам, али му у овој пјесми даје функцију која је приближнија оној коју је имао у древној литургији. При томе треба подсјетити да „древна црква није дозвољавала никога да похађа њене службе осим *верних*, тј. оних који су кроз веру и Крштење интегрисани у небеску реалност Цркве (уп. у божанственој Литургији – отпуст оглашенима: *Сви оћлашени изиђише!*)“ (Шмеман 1992: 126). Према свему што је речено и према

ономе што повезује интертекстуални материјал од којег је саздана пјесма „Изгнање из Раја“, можемо примијетити да је духовни и религијски подтекст у њој изразито комплексан. Спознаја невиности (и) гријеха као својеврсног изгнања из Раја у овој пјесми се одиграва у унутрашњости цркве у којој је *џлас* изагнао пјесникињу у један „мање рајски“ простор *џде оџлашени сџоје*. Пјесникиња се не идентификује са грешнима или *оџлашенима*, судећи по природи „гријеха“ с којим је *џлас* суочава у стиховима препуним контраста, али је очигледно да скреће пажњу на овакав тип проказивања људи.²³ Невиност и гријех се у поезији Десанке Максимовић контрастирају на један префињен начин и, као код ријетко ког пјесника, међусобно искључују у својој супротности. То показује и ова пјесма, у којој је стваралачка зрелост наше пјесникиње проговорила језиком духовне и мисаоне пуноће.

Десанка Максимовић је у великом броју својих пјесама афирмисала (поетичну) мисао о невиности природе. У пјесми „Миољски вашар“ (СПДМ III: 93), која је исто тако једна од најљепших у поменутом циклусу, природа и обред се доводе у потпуно паралелан ток и савршен међусобни склад:

*Иза иконосџаса се чује
славујева џесма.
Млади крилаџ боџослов
венчава две заљубљене џевачице.*

²³ Ову тему Десанка ће поновити у пјесми под насловом „Оглашени, изиђите“ из збирке *Песме из Норвешке* (СПДМ IV: 177–178). Ту је појам *оџлашени* употријебљен управо слично као библијски појам *кужни*, *џрокажени*.

*Са високе звонаре му ошћева
хор љуџака.
А иза њајерше, у њорши,
бесни миољски вашар лишћа,
грхше даире у рукама јасика,
и сџари Циџани, вејрови са Рабаса,
од умора њадају њо уџаженој шрави.*

У овој пјесми дешава се један узвишен чин, велика свечаност у природи, али матрица и модел по којем Десанка ствара ову врсту пјесама остаје непромијењен. У овој, али и у другим сличним њеним пјесмама, обред је моделативно средство, обезбјеђује структуру и кохезију, док природа својом дионизијском суштином даје љепоту, полет и раскош, а надасве могућност за необична и поетична лирска рјешења. Тако, на примјер, видимо у овој пјесми (слично као и у пјесми „Изгнање из Раја“) препознатљиве мотиве који чине структуру храма: иконостас, вјенчање, звонара, паперта, порта. При томе око цркве *бесни миољски вашар лишћа*, чују се даире и музика Цигана. Ентеријер је испуњен сакраментом и у унутрашњости храма дешава се чин вјенчања. Наравно, уз једну лирску измјену улога: то је вјенчање у храму птичијег свијета. Славуј свештенодејствује, а и богослов који саслужује такође је „крилат“. Вјенчавају се двије *заљубљене њевачице*, а поје и *хор љуџака*. Другу слику чини екстеријер и обезбјеђује поглед на храм споља. Сада је то „храм“ цјелокупне природе. Екстеријер је структурисан уз помоћ мотива још једне важне традиционалне светковине – вашара. Управо тај вашар, Миољски вашар, обезбјеђује предивну слику, раскошан и разнобојан приказ јесени, радости, вјетрова који се поигравају с

лишћем. „Миољски вашар“ је једна од оних пјесама у којима се на најбољи начин огледа сама суштина пјесничке религиозности Десанке Максимовић. Та религиозност има снажно духовно упориште, традицију, структуру, јасан и неупитан однос према светом. Та религиозност, такође, има и једну аутентичну лирску надградњу, својствену умјетничком бићу наше пјесникиње, које помирује канонски свето и светињу природе. У неким пјесмама то је, као у овој, „вјенчање“ аполонијског и дионизијског, сједињење обреда и природе, структуре и стихије. У пјесми „Обредна игра“ је управо тако: *бића заоблачної свѣта / итрају коло око ѿуної месеца у води*. Овај округли мјесец функционише у пјесми као погача у традиционалном православном обреду: окрећу га, љубе, *ѿбожно, ћушке, ѿо древномо обреду* (СПДМ V: 236). Све се ово одиграва у самој природи, међу елементима. Другим ријечима, Десанка Максимовић духовност и светост посматра кроз широм отворена врата на храму природе који је саздала у својим бројним пјесмама.

Након анализе мотива *сликовнице*, који се значењски умногоме подудара са духовним значењем и улогом *Библије* у животу и стваралачком раду наше пјесникиње, покушаћемо установити да у лирици Десанке Максимовић постоји слојевита структура у којој значајно мјесто заузима и својеврстан сакрални симбол преузет из традиционалног контекста са којим је пјесникиња најчешће дијалогизирала. То су најчешће стварне, али и симболичке вриједности

српске националне традиције, али и српског православног идентитета, ортодоксне вјероисповијести и хришћанске духовности. Као што смо видјели, у њеним пјесмама сакрални текст или сакрални простор упјевани су у лирску поезију чија се наравствена пуноћа мјери свеколиким и универзалним вриједностима. Другим ријечима, њена поезија је плод пјесничке емпатије према свему што у природи постоји као плод Божјег стварања. Сада ћемо, на примјерима које смо учили у неколицини Десанкиних пјесама, показати како се библијски текст актуелизује у њеној лирици, то јест на који начин интертекстуалност оживљава у прожимању библијске и лирске поруке. Наша пјесникиња је веома често стварала тако што је, алудирајући на библијски предложак или експлицирајући неки библијски стих, везивала своју поезију за *Светио њисмо* снажним контекстуалним нитима религијске традиције. У том смислу, неке од њених најзрелијих и најдуховнијих пјесама или збирки поезије утемељене су на лирској транспозицији текста *Библије*, која Десанкиној поезији даје препознатљив стил и непролазну вриједност. Наравно, *Библија* је полазиште, предложак и упориште, али оно што је пјеснички заиста непролазно и трајно вриједно у њеној поезији стасало је и саздано у богатству надахнућа, испјевано раскошним стилем и продуховљено блиставим лирским рјешењима. Неке племените људске особине Десанке Максимовић на исти начин огледају се у њеном пјесничком језику и стилу. Њена емотивност, емпатија и човјекољубље, преточени у благоглагољиви лирски израз, проистичу из саме *Библије* као изворног текста. У пјесмама које ћемо анализирати у наредним редовима то је и више него видљиво. Десанка Максимовић је инспира-

тивно и надахнуто „разлиставала“ странице *Библије*. Њено „читање“ ове свете књиге није било теолошко тумачење, него управо пјесничка интерпретација, алузија, понегдје и идентификација. Библијски догађаји, личности, библијски мотиви и библијска мудрост нису систематски преузимани и цитирани у лирском тексту. У поезији Д. Максимовић *Библија* је канонски, суштински извор надахнућа, ослонац и ауторитет, духовни предлојак пјесме. Интертекстуално исходиште њене поезије налазимо у бројним библијским књигама: у *Посићању*, *Изласку*, *Поновљеним законима*, пророчким и мудросним књигама, јеванђељима, *Ошкровењу*. Њихову лирску реализацију пак у сјајним пјесмама које карактерише хришћанска, православна духовност.

У пјесми „Лирски родослов“, из збирке *Ничија земља* Десанка Максимовић пјева о рађању, о упознавању свијета као својеврсном његовом поновном стварању. Пјесникиња пролази кроз живот и све његове важније фазе, од рођења до спознаје о смрти, пјевајући надахнуто о дјетињству, о том *немушћом* добу. Строфе и поједини стихови у њима почињу карактеристичном иницијалном везничко-глаголском конструкцијом као алузијом на прве библијске стихове о стварању свијета и човјека (Пост. 1, 1–31). У *Посићању* и у неким другим библијским књигама у преводу на српски језик реченица (или стих) често почиње везником *и*. Тако, на примјер у *Посићању* (1, 3–4) пише: *И рече Бої: „Нека буде свейлосћ“. И би свейлосћ. И виде Бої свейлосћ да је добра, и расијави Бої свейлосћ од шаме*. Десанка у „Лирском родослову“ (СПДМ IV: 250–253) не пише о библијском стварању и постању, већ о својем рођењу и животу у томе свијету, варирајући назначену формулацију

у цијелој пјесми. Ево њене прве строфе у којој се већ ескплицира ова препознатљива библијска конструкција:

*И би мој први дан
билијардама шућих дана доган,
и свети над собом зајазих неба
свешлом чуду сродан.
И би дешињство –
ковитлац пахуљица, свитаца, дуја,
и царство око мене немушћих
и неразговетна шуја
у њиховом лику
и њихово биће с мојим истио
и научише ме свом језику.*

Видљиво је како пјесникиња уз помоћ двију ријечи алудира на библијско *Постање* и родослов људског бића који исписа Мојсије. Ова пјесма је саздана од девет строфа неједнаког формата, али приближних и примјерених овој, коју смо одабрали и цитирали у цијелости. У осталим строфама користи идентичну библијску цитатност, нпр. у стиховима: *И букну младост* [...] *И би љубав* [...] *И као библијско ошкровење / би искуство* [...] *И би јесничко замонашење* итд. Те ријечи у анафоричком значењу стварају у овој пјесми једну сакралну, канонску, узвишену атмосферу у којој Десанка гради лирски монумент људском животу, љубави и стварању. Пјесникиња је одабрала можда најважније тачке око којих се формира, судбински усмјерава и обликује један људски живот, једна пјесничка егзистенција. Већ послије првог дана и првих сјећања дјетињства

разбуктала се младост и *дозив живоша*, први снови, узлети и прве риме. Овај лирски родослов, али и лирска аутобиографија Десанке Максимовић, наставља се спознајом љубави. У овој пјесми невиности и искуства свака спознаја и свако откриће носи у себи оно првобитно постање, траг стварања и обликовања свијета. У другом дијелу пјесме интензивира се семантичка и алузивна веза са библијским текстом, и то на оним мјестима која значе и представљају прекретницу у животу пјесникиње. Десанка каже: *И би ђесничко замонашење. / Заустави ме неко ваћреним мачем / и нареди да речима цветам, / да реч зачнем.* Ту је почетак њеног стваралачког живота, који се одликује раскошним плодовима креативног духа, али и почетак животних патњи, самоће, *немира и несна*, једног тешког, али узвишеног умјетничког подвига. Чини се да пјесникиња ову прекретницу види као неку врсту изгубљеног раја, ако узмемо у обзир да мотивом *забране* и мотивом *ваћреној мача* алудира на *Посћање* (3, 24): *И истеравши човека настани ѿа источно од вриша Едемској и ѿостави ђред вришом Едемским херувима, с ѿламеним мачем, који севаше, да чува ѿућ ка дрвешу од живоша.* Наставак пјесме говори о стварању једног унутрашњег свијета, поезије љубави и душе. Постање и природа тога свијета јасно се откривају у наредним стиховима „Лирског родослова“: *И савворих свети / ни на небу ни на земљи, / своје ѿучине и конћиненше, / и сунца мноја. / И смеших се цела / у ѿучину срца соисивеноја.* То је властити свијет, свијет поезије, ограђен од других свјетова стражом самотништва и сумње. То је свијет узвишених плодова стваралачког духа и чина, али и свијет загорчан спознајом смрти унутрашњег немира и *ђесника демона*. Завршетак „Лирског родослова“, као

и сам његов посљедњи стих – *И би ѿново ѿесма*, открива једну цикличку конструкцију свијета поезије, који се непрестано обнавља, руши и васпоставља у свакој новој пјесми. Пјесма је, у лирској религији Д. Максимовић, квинтесенција сваког стварања, сваког постања.

У тако самотној и у стваралачком погледу плодној и подвижној жизни, пјесникиња је сваким својим стихом, сваким новим лирским уобличењем светог и духовног прослављала творевину и Творца. Бројне пјесме су одраз једне узвишене лирске вјероисповијести која стоји чврсто на темељима православне духовности и традиције. У претходном дијелу овог рада указали смо на неке значајне одлике њене поезије, у којој гради нераскидиву везу са светим и религиозним. Међутим, треба истаћи и један нарочит квалитет Десанкине поетике који нам подједнако открива велику поезију и великог пјесника. Наиме, као и стихови у којима се пјесникиња својим стилским мајсторством открива у свјетлу афирмације традиције и њених светиња, постоје и они стихови у којима се та традиција вриједносно преиспитује. Њен раскошни поетски врт има и неке нагорке плодове, пјесме које су такође снажно утемељене на библијском тексту, али овога пута са осјетном текстуром сумње у дијалогу са самим Творцем. У интертекстуалној вези са *Стирим завјештом* и са неким темељним вриједностима цјелокупне хришћанске традиције настаје пјесма „Десет божијих заповијести (ново издање)“ (СПДМ V, 319–320) у којој пјесникиња осјећа Бога Творца као једну далеку и неприступачну силу која се људима открива у једном специфичном облику негације. Пјесма је настала у цитатном односу са библијским

Декалоџом (Излазак, 20, 2–17 и Поновљени закони, 5, 6–21), уз јасну разлику и видљиву накану да се Декалоџ лирски интерпретира, накану у којој се испољава низ помијешаних пјесничких емоција које утичу и на само поимање Творца и његове беневољентне природе. Као што смо видјели, пјесникиња алудира на Декалоџ и у пјесми „Проглас“ из збирке Тражим ѿмиловање. Но, у пјесми „Десет божијих заповијести (ново издање)“, у Десанкиној лирској варијанти Декалоџа, Бог проговара неочекиваним тоном, слично као у пјесми „Изгнање из Раја“ коју смо раније анализирали.

Не смеће ме ѿзиваџи
ни са брда виком,
одакле зову вуци,
ни црквеним звоном,
ни ѿ ѿоруци,
не смеће ме узнемираваџи у мом
боравишџу небеском.

Не смеће ѿишаџи, осим нужде крајње,
за бескрајне
свеџове нове,
ниџи која је звезда ѿ реду
да је у сазвежђе Земље ѿзовем.

Не смеће ме ѿишаџи
ко ми је ближи –
анђели, или људи, или звери,
или друџа бића сушџа,
не смеће молиџи
да вам оџворим враџа
кроз која само звезде ѿушџам.

Не смеће узалуд моје име
узимаћи у уста,
не смеће пишаћи где су извори
сунца, месеца, зоре,
нићи шта је било
пре него што је свети створен.

Што рекнем, не смеће порицаћи,
нићи расииваћи
јесам ли прворођен,
ни зашто вам се показујем
све ређе,
не смеће расииваћи
у које се сад припремам сазвежђе.

Као што видимо, једино су стихови *Не смеће узалуд моје име / узимаћи у уста* приближни оним ријечима из изворног текста Божјих заповијести, и то као трећа заповијест. Остали стихови откривају нам амбивалентан однос пјесникиње према Творцу или, тачније речено, према тексту у којем проговара законодавна творачка сила. Библијски *Декалој* прописује и регулише однос људи према Богу и Бога према људима, те исто тако и неке међуљудске релације. Десет заповијести се понавља и у самој Библији када Мојсије (Понз. 5) интерпретира окупљеном народу овај свети закон. Пјесникиња даје један специфичан лирски коментар, не у потпуности лишен бласфемije, у којем анафоричком употребом негативног императива Бог изриче низ суштинских забрана човјеку. Све те забране и начин на који их је пјесникиња уобличила не сугеришу њен јеретички однос према божанској природи и карактеру, него, напротив, откривају један дубоки бездан

емоција и једно духовно бреме у којем се Бог чини исувише далеким и недоступним људском роду, до те мјере да изгледа да то чини свјесно. У збирци *Тражим ђомиловање* Десанка Максимовић на сличан начин види Јехову, као Бога који је далек човјеку: *Шта су раздаљине / између људи и Јехове, / који је бежао од људских ђаињи / без ђредаха, / ђрема раздаљини / која одваја земаљске бојове / од робова и меројаха.* Но, колико год се може примијетити да је однос пјесникиње према Творцу обременен осјећањем удаљености, толико је и експлицитна ђена анафоричка негација у ставу који испољава према неким одликама Бога и закона. Тиме нам заправо саопштава једно прочишћено, пјесничко схватање деликатног односа Бога и човјека, у којем нема мјеста строгим императивима, забранама и ограничењима.

У пјесми „О хијерархији“, из збирке *Тражим ђомиловање*, Десанка је дала један изванредан и слојевит лирски интертекст у којем се огледају земаљско и небеско царство, земаљски и небески поредак. Духовни аспект и пјесничко мајсторство овдје творе јединствен лирски запис у којем се зрцале свјетовно, правно значење и сакрална појмовна суштина *хијерархије*. То је и једна од оних пјесама из ове збирке у којој се појам или мотив из области законодавне и правне семантике (нпр. помиловање–милост) на бриљантан начин транспонује у сродан појам сакралног значења, којим даје предзнак или гради индикат у неким својим умјетничким порукама. Наиме, по наслову и по садржини пјесма „О хијерархији“ алудира на *Душанов законик* и Душаново царство. Небо и спектакуларни призори „хијерархије“ небеских свјетова у овој пјесми Десанке Максимовић метафорички осликавају поредак на земљи, правила

која владају међу људима једнога царства и њихову заједницу, у којој се тај поредак огледа и одржава без обзира на различитости по чину, положају и значају. У призору васељене, која је у звезданој ноћи обгрлила земаљско царство, један бескрајни свијет и све видљиво *до најмањеї оїња је ѓресликано* на свијет у којем су људи и цареви попут небеских свјетова, већи и мањи по сјају, значају и „путањи“, по размјери и међусобној раздаљини, али ипак једнако важни у тој непрекидној хармонији универзалних размјера. Чак и они најмањи и неодређени „као маглина“ значајни су по сили и снази своје неизбројности у којој такође почива огањ бескраја.

*У обласїима царсїва нашеї
све небо звездано,
сваки ваїрени ѓресїо,
и небулоза шїто бескрај ѓлави,
до најмањеї оїња је ѓресликано.*

*Зна се свација ѓуїшања и месїо,
и кад ко изїрева у ѓуној слави
и докле му ѓраје ѓлима,
зна се којом свейлошћу ко сија
и од коїа је ѓрима.*

*Као између ѓланеша
и звезда ѓраїшиља,
зна се између ѓоганика и цара
колико је миља,
и којом сїазом ко ићи мора
да не дође до судара.
И себру, који као Кумова Слама
неизбројан,*

*и неодређен као мајлина,
неуништиво из земље израња,
зна се џушања.*

Хијерархија о којој пјева Десанка Максимовић јесте визија једнога складног царства, земаљског и релативног, али по свему сличног оном небеском. Та сличност се воспоставља присподобљењем физичком универзуму, и то његовом видљивом, хелиоцентричном складу, који се самим тим може назвати и небеском хијерархијом. Статика и динамика унеколико утичу на пјесничко осјећање субординације, како међу небеским свјетовима, тако и међу људима, те је и природно да се тиме метафоризује разлика и раздаљина „између поданика и цара“. Пјесникиња не бира случајно наслов „О хијерархији“, јер ова пјесма допире далеко изнад физичког и видљивог царства, земаљског и небеског. Као што је цар Душан (и сви други цареви са којима она води дијалог) „земаљски бог“ (види „За богове“), тако је и сунце небески бог, извор живота и средиште великог дијела галаксије. Међутим, њена поезија досеже и даље од свијета чије је богове могуће сагледати и објаснити. Њен Бог је Творац „свега видљивог и невидљивог“ и Он је на врхунцу невештаствене небеске јерархије. Индикативан мотив „ватрених престола“, али и сам наслов ове пјесме, откривају нам и једно нарочито хармонично саткање, једну нарочиту (интертекстуалну) повезаност видљиву у теолошкој метафорици пјесме „О хијерархији“. Та духовна веза успоставља се са дјелом Светог Дионисија Ареопагита *О небеској јерархији*, у којем су управо „ватрени престоли“ из анђеоске тријаде најближе Богу. Овај писац је у своме дјелу напоменуо да постоје многи „чувстве-

ни описи“ који су груби, али људски покушаји да се објасни, опише или макар симболизује невидљиви свијет. Ти симболи, идеје, „праобрази“ и архетипови такође показују да се и мистична, небеска, божанска јерархија представљала и објашњавала по угледу на физички, видљиви свијет. Богу, вјечној свјетлости и вјечном сијању најближи невесташтвени умови јесу серафими, херувими и пријестоли. Серафими су ријечју Божјом представљени као ватрени, пламтећи, постојани и неослабиви у настојању „да оне који су нижи узводи ка вишем, да буди и распламсава у њима жар (пламен) који они (серафими) имају у себи“ (Ареопагит 2007: 30). Херувими, како каже Дионисије Ареопагит, познају и созерцавају Бога и имају „способност да примају вишњу светлост и да созерцавају божанско благолепије при непосредном његовом пројављивању; означава такође и њихово мудро искуство да другима дају и саопштавају мудрости које су и њима (херувимима) дароване“ (Ареопагит 2007: 30). Пријестоли пак имају „благоподобно својство“ да су изузети од сваке повезаности са земним, те да „постојано узвишују над свим што је ниже (доле), да надсветовно стреме у вишње и да су свим својим силама уз Бога, да од Њега примају истине у своме потпуном бестрашћу и невештатствености“ (Ареопагит 2007: 30–31). Другу, средишњу тријаду у овој светој јерархији чине господства, силе и власти, а симболика њиховог именовања неодољиво подсјећа на физички, људски, видљиви свијет, степене у хијерархији. Ти симболи су, дакле, својом вештастvenом спољашњошћу везани уз земно и земаљско, али не и оно што симболизују и представљају. Име господстава као небеских умова означава њихову свјетлосну суштину, која је свецијело ослобођена од

везаности за земно, која је „далеко од било каквог унижавајућег робовања, да им је страна пониженост и да постојано стреме ка Богу, истинитом Господству, те да се (колико је то њима могуће) свецело обраћају божанственим истинама“ (Ареопагит 2007: 34). Силе се такође невештаствено свеукрепљују у Богу и стремећи ка њему богоподражавају и созерцавају, непобједиво храбре у својим богоподобним дјелима. „Власти су име за небеска бића способна за прихватање озарења божанственим истинама, за бића надсветског духовног владичанства која слободно употребљавају (користе) своје владичанствене силе да би о тим, божанственим истинама, казивали и другим (нижим небеским) силама“ (Ареопагит 2007: 34). Најнижа тријада у овој јерархији окупља начала, арханђеле и анђеле. Начала, као што им име каже, началствују и управљају. Међутим, то није земно управљање, него је „саобразно светом поретку који приличи началствујућим силама“ (Ареопагит 2007: 37) у циљу обраћања ка беспочетном Началу. Арханђели сједињују начала и анђеле унутар ове тријаде. Они уче и предају божанска озарења анђелима, који их по Божјој милости преносе нама људима. Анђели су најближи људима, а „због тога што помоћу њих можемо барем мало да докучимо скривене тајне тог духовног света, нама је прикладно да овим именом називамо управо сва бића небеских сила.“ (Ареопагит 2007: 37–38).

Пјеснички симболи и уопште поезија Десанке Максимовић најфинији су људски покушај приближавања Богу и созерцања Бога. Пјеснички ангелос овдје казује једну вјечну истину о земаљским царевима и њиховим поданицима, о пријестолу који је од овога свијета и о човјеку-себру који му служи

свим својим бићем. Изнад свега, казује и истину о Богу, небескоме невештаственом Цару „кроз кога је све постало“, о Његовоме пламтећем пријестољу, Његовим непребројним анђелима и, најзад, о људима који му служе свим срцем, душом и тијелом. Наведена пјесма носи, дакле, универзално јудеохришћанско поимање свеприсутне вертикалне хијерархије, како у сфери свјетовног, тако и у сфери духовног живота. Оне се у овој пјесми хармонизују у богатој алегорији сачињеној од спектакуларних пјесничких слика васељене као стварносног призора сведржитељске премудрости међу звијездама, које изгревају „у пуној слави“, али и међу најмањим небеским огњилима и свјетилима. Пламтећи логос и свјетлосна суштина поезије Десанке Максимовић свједоче о лакоћи и пуноћи божанског управљања свиме створеним и видљивим. Јерархија не постоји сама по себи: она постоји како би се људи уподобљавали и сједињавали са Богом, који ју је и установио, каже Дионисије Ареопагит. „Имајући Бога за наставника у сваком светом делу, и постојано гледајући на Његову божанствену красоту, она (јерархија), по могућности, садржи у себи образ Његов и своје причаснике чини божанственим подобием, јасним и чистим огледалима која у себе примају зраке светлосног и богосвјетлосног светла, тако да испуњавајући се светом светлошћу, њима саопштеном, саобразно са божанственим установљењем, изобилно (ту светлост) саопштавају (дају) онима нижим од себе“ (Ареопагит 2007: 23). Од дјетињства испуњена божанском свјетлошћу, Десанка Максимовић је гајила предан и религиозан однос како према свештеној суштини пјесничког чина тако и према јерархији самога по-

етског микроkozма. Јерархија и пуноћа тог микроkozма еманирају из њенога умјетничког ткања, из њенога богуподобног стваралачког чина, са поетског образа њене христолоике духовности, са путање њенога пјесничког богопознања.

Поред ове пјесме, у књизи *Тражим ѿмиловање* налази се још неколико пјесама сазданих од лирских евокација библијског текста, па се може рећи да је *Библија*, поред *Душановог законика* (цитати-ма најзаступљенијег), најзначајнији предложак ове збирке. На *Библију* упућују индикати у пјесмама: „Проглас“, „О птицама небеским“, „За седам гладних година“, „За калуђера“, „О каменовању“ и „За Марије Магдалене“. Збирка *Тражим ѿмиловање*, међутим, не открива само експлицитну интертекстуалну повезаност пјесничког са библијским текстом, него у једној врсти лирско-литургијског двогласја упућује своје молитвене прозбе и самом Господу. Пјесму „О птицама небеским“ Десанка такође темељи на цитатној метафори библијског поријекла – „птице небеске“ – коју сусрећемо у оба завјета. У пјесми Д. Максимовић на овај начин су именоване и птице „огрнуте само шалом измаглица“, али и бескућници, сиромаси и изгладњели путници из даљина. Цар Душан позива свештенике да се не оглуше о сиромаштво и бескућништво Божјих створења, јер би то значило да су се оглушили и о Христове ријечи. У тексту *Јеванђеља ѿ Маџеју*, када Христос у бесједи на гори казује како се не могу служити два господара, читамо сљедеће ријечи: „Зато вам кажем: Не брините се душом својом, шта ћете пити; ни телом својим у шта ћете се оденути. Није ли душа претежнија од хране, и тело од одела? Погледајте на птице небеске како не сију, нити жању, ни сабирају у житнице; па Отац ваш

небески храни их. Нисте ли ви много претежнији од њих?“ (Мт. 6, 25–26).

У пјесми „За седам гладних година“ цитирано је *Посишање*. Наиме, продан у Египат, Јосиф на препоруку старјешине пехарника бива позван од фараона да му тумачи два сна: о седам лијепих и седам мршавих крава, те о седам лијепих и седам закржљалих класова (Пост. 41, 1–57). Синтагму „седам гладних година“, цитирану у наслову пјесме Десанке Максимовић налазимо у Јосифовом тумачењу фараонових снова (Пост. 41, 25–36): „А Јосиф рече Фараону: 'Оба су сна Фараонова једнака. Бог јавља Фараону шта је наумио. Седам лепих крава јесу седам година, а седам лепих класова јесу седам година, оба су сна једнака. А седам крава мршавих и ружних, што изађоше иза оних, јесу седам година, и седам класова ситних и штурих биће седам година гладних“ (Пост. 41, 25–27). Јосиф је потом посавјетовао фараона како да поступи. Његово пророчанство се обистињује, а његови савјети бивају корисни. Десанка Максимовић у овој пјесми развија универзално значење приче о фараоновом сну. Тражећи помиловање за управо оних седам гладних крава, њихову симболику проширује и на „седам глечера“, развијену метафору залеђене и окамењене људске душе и универзалну поруку о одумирању и гашењу „раних вера“, „заноса“, „снова“. Пјесникиња тражи помиловање и за оно што човјека води насупрот вјери, животности и страственим заносима.

И у пјесми „За калуђера“ Десанка Максимовић алудира на неколицину библијских текстова. То су текстови који говоре о љубави према вољеном бићу, док се „прескачу“ неке друге значајне библијске књиге. У овој дивној пјесми калуђер бира и чита тек-

стове о љубави, а чињеница да му је самоме тјелесна љубав према вољеном бићу у неку руку „забрањена“ додатно појачава емотивни набој ове пјесме. Пјесма не говори о слабости монаха пред искушењима тјелесне љубави, које се свјесно одрекао. Умјесто тога, ову пјесму можемо тумачити као универзалну поруку Десанке Максимовић о „љубави према љубави“. Овај монах чита углавном старозавјетне књиге, те у јеванђељима причу о Марији Магдалини. Пјесникиња експлицира да калуђер „прескаче“ оне библијске приче у којима се дају закони, те приче које говоре о Христовим чудима. Љубав и страст су оно што га мами еманирајући и из текста саме Библије. Али и из његове душе и његовог сна у којем се сусреће са најљепшом монахињом из раја. И на овом мјесту пјесникиња даје универзално значење о природи људског бића, која је јача од увјерења. И у сну и на јави овог калуђера, и у ономе што му се дешава ноћу, и у ономе што будан налази у Библији, читамо племениту поруку да је природа људског бића једно моћно „божанство“, да је љубав највећа врлина.

У пјесми „За Марије Магдалене“ Десанка Максимовић алудира на Магдалену као блудницу и браколомницу, коју је Христос одбранио од гомиле која се спремала на линч каменовањем. Јеванђеље слави Марију Магдалену као прву која је видјела васкрслог Христа. Међутим, дуго је био доминантан теолошки став о њој као о блудници која се покајала. Занимљива је аналогија по којој је Христос, с једне стране, на чуђење свих у оно вријеме опраштао гријехе и практично већ осуђенима по Мојсијевом закону. С друге стране, Десанка Максимовић у овој збирци поезије

тражи помиловање, те самим тим и многима опрашта гријехове. Пјесникиња Марију Магдалену сматра грешницом која се покајала и која је пролила сузе на Христове ноге (Лк. 7, 37–50). Тражи помиловање за оне који имају и љубави и страсти, за презрене управо због своје природе. Сâм Христос је рекао: „Опраштају јој се греси многи, јер је велику љубав имала; а коме се мало опрашта малу љубав има“ (Лк. 7, 47). Наравно, ове ријечи имају двострук сми-сао, јер је жена, сматрана грешницом због тјелесне љубави, без престанка цјеливала Христове ноге. Пјесникиња већ алудира на епизоду о каменовању браколонице из *Јеванђеља њо Јовану*. Транспоно-вана у поетски дискурс ова епизода је развијена у пјесму „О каменовању“. Стихове ове пјесме, једне од најснажнијих из збирке *Тражим њомиловање*, изговара цар-законодавац. Та њена поетска сна-га и убједљивост постигнути су на темељу лирске транспозиције једне епизоде из *Јеванђеља њо Јовану* у текст ове пјесме. Наиме, у стиховима овог јеванђеља (8, 1–11) Христос је, по повратку са Маслинске горе, проповиједао у храму пред мноштвом народа. Утом, књижевници и фарисеји доведоше жену „ухваћену у прељуби“ и рекоше, искушавајући Га: „Мојсеј нам у Закону заповеди да такве каменујемо. Ти, дакле, шта велиш?“ Христов одговор је био: „Који је међу вама без греха нека први баци камен на њу.“ У овој пјесми, дакле, није ријеч о алузији на *Душанов законик*, него на закон по Мојсију, а ове ријечи цара Душа-на подсјећају на саме Христове ријечи у првом реду због алузије на јеванђеље. На тај начин пјесникиња, гласом цара-законодавца, поступа слично као Хри-стос у *Јеванђељу њо Јовану*.

Навешћемо неколико Десанкиних пјесама у којима православна духовност, упјевана у лирску поезију, чини њихов суштински квалитет, одликује их и обликује као молитвено-литургијске пјесничке цјелине. Многобројне су пјесме у којима препознајемо молитвени карактер и молитвени образац. Иако не можемо увијек рећи да у њима имамо православне духовне или канонске вриједности, у тим пјесмама превладава једна универзална духовност, која проистиче из пјесничке намене да у својој поезији изрази приврженост човјеку и Богу у једном ширем религијском контексту. Тако је, на примјер, у збирци *Зелени вишњез* (1930) написала циклус пјесама под насловом *Молићива бојумилова*, гдје се богумил моли: *О, Боже мира, ти знаш да немамо права / да зтазимо ни ситнога црва; / да крв ближњег је свегта као кайла вина / из Христовог чистогта љуштира*. У „Богумилској песми“ Десанка каже: *У мени живе духа два: / дух добра и дух зла. / О, нисам крива ја што сам никла / из овогта мајушногта шла*. Своју поетику помиловања и човјекољубља Десанка је веома често градила и уз помоћ мотива богумила, а од цара Душана и од Творца тражила је милост за јеретике и друге који су се били огријешили у свјетлу доминантног вјерског мишљења или осјећања. То дубоко и духовно поимање људског гријеха и престопа чинило ју је знатно ближом хришћанском духу праштања и помиловања, јер је непатворено исказано и неимитовано, управо суштински, аутентично пјеснички. Отворено је пјевала и о своме односу према „старим боговима“, боговима старословенског пантеона: *Ста-*

рим се боїовима лакше исповедам, / с њима и људски
 іоворити моју, / рећи им више но недокучивом боїу, /
 іризнайї сваку од заблуда и беда. Од Зеленої вишеза па
 до њене Зовине свирале (1992) Десанкина је поезија
 у значајној мјери молитвена, у подтексту многих
 пјесама су неки свети обреди православног свијета,
 док у збирци *Тражим іомиловање* примјећујемо и
 један могући дијалог са *Лишурїјом святої Јована
 Златоустої*. То је једна огромна лепеза тема и мо-
 тива који зраче духовним свјетлом у њеној поезији.
 Иако их све није лако нити могуће уједначити у по-
 етику једне и јединствене (условно речено) конфе-
 сионалне припадности, нити пак у свјетлу канон-
 ског или догматског мишљења, Десанкине лирске
 теме откривају нам пјесникињу која је ослушкивала
 свете и свештене мелодије традиције, која је живот
 православног храма и усрдне православне молитве
 уткивала у своје пјесме. Духовност, молитвеност,
 обредни подтекст и литургиичност чине религиозни
 аспект једном од доминантних одлика њене поезије.
 Обред и молитва чине подтекст пјесама као што је
 „Последња молитва“ (СПДМ IV: 26–27), будући да
 је она компонована у двогласју обреда и молитве са
 лирским тоновима.

*Вечни іомен
 њеном сїраху неірекидном
 од неслућених зала,
 од животоа, од смрїи, –
 нека би овде сав њезин сїрах остїо,
 нека шамо ни од чеїа не сїрейи.
 Вечни јој іомен и било јој іросїо
 шїїо нам је животої и сїрах од смрїи гала.
 Вечни іомен*

исконској свечаности
кад би празници били на помену,
и сваком хлебу,
свакој чесници,
које је ломила испред нас на столу.
Вечни помен,
њеној души,
устрејшалој кресници,
живошу као из айостолске приче.
Вечни помен
њеном лику
сиченом као земља на суши,
скамењеној бројаници
њене кичме,
прстима као у пици,
њеним рукама где се виде јасно
костију фруле.
Вечни помен колевци бедара,
непомичној и заувек пустој.
Вечни помен
пругвама земље које су је засуле.

Као што видимо, „Последња молитва“ је испјевана у сличном пјесничком маниру као и неке раније поменуте пјесме. Она снажно евоцира слике и ријечи последњег испраћаја, на првом мјесту ту је анафоричко *вечни помен*, што је савремени облик синтагме *вјечнаја памјаи*, која се понавља у молитви која се изговара на опијелу. Ова молитва-пјесма је посвећена мајци, њеном лику, *живошу као из айостолске приче*. Анафоричким позивом на вјечно памћење пјесникиња призива снажне слике и емоције из живота, који је провела с њом. Ове слике и емоције сједињене су у преплету мотива из живота

једног људског бића и мотива који тај живот чине молитвеним и обредним. На тај начин је једна велика и вјечна тема, смрт човјека, још снажније утемељена и у стилском сазвучју молитве и лирике изражена као трајна поетска вриједност.

У збирци *Тражим ѿмиловање*, гдје Десанка Максимовић евоцира текст литургије, овај пјеснички манир је уочљив на нивоу цијеле збирке: литургијска јектенија и *Тражим ѿмиловање* готово се у потпуности прожимају. Када то кажемо, мислимо прије свега на подударност са богослужбеном молитвом која се у збирци *Тражим ѿмиловање* реализује на аналошки начин. То се очитује у сљедећем: и текст литургије и текст збирке *Тражим ѿмиловање* написани су у форми дијалога. У Литургији као одговор свакој јектенији слиједи молитва окупљених: „Господи, помилуј!“²⁴

²⁴ „*Јектеније и прозбе*: Јектенија представља утврђени след прозби или позива на молитву, које ђакон (или свештеник) упућује сабрању верних. Она је један од главних облика литургијске молитве, заједнички практично свим богослужењима. У Православној Цркви постоје четири заједничка типа јектенија:

а) *Велика јектенија*, којом обично започиње литургијско богослужење; њене прозбе (њих 12) покривају све потребе Цркве, света, молеће заједнице и појединца, и отуда чине молитву Цркве. Велика јектенија почиње речима: 'У миру Господу се помолимо'.

б) *Мала јектенија*: сажети је облик велике.

в) *Суђуба јектенија*: на сваку прозбу верни народ одговара трипут: 'Госпode, помилуј'. Она се тиче посебно актуалних потреба црквене заједнице.

г) *Прозбена јектенија* којој молимо Господа ('у Господа просим' одговара се 'Подај Господи') да нам испуни наше основне потребе. Овим општим типовима јектенија можемо додати и оне које се користе у посебним службама или одређеним тренуцима служби: јектенија за оглашене, јектенија приликом благосиљања воде, за заточене хришћане... Литургијско значење и значај јектенија у томе је што потврђују саборни карактер богослужења и дају јој ритам дијалога.“ (Шмеман 1992: 121–122).

Милост код Бога тражи се за људе, за храмове и природу саму. Као што се на литургији моли „за овај свети храм“, „за оне који са вером, побожношћу и страхом Божјим улазе у њега“, „за најсветијега патријарха“, „за благоверни и христољубиви род наш“, „за благорастворење ваздуха“ итд., тако се и пјесникиња непрестано *моли* за милост и спасење: за себра, за калуђера, за несхваћене, за наивне, за нероткиње, за звери оклеветане, за јеретике итд. Литургијско „за...“, према томе, цитатно је присутно у бројним насловима збирке Десанке Максимовић. Литургијско „Господи, помилуј!“ на тај начин можемо препознати и у самом подтексту насловне синтагме „тражим помиловање“, која ће текст ове збирке прожети убједљивим стилским ефектима. Појам *помиловање* у овој збирци функционише не само као свјетовни и правни (будући да се води *дискусија* са једним закоником), него и као религиозни и сакрални појам са истим, литургијским коријеном, којим се Свевишњем упућује молба за милост. Молитва и пјесничка литургија Десанке Максимовић јесу оно што чини стварни подтекст и суштински коријен њене пјесничке намене, како у овој њеној збирци, тако и у неким другим њеним пјесничким књигама.

На крају, ево и једне занимљиве аналогije. Као што знамо, човјекољубље наше пјесникиње препознао је и задивио му се највећи број читалаца. Међутим, било је и оних који су другачије мислили и другачије реаговали на њено *шражење* помиловања. Поменућемо и ситуацију која би се у својој суштини могла назвати архетипском, јер се одиграва према канонизованом обрасцу (али овога пута у негативном смислу), а у којој се пјесникиња нашла непо-

средно по објављивању збирке *Тражим њомиловање*. Наиме, упућено јој је анонимно писмо у којем је стајало: „Ко те је овластио да тражиш помиловање и за кога то тражиш и од кога?“ (Блечић 1998: 118). Није мали број аутора који су, нарочито у вези са збирком *Тражим њомиловање*, указали на христалике особине у осјећањима и у дјелу наше пјесникиње, али као једну скромну примједбу конкретно можемо навести и на овом мјесту. О Христу знамо да је поштовао законе и поучавао према ономе како „бјеше написано“, али и да је у више наврата указивао на потребу да се обичном човјеку и грешнику олакша и помогне човјечношћу и љубављу, притом осуђујући лицемјерје „људи од закона“.²⁵ Оно што је аналошки најзанимљивије јесте готово дословна подударност ријечи из анонимног писма упућеног Д. Максимовић и ријечи које су свештеници и књижевници упутили Христу: „Кажи нам, каквом влашћу то чиниш? Или ко је тај што ти је дао ту власт?“ (Лк. 20, 2); или: „Ко је овај што говори хуле? Ко може опраштати грехе осим једини Бог?“ (Лк. 5, 21). Према томе, пјеснички манир Десанке Максимовић да *ојрашића*, заиста, могуће је упоредити са Христовим. То видимо и по сљедећим његовим ријечима у којима пјесникиња као да налази упориште: „Шта помишљате у срцима својим? / Шта је лакше рећи: Опраштају ти се греси твоји – или рећи – Устани и ходи? / Али да знате да власт има Син Човечји на земљи опраштати грехе [...]“ (Лк. 5, 22–24).

²⁵ У *Јеванђељу њо Луки* стоји: „Тешко и вама законцима што товарите на људе бремена тешка за ношење, а ви ни једним прстом својим нећете да се прихватите бремена.“ (Лк. 11, 46).

Сагледавши духовну димензију једног од највећих пјесничких опуса српске књижевности XX вијека, то јест остваривши увид у књижевно и умјетничко богатство поезије Десанке Максимовић, дошли смо до неколико значајних закључака. Десанка је и као човјек и као пјесник дјеловала и стварала изразито продуховљено и богонадахнуто. Епифанијски подстакнут животни и стваралачки пут представља сигнал да је наша, сасвим сигурно, највећа пјесникиња један од оних стваралаца у чијем дјелу појмовна суштина духовности није ексклузивно теолошка, него и лирска, умјетничка. Незаобилазни теолошки аспекти тумачења духовности у овом раду су довели до спознаје да је Десанка Максимовић и личносно и пјеснички носила у себи снажну искру, стваралачки подстицај и огромну духовну енергију. Јасни, експлицитни индикати у дјелу српске пјесникиње указују на то да је она своје пјесме и своју лирску заоставштину градила тако што је посегнула у саме коријене књижевне традиције и у саму суштину хришћанске и православне духовности. Величина њеног пјесничког опуса огледа се у оживљавању, а не у имитовању традиције, у суштинској примјени духовних начела у књижевном изразу. Десанка Максимовић је у свом дугом животном и стваралачком вијеку оставила дјело енормне поетске снаге, бриљантне естетике и непоновљивог стила, у којем се традиција националног и конфесионалног преплићу у лирском ткању изразите духовности.

Градећи овај текст и издвајајући управо овај корпус пјесама Д. Максимовић, аутор је настојао показати да православна духовност није тек појмовна

конструкција коју тешко можемо примијенити у тумачењу књижевног текста. Исто тако, настојали смо показати да православна духовност није никакав ексклузивитет, нити предзнак свеукупне српске књижевне традиције. Поезија Д. Максимовић веома добро показује да православна духовност у поезији није пројекција идеалне слике једног хришћанског живота, надања или вјеровања. То је поезија сумње и унутрашњег духовног конфликта, колико и поезија богонадахнуте и христолике ријечи. Затим, њена поезија се не темељи на религијским догмама нити проистиче из вјерске екстазе: то је поезија која се одликује љепотом писане ријечи, умјетнички одговоран и стваралачки величанствен чин једне суптилне духовности. Анализом оних пјесама, које је Десанка Максимовић испјевала надахнута изворним дахом и порукама љубави према човјеку и љубави према Богу, наглашене су управо истинске вриједности поезије која је настала у додиру духовне и естетске љепоте. Пјесникиња је, као што смо претходно рекли, имала изразит „лирски инстинкт“ за духовну љепоту и духовну поруку, а у своје стихове православну духовност је упјевала из самог срца стварања, из природе и из љубави према Ријечи. Стихови су на исти начин настајали и из њене љубави према човјековом умјетничком и духовном стваралаштву, из дијалога, поетског огледања, али и лирских дискусија са плодовима људског стваралаштва или вјере. Стихови Десанке Максимовић су, најзад, настајали и у окриљу њене љубави према Богу и њене јединствене лирске молитве, чија се лакоћа израза, дубина молитвеног тона, озбиљност молитвене прозбе и суштина духовне поруке огледа у њеној пуној посвећености љепотама и тајнама стварања.

Лирски епитафи (или: Интертекст збирке поезије *Камени спавач* Мака Диздара)

У предстојећим редовима анализираћемо поједина значења збирке *Камени спавач* Мака Диздара, у првом реду она значења која проистичу из стваралачког дијалога који пјесник води са средњовјековним босанскохерцеговачким надгробним споменицима – стећцима, затим из његовога дијалога са *Библијом*, те религијско-филозофским учењима која припадају традицији хришћанског дуализма у оквиру којег аутор управо миметички интерпретира „умјетност стећка“. Будући да наведену збирку карактерише експлицитна интертекстуалност, тј. јасно видљива веза са одабраним предлошком, показаћемо и на који начин функционишу „цитати“ на којима је та релација темељена, какав је стилски учинак, односно естетска артикулација поезије у којој се зрцале стваралачки поступак и умјетнички домети Мака Диздара.

Подручје интертекста *Каменої спавача* реализује се и разоткрива у свјетлу односа ове збирке поезије и богатога средњовјековног наслеђа које пјесник користи као предлошак. Најснажнија интертекстуална компонента у овој књизи је стећак у својој посебности и у својој појавности, а у првом реду истичу се оне референце које садрже неке умјетничке поруке и експликације културолошког значаја овог споменика. Мак Диздар је своје дјело саздао као вишеслојан палимпсест, поетизујући спавача од камена који је у

његовим стихovima исклесана и овјековјечена тајна. У својој књизи Диздар ће препјевати стећак као умјетничко дјело, обликујући лирске записе о ликовним симболима, епитафима, пластици стећка, али и езотерији овог надгробника, која му је била блиска, коју је интерпретирао и ревитализовао на маестралан начин. Пјесничка слобода Мака Диздара састојала се у томе да на својствен начин интерпретира и у новом умјетничком руху оживи поруке са стећака, узимајући у обзир и чињеницу да је аутор био далеко мање успјешан у научном него у своме пјесничком „послу“. Иако његов дијалог са „каменим богумилством“ стећака дјелује примамљиво и егзотично, чињеница је исто тако и да је у науци преиспитавано овакво стварање ексклузивне релације стећак – богумилство – Црква босанска. С друге стране, неоспорна је истина да је Мак Диздар у збирци *Камени спавач* поетизовао преживјеле поруке и значења богумилског религијског обрасца, који је *дуалистички*, управо као што је дуалистички и *дијалогски* образац на којем је пјесник утемељио ову збирку. Чињеница је и да је пјесничко памћење Мака Диздара досегло до удаљене инстанце у природној генези богумилства, до староиранске „религије свјетлости“, чије је поруке наговијестио у моту, а поновио неколико пута у метафоричким слојевима ове збирке. С друге стране, пјесничка интуиција и тајанствени, унутрашњи дијалог са „спавачем испод камена“ разоткрива се у овој збирци као интуитивна потрага и једна могућа пјесничка спознаја идентитета.

Поред повезаности збирке *Камени спавач* са стећком као знаком и биљегом културе, интертекст овог дјела карактерише и релација са неким другим текстовима и канонским вриједностима традиције.

Тако, на примјер, у више пјесама ове збирке, конкретни лирски индикати упућују на *Библију*, нарочито на јеванђеље и ријечи Исуса Христа. Исто тако, постоје и индикати који говоре о интертекстуалним релацијама са неким другим (књижевним и некњижевним) текстовима, баш као што смо показали на примјеру збирке *Тражим њомиловање* Д. Максимовић. Мото збирке *Камени сјавач* експлицитно упућује на: *Авесију*, збирку староиранских светих текстова, тј. њен први дио који се зове *Јасна*, а садржи Заратустрине проповиједи посвећене Ахура Мазди и његовим бесмртницима; те на дјело *Ex Ponto* Иве Андрића, из којег се преузима дио о тежини дугог чекања у тамници. Оба ова цитата су у дјелу Мака Диздара својеврсна најавна значења која ће донијети и стихови који слиједе, а то су истовремено и значења на основу којих можемо утврдити да је Диздар на модеран начин актуелизовао неке старе текстове, међу којима су неки сакрални и представљају камен темељац објављених религија. У научним радовима, који су у вријеме када је настајао *Камени сјавач* на популаран начин интерпретирали езотерију стећка, а притом прије свега мислимо на радове Александра Соловјева, пјесник је налазио подршку и аргументацију да у књижевни текст транспонује епитафе и ликовне симболе са стећка, и то као носиоце криптограма „давно уснулог богумилства“. Према томе, интертекст ове збирке у првом реду функционише као укупност интертекстуалних релација са текстом предлошка, чији се главни, миметички дио огледа у коприсуству појединих епитафа или ликовних знакова са стећка, односно у коприсуству цитата из *Библије* у тексту збирке *Камени сјавач*. Релације и повезнице на којима ово дјело

снажно почива, поруке и значења која из њих произлазе, стилска и естетска вриједност ове збирке као резултат стваралачких стремљења ка традицији и ка узвишеном лирском изразу, представља огледало умјетности Мака Диздара.

У збирци *Камени сјавац* цитатност функционише као интертекстуално коприсуство различитих елемената у функцији предлошка, међусобно повезаних тематским нитима једне исте пјесме, али исто тако функционално и тематски повезаних на нивоу цијеле збирке. Другим ријечима, управо је интертекстуални садржај оно незаобилазно обиљежје које обезбјеђује функционалност и перцепцију цјелине ове збирке, али на исти начин и појединих пјесама. Истим мјерилима тумачимо стећак, као предлошак овог дјела, повезаност неких циклуса *Каменој сјаваца* са *Библијом* и другим текстовима у виду инкорпорираних цитата, те њихову поетску функцију. У овој збирци често се пак јавља и онај тип инкорпорирања цитата, гдје постоји, уз минималне разлике, пуно текстовно подударање са предлошком. Аутор неким епитафима у мањој или већој мјери мијења садржину, и то с циљем њихове (ре)поетизације у новом (кон) тексту, а да се ради о једној врсти стилизације цитата узетог из текста предлошка, говори чињеница да се управо око тог цитата развија цјелина пјесме. Овај тип интертекстуалне инклузије, који подразумијева допјевање или упјевање лирске поезије у текст епитафа, Диздар је радо користио водећи рачуна да се не удаљи од сажетог и језгровитог израза. У том подражавању, у лирској имитацији суштинских одлика и традиционалне улоге епитафа, Диздар успијева и на унутрашњем плану, градећи интертекст *Каменој сјаваца* не само као скуп експлицитних повезни-

ца него и у пуном поетичком смислу. Таква врста оживљавања камених порука и симбола, поетичке одлике и миметички елементи његове лирике чине да се интертекст ове збирке развија као живо разгранато стабло које спаја коријене и индивидуалне умјетничке плодове на баштини пјесничког наслеђа.

Већину епитафа Мак Диздар је идентификовао у својој књизи *Штари босански шексџови*, у којој даје јасне назнаке о њиховом садржају, датира их и лоцира, па чак и повезује с појединим својим пјесмама у којима су цитирани. Ова драгоцјена литература открива бројне релације на чијим темељима израстају Диздареве поетске зиданице, просторне и временске, али и поетске координате на чијим основама Диздар подједнако актуелизује како вербални тако и невербални аспект стећка. И епитафи и ликовни мотиви са стећака представљају једнако снажан подстицај и инспирацију овом пјеснику, пред којим су, с једне стране, стајали као одраз средњовјековне културе и живота у Босни и Хуму, а с друге, оне пјесничке, о тајанству уснулих порука, чију будност и трајну актуелност Диздар никада није оспорио. Напротив, доживљавао их је као поезију али и као тајну, опчињен пред каменим призорима који су оживљавали у његовим пјесничким визијама. Говорећи о епитафима средњовјековних босанских надгробника, Диздар истиче њихову компактну графичку целину уклесану у тврди камен. Описујући много присутније визуелне елементе, користи сав свој пјеснички шарм да нам покаже како су ти призори, анимирани неком чудесном магијом, наједном стали *улазити* у његово биће, закупајући га својом тајанственом снагом. Попут старих пјесника, Диздар ствара ношен овим својеврсним ентузијазмом,

ношен страшћу према стећцима као аутентичним умјетничким структурама, страшћу која се није угасила готово никад у његовом стваралачком вијеку. Попут старих јеванђеља, каже приређивач књиге *Стари босански епитафи*, ријечи на стећцима слиједе једна за другом, писане без размака и интерпункције. Ова својеврсна *scriptura continua* не зна ни за разлику међу малим и великим словима, али зато зна за абривијације, писање у оба смјера, технику израде натписа које је могуће одгонетнути тек у одразу у огледалу. Дакле, слично као на пергаментима сакралних рукописа. Писани су ћирилицом, али на њима има и потпуно оригиналних знакова, каже Диздар. Када је у питању скривено значење ових натписа али и „езотеричних симбола орнаменталног и фигуративног карактера“, Диздар истиче да нам се „у бијелом тијелу камена представља [...] читав један систем вјеровања и мишљења“ (Диздар 1961: 6). Према његовом мишљењу, тај систем вјеровања је богумилски, то јест дуалистички. Један од Диздаревих аргумената за ту тврдњу је епитаф са Горице који гласи: „Одар записа ја в тмачи / И остави мудро у нови час“. Ријеч *тмача*, као цитат, налазимо на неколико мјеста у *Каменом сјавачу*. „Земаљски живот је тмача, тама, потекао од начела зла, вражје дјело као и само тијело човјека, из кога се анђеоска душа може спасити само очишћењем: добротом, поштењем, постом, скрушеношћу и свијешћу о релативности земаљских вриједности“, тврди Мак Диздар доводећи у везу овај надгробни натпис са дуалистичким учењем. Но, пјесник је у првом реду гледао на ове натписе као на дјело умјетника: „Старобосански епитафи у камену лишени су свих оних сувишних украса од којих се клони свака истинска поезија.

Они избјегавају патос, иако значе посљедње слово о човјеку. До крајности кондензована мисао не трпи ни метафоре. Она се једнако пажљиво односи према кнезовима, казнацима, тепчијама, соколарима као и према најскромнијим крстјанима. У свом стилу, она његује одређени ритам. Рима је случајна и ненамјештена. Из такве мисли и таквог ритма, произлазе једноставне стилске фигуре, органски срасле са словом и духом текста“ (Диздар 1961: 8). Према томе, Диздар тумачи епитафе са стећка као аутентичну поезију, па је на стручном плану могуће говорити и о унутарлитерарној и интрасемиотичкој цитатности као поступцима којима Диздар развија неке своје пјесме. У њима су реанимирани ови натписи, који преносе универзалне поруке о животу и смрти, добру и злу.

Као једна од најуспјелијих пјесама у којима настављају да трају епитафи са стећака издваја се пјесма „Запис о времену“ (КС: 45), испјевана из текста натписа попут оног из XIV вијека на надгробној плочи Стипка Радосалића у Премиловом Пољу (Глеђевци), код Љубиња.²⁶ На тој плочи је написано: „Боже, давно ти сам легао / и веле ти ми је лежати“ (Вего 1962: 220, 1964: бр. 89.; Бешлагић 2004: 147). Ово је један од најљепших натписа у средњовјековној босанској епиграфици, каже и сам Мак Диздар, а у исто вријеме и један од умјетнички најснажнијих. Натпис је у тексту наведене пјесме прилагођен са-

²⁶ Мак Диздар: *Сшари босански шексшови*, Свјетлост, Сарајево, 1971, стр. 111. У даљем тексту ћемо ово издање наводити скраћено: СБТ. Сви натписи пронађени у овој књизи упоређени су и идентификовани са: Марко Вего, *Зборник средњовјековних натписа Босне и Херцеговине I–IV*, Издање Земаљског музеја, Сарајево, 1962–1970., те са: Шефик Бешлагић, *Лексикон стећака*, Свјетлост, Сарајево, 2004.

временом језичком стању и, као цитат, у поменутој пјесми је у функцији подстицаја при којем читалац почиње да размишља о вјечним тајнама и о тајни вјечности. У збирци лирске поезије, која нас у главнини својих стихова неодољиво усмјерава на мисао о смрти и о ономе што долази иза ње, у једној другој пјесми, на предивно немилосрдан начин саопштава се да „ваља нама преко ријеке“, на то неумитно и непојмљиво путовање, немјерљиво категоријама времена и простора. Не треба заобићи ни занимљиву чињеницу да је поред овог текста на истом стећку уклесан полумјесец, који је Диздар интерпретирао у духу популарног тумачења богумилског вјеровања о небеској лађи која ће превести душу праведника у вјечни живот. Пут који је потребно прећи је немислииво дуг, а ријеч је, као у пјесми „Модра ријека“, о путу (до вјечности) анђеоске душе, на овом свијету „заробљене“ у тијелу човјека. Ово су основне координате у тој, рекли бисмо соловјевској интерпретацији богумилског учења, које ће се идејно прожимати с Диздаревом поезијом и у већини других пјесама, а иако су у науци сличне интерпретације често оспорене и релативизоване, не може се оспорити општеприхватљива и универзална природа Диздареве пјесничке поруке – поруке о љубави и доброти, о правди и праведности, о љепоти и радости живота, о свјетлости, небу и звијездама, о побједи над мраком и људском (понекад и божанском) деструкцијом, а можда изнад свега у духовном смислу о побједи живота над смрћу. Све су то, како рекосмо, општељудске духовне категорије и универзалије, које Мак Диздар пројектује као ексклузивно богумилске. Као бунтовни пјеснички јеретик, Диздар је, нема сумње, својим лирским оруђем улазио у сукоб институционал-

них али и метафизичких размјера, афирмишући и отимајући од заборава најједноставније а најљудскије вредноте. Без обзира на ексклузивитет и јеретизам ове поезије, Маку Диздару се не може оспорити да је хуманиста, близак сваком човјеку, али исто тако ни да је један од оних поета чија умјетност не оскудијева духовним снагама иако није настала у окриљу, да тако кажемо, званичних религијских схватања. На духовном и естетском плану Мак Диздар, без обзира на методолошки приступ *Каменом сивацу*, највише даје свом преданом читаоцу и тумачу своје поезије.

Да се вратимо пјесми „Запис о времену“, која свједочи о тој духовној и метафизичкој димензији Диздареве збирке, о оном људским мјерилима немјерљивом времену, ономе које је потребно људској души док не пређе преко „модре ријеке“, док се не врати у вјечност, из које је и потекла. Поента њених стихова је очигледна: они се реферишу на епитаф који својој природи остаје као свједочанство овоземаљског живота и трајања, а крајњи домети те поруке су не само у умјетничком, већ и у есхатолошком промишљању живота и смрти. И једно и друго је карактеристично по бројним аналогијама које повезују неке европске и блискоисточне религијско-филозофске системе мишљења и промишљања о људској души. У текст пјесме Мака Диздара укључен је цитат поменутог епитафа и то у цијелости, да би се око тог текста створио лирски ореол универзалне поруке о вјечном времену у које се отиснуо покојник:

*Давно ти сам леџао
И дуго ти ми је
Лежаји*

Давно
Да шрава ми косѝи
Давно
Да црви ми месо
Давно
Да сѝекох шисућу имена
Давно
Да заборавих своје име

Давно ши сам леѝао
И дуѝо ши ми је
Лежаѝи

Цитатност која је овдје присутна карактерише и већину пјесама збирке *Камени сѝавац*. Епитаф се развија у пјесму, цитиран без измјена или смисаоно заступљен уз незнатне измјене, док ликовна порука постаје симболичка универзална поента с наглашеном духовном нотом. У композиционом смислу, незнатно измијењен епитаф истакнут је на почетку и на крају, те тако чини ову пјесму прстенастом формом у чијој унутрашњости, у поетској рекапитулацији непојамног, Диздар даје неколико убједљивих елизија помоћу којих открива идентитет свога лирског субјекта, „спавача“ од којег је остао тек један вјечни глас, који лебди изнад кратког натписа и каменог биљега. Најзвучнији дио ове пјесме је ријеч *давно*, која се понавља као рефрен, али и као спона која повезује далеку прошлост с далеком будућношћу у дистиху *и дуѝо ши ми је / лежаѝи*. Очарава тај наивни смисао за сажети умјетнички израз, присутан на самом епитафу, исклесан од мајстора који можда није ни слутио колико ће његове ријечи значити послије седам вијекова, колико ће *давно* и *дуѝо* добити на

снази сваким новим даном, сваким новим стољећем људског суочавања са смрћу. Фасцинира миметички израз ове Макове пјесме, својеврсног лирског епитафа, на којем је печат метафизичког трајања још наглашенији, још садржајнији и још актуелнији.

Један од општељудских принципа, једна од универзалија људске духовности која подразумева да се добротом и чистим срцем завређује вјечни живот, тек у једном лирском облику карактерише пјесму „Запис на двије воде“ (КС: 47). У Диздаревој неортодоксној, богумилској интерпретацији и апологији животне радости представљен је Радојица Бјелић, један од многих из галерије пјесничких субјеката ове збирке, онај који је свој живот провео у овом добром у радосном у бијелом у свијету, да би га на крају затекла смрт и једна једина извјесност: *Ја сам бил како ви сада јесте / а ви ћете бити како сада јесам ја*. Ритмом, римом, звучањем и значењем архаичних облика, паралелизмом својих изражајних дистиха Диздар је обликовао ову пјесму у двије цјелине, што није једини разлог њеног необичног наслова. Двије воде, да ли је потребно наглашавати, двије су стране крова на кући, у овом случају – вјечној. Нема патетике у овом Диздаревом контрастирању живота и смрти, животне радости и неумитне (вазда се чини неправедно заслужене) смрти, али зато има стилски успјелих минијатура у којима је, у крупним али финим потезима, осликано „житије“ једног доброг човјека који се вавијек радовао, који *и кад је ратио и кад је иатио вазда је звијезде брао [...] иуи жарка сунца илегао је и модра неба*. Тако пјева Диздар о своме Радојици Бјелићу, једном од својих лирских субјеката које карактерише предвидиви али стилски убједљиви

детерминизам, то јест лирска еквиваленција *poen est omen*. Име, које је у исто вријеме својеврсни предзнак оног лирског карактера који ће својим јунацима додијелити Мак Диздар, понекад је плод пјесничке имагинације, а понекад истинско име, изгубљено или заборављено у вијековима који нас дијеле од натписа на стећцима. Тако, на примјер, имамо Неспину, који у истоименој пјесми узвикује *Еј еј еј, ашће су бадци будни, ни несџине клеће не сџију*; и Горчина, који уздише над својом горком судбином: *Е да едном ѓресџану ѓорчине*. Једно од општих мјеста које је могуће видјети на бројним надгробницима цитирано је у завршним стиховима ове пјесме. Као и код већине других епитафа и овдје је посриједи обраћање покојника пролазнику или блиској родбини. Овај натпис својом језгровитом суштаственом поентом, једноставним исказом и тоналитетом, али интензивном емоцијом, говори о извјесности да ће они који га читају постасти као и онај који им се обраћа испод камена, тј. о извјесности о неумитности смрти, према којој греде пролазник. Стихови истовремено говоре о његовој, покојниковој немогућности да поново постане жив и у томе се састоји једноставност и простосрдачност овог надгробног контрастирања на симболички кључном мјесту на којем се састају и сустичу двије најснажније супротности, живот и смрт у онтолошком погледу. Једноставна формулација, као и неизбјежност и неумитност неких животних истина, учинили су да ова порука преживи неколико вијекова, подједнако снажно се дотичући сваког човјека и пролазника. Натпис је осмишљен тако да задире у најинтимније и најемотивније предјеле људске душе, еманирајући и свом силином закупаљајући човјекове духовне

силе. Мак Диздар је у тој еманацији пронашао снагу и силину инспирације, а у свом главном пјесничком остварењу, сјајним лирским потезима оживио је и вјерно пренио поруке са свијешћу да се оне тичу човјека и његовог животног усуда. Треба нагласити да је овакав натпис чест и на стећцима постоји у неколико варијанти. Но, у пјесми „Запис на двије воде“ Мак Диздар се умјетнички реферише на епитаф са стећка Радојице Билића (СБТ: 179), пронађеног у некрополи у Старом Селу, код Доњег Вакуфа. Натпис је уклесао Весеоко Кукуламовић, мајстор необичног имена, које Диздар на једном другом мјесту такође тумачи као симболички веома снажно. Због дужине натписа цитираћемо само онај дио који је цитиран у пјесми, који свједочи о еквиваленцији као стилском али и као интертекстуалном поступку и којем, најзад, у својој књизи *Стари босански шекспови* Диздар додјељује статус пјесме, макар у визуелном погледу:

Се ками
Радојице Билића

[...]

Мољу
братију
и стрине
и невесте
приступите
и жалите ме
и не попирајте ме
ногама.

Јере ћете бити ви
како јесам ја,
а ја нећу бити
како јесте
ви...

А се писа
Весеоко Кукуламовић.

Стећак стварног, историјског Радојице Билића према палеографским и језичким особинама потиче с краја XIV и почетка XV вијека (Вего 1970: бр. 279; Бешлагић 2004: 114–115). Стећак је у облику сљемењака, као што смо и назначили при малопређашњем тумачењу наслова пјесме. Натпис на овом стећку је ћирилични, а почиње инвокацијом: *У име Оца и Сина...* (Бешлагић 2004: 115). Диздарев Радојица Бјелић је опјеван као човјек с једноставним животним стилем, који се умио радовати, и то малим стварима. Пјесник свагда слиједи образац једноставности и пјева о људској невиности макар пред неизбјежним налетом вјечне косачице. Ту невину доброту и праведност Диздар претвара у начело које препознаје свуда и у свим обичним и добрим људима. Такви добри људи су, према легенди коју пјесник такође вјерно преноси у лирски дискурс, почивали испод ових надгробних каменова. То су његови лирски јунаци. У том смислу Диздар сагледава и однос живота и смрти: начелу живота супротстављена је смрт, као што је начелу добра вјечно супротстављено начело зла – нема једноставније а универзалније истине. Њену љепоту и лирски идентитет Диздар је најснажније изразио

у језички најпростијим а мисаоно најпространијим поетским рјешењима. Чини се да је стећак са оваквим натписом имао улогу, као и већина других, да спријечи заборав покојника, који се отиснуо на путовање до вјечног живота. Тој општељудској судбини коју је ишчитао на стећцима Диздар је дао литерарно оваплоћење у сјајно осмишљеној пјесми о животу и усуду доброг човјека. Добри Радојица Бјелић из Диздареве пјесме можда више него онај о коме свједочи натпис на стећку није желио да га забораве. Порука натписа са стећка проистекла је из мисли о пролазности живота и човјековог настојања да заборав на овом свијету што дуже одложи, али и о поруци која опомиње да се вјечни дом не скрнави: „Јере ћете бити ви...“ И овај натпис је стилска елизија, јер живот и смрт нису назначени, написани, именовани – они су подразумијевани. Значење Диздареве пјесме је у реанимацији ове поруке и реafirмацији оригиналне умјетности која садржи универзални смисао о човјековом стремљењу ка вјечности.

У пјесми „Запис о одласку“ (КС: 96) Диздар је на себи својствен начин интерпретирао и допјевао епитаф који у суштини представља стилизовану поруку и који елидирано свједочи о једном животу, о немогућности почившега да у прекогробни живот било шта понесе. То је епитаф са надгробног споменика Ивана Маршића из XV вијека (СБТ: 228), Диздар ову цитатност биљежи и констатује:

Живих на земљи много ја –
Осамдесет осам лита.

А ништа не несох!...

Око овог епитафа Диздар гради текст пјесме уз помоћ цитатног поступка, тачније, нтертекстуалном инклузијом између констатације и поенте у тексту самог епитафа упјевава лирски садржај још једне стилски једноставне, простосрдачне али убједљиве пјесме, која је духовно оснажена универзалном поруком одлазећег са овог свијета и његовим освртом на своју сопствену жин:

*На свијету овом дуго ја жих
Бих осамдесет и осам љета на сијему свијету*

*У свој дом многа блага спремих и скрих
Не часих ни часа намјерника не частих не постојих*

*На свијету сијем ја живјех доста
И многа блага ревно ко мрав у дом свој несох*

*Сада у кончини
Оглазим*

*Са собом ништа ја ништа не понесох
Пустио иза мене све благо остало*

Сасвим је јасно да је Диздар у овој пјесми високе естетске вриједности највише радио на елидираном значењу поменутог епитафа, проширујући садржај у правцу сопствене пјесничке поенте о духовној самоспознаји човјека који је у дугом животном вијеку ревносно радио и настојао да у материјалном погледу што више стекне. Духовна компонента произлази и из самог тренутка у којем нам овај лирски субјект саопштава своју исповијест, док одлази са овог на

онај свијет. Та исповијест, саздана брижљивим стилем и помно одабраним изражајним средствима, на концу сопственог живота садржи спознају о природи и смислености рада и стицања, чије плодове никоме није могуће понијети у вјечни живот. Смисао ове поруке је и у латентном слављењу живота, оног дијела живота којем се лирски субјект из ове пјесме, због своје ревности, премало посвећивао и којем је премало давао. У посљедњем стиху ове лирске ретроспекције Диздар је поентирао једноставном истином која ће зазвучати као уздах покајања, као спознаја о ништавности материјалног и о ништавности сопственој у *кончини* живота.

Додатак претходно реченоме представља текст који говори о „благу“, а то је епитаф из XV вијека (СБТ: 252) пронађен у селу Слипчићи (заселак Арапи), код Мостара:

А се пише на крсту Јурја –
да је знати свакому човику:

Јурај Ивановић како стекох благо –
и ш њега погибох!

Овај натпис је уклесао ковач Радич на великој осамљеној крстачи Јураја Ивановића. „Испод крста налази се голема плоча, а под њом гробница Јурајева. По снази контраста, по иронији која се пење до сарказма, овај епитаф спада међу најзанимљивије и највредније у нашој старој епиграфици“ (СБТ: 408). Бешлагич констатује да је композиција овог натписа доста необична и да нема стереотипних фраза итд. (2004: 126). Диздар је овај епитаф цитирао у пјесми „Запис о благу“ (КС: 116):

*Никада ником не рекох
Како сѿекох блаѿа*

*Сада нека се зна
Да шаѿда у руке враѿа
Сѿиѿох*

*Да с њеѿа
Збоѿ блаѿа да ѿѿибох.*

Развијајући текст епитафа до пјесме са још једном поруком о материјалним вриједностима и духовној сфери живота, Диздар у овој пјесми говори *како* је Јурај Ивановић стекао благо и *како* је погинуо, тј. изгубио душу. Ријеч Јураја Ивановића са епитафа несумњиво је иницирала Диздара на поетско разматрање релативности материјалног. Врло срећним избором риме *блаѿа – враѿа* пјесник је створио узрочно-последичну везу, јер у исто вријеме када је стекао благо или због начина на који га је стекао, Диздарев Јурај је погинуо и то је оно што се може тумачити у ширем смислу – да је изгубио душу, постао мање човјек и томе слично. Ове кратке а убједљиве стихове можемо интерпретирати и у духу Христове параболе о богаташу и краљевству небеском (Лк. 12, 16–21 и Лк. 18, 18–27).

У пјесми „Запис о витезу“ (КС, 97) цитиран је епитаф Озрисала Копијевића који „својом потресном садржином можда надмашује све оригиналне текстове наше средњовјековне књижевности. Озрисал је сахрањен под лијепо украшеним стећком, у близини Борча, дворског града Радиновића-Павловића. Данас се његов мрамор може видјети у врту Земаљског музеја у Сарајеву“ (СБТ: 395). Аутор

овог натписа је дијак Радоје, а стећак датира између 1415. и 1423. године. Натпис је ћирилични и исклесан је на три стране овог сљеменака. Епитаф говори о витезу из времена босанскога и српског господства, којему у војничкој служби ниједна рана није била смртна, него је умро у кући на сам Божић (СБТ: 213). „У натпису се каже да је ту сахрањен Озрисал (Озрин, Озрисав) Копијевић, жупан кнеза Павла, који је у служби свога господина био *боген, сјечен и одегран* (опљачкан), али да од тога није подлегао, него је умро на дан Христовога рођења, те да га је господин војвода (мисли се на Радослава Павловића) окрилио (поклонио му пажњу), сахранио и споменик му подигао“ (Бешлагић 2004: 129). У пјесми „Запис о витезу“ видимо како се цитатност развија од ријечи „смрти не поиска“, којима почиње наведени епитаф, до стиха „смрти не допаде“. Налик на Радојицу Бјелића из пјесме „Запис на двије воде“, Диздарев безимени витез има ту особину наивности и животне радости, окружен окрутним свијетом и честим војевањем. У дијелу епитафа у којем се каже како је обиљежје подигао сам војвода, те у стиховима Мака Диздара *умрије а мршав још није*, налазимо јасно значење оваквих натписа: да се заборав одлазећег у вјечност што дуже одложи на овом свијету. У пјесми, овај витез је скончао у *йобуни йрошив невјерства свијета*, и то тако што су његова благост, храброст, оданост и витештво „награђени“ невјерством и издајом. За разлику од претходних пјесама у којима смрт долази сама, Диздар ће у пјесму „Запис о витезу“ унијети и нијансу више у значењском погледу. Обрт доноси зло као „награду“ за добро и то је проблем за који би било наивно рећи да се код Диздара, макар и алегоријски,

не дотиче и највише метафизичке инстанце. То је сам епицентар диздаревског сукоба добра и зла:

Зайишај сад за име његовој јосиодина

Да дјело му бијаше невјерство

И име да бјеше му зло

То само се

Сада

Зна

Све се ово односи на живот „прочитан“ на стећку, на незаборав јунака који под њим почива, али је у исто вријеме и универзална порука пјесме Мака Диздара – о постојању зла и невјерства на овом свијету.

Пјесма „Горчин“ (КС: 102–103) такође говори о једном добростивом војнику, витезу, несрећном љубавнику чију дјеву *урабише у робје*. Будући настала много раније у односу на датум објављивања првог издања *Каменој сџавача*, ова пјесма се, као што рекосмо, сматра једном од првих из којих је проистекла збирка као цјелина. Као пјесник, Мак Диздар афирмише љубав и у његовој су поезији неодвојиви краљ и краљица, пастир и пастирица, љељени и срне, једно за другим чезне, једно без другог страдава. Такво страдање је и Горчинова непребол за вољеном, а у овој Диздаревој лирској апологији могли бисмо из пјесме „Косара“ издвојити стих *шебе више нема ал ти ниси нијема*, који претходи али као да посљедује Горчиновим молбама. У пјесми „Горчин“ Диздар имитира форму и стил епитафа, а дистих *асе лежити војник Горчин* експлицитан је примјер цитатног подражавања ове надгробне форме. Пјесма у свом првом дијелу настаје као уобичајен сплет ријечи које

свједоче о животу почившег, док се други дио конституише у изразито емотивној исповијести војника Горчина:

Зѣбох од чудне боли

[...]

Зѣбох од боли

Нейреболи

Вољу

А гјеву ми уїрабише

У робје

Ако Косару срећинетѣ

На џушевима

Госїодњим

Мољу

Скажише

За вјерностї

Моју

Међу епитафима које је бирао за своје пјесме Диздар је нарочиту пажњу поклањао онима који су говорили о праведништву, витештву и љубави. Наговјештај овакве трагичне животне приче као што је Горчинова пјесник је пронашао у потресном епитафу Браје Тврдојевића са краја XIV и почетка XV вијека. Натпис је са стећка у облику стуба из околине Зворника (на самом путу код Засеока), ћирилични је и свједочи о почившем Браји Тврдојевићу. „У даљем тексту се каже да именовани лежи на туђој земљи (на земљи тужди), а да му је споменик поставио (постави на њем камен) његов пасторак Прехтјен и син му Озрко“ (Бешлагић 2004: 152). Епитаф је писао дијак

Драгоје, а Брајин син Озрко је, како се каже, услед туге за оцем и сâм умро не дочекавши да натпис буде уклесан. Цитатност се открива у уводним стиховима ове пјесме, који говоре о туђини у којој је гроб Горчина, односно Браје Тврдојевића.

*Асе лежиџи
војник Горчин
У земљу својој
На башџини
Тужди*

Поредећи фактографију епитафа са стећка Браје Тврдојевића и текстуру Диздаревог „Горчина“, јасно разлучујемо мотивацију и емотивни комплекс ове пјесме. Оскудни запис са овог надгробника Диздар је недвосмислено ставио у функцију лирске карактеризације војника Горчина како на плану ове пјесме тако и на плану цијеле збирке. Војник Горчин је један од најснажнијих и најлирскијих Диздаревих *џасова испод камена*, наглашено добар и безазлен, готово наиван у насилном свијету о којем свједочи. Губитак због којег испашта *од чудне боли* [...] *неиреболи* посматрамо као посљедицу неумитних судбинских сила и то је разлог због којег Горчина и друге лирске протагонисте ове збирке симпатишемо и сажалевамо, посматрамо их у симболичком контексту који превазилази индивидуални усуд.

Тако је и у пјесми „Запис о неспини“ (КС: 98) која такође открива своју интертекстуалну форму и експлицитношћу поступка оживљава епитаф са стећка средњовјековног дворског ризничара (казнаца) поетичног имена – Неспина. Овај епитаф по-

тиче са стећка-плоче који је, према Бешлагићу, настао у XIV вијеку (Бешлагић 2004: 137–138). Стећак је пронађен 1946. године у околини Високог, а данас се налази у Земаљском музеју у Сарајеву. У име брата ризничара Неспине (који на стећку није именован), казначича Бјелока подигла је обиљежје за „свога господина“ и дала да се уклешу сљедеће ријечи: „У име великог казнаца Неспине брата / позида Бјелока казначича / својега господина. / И остави себи мјесто / полег својега господина“ (СБТ: 53). Прочитајмо и пјесму „Запис о неспини“ (КС: 98) како бисмо видјели на који начин Диздар користи ово „јединствено средњовјековно име“ (Бешлагић 2004: 137).

*На исходу један бадац, сџоји
Тисуће бадаца на истоку њосџоји*

*Посвуноћ бади бадац, њоваздан бади
Будан је бадац кад руши будан кад тради*

*На мосту бадац, бади на груму бдије
Бадац, никада не њлаче ниџи се смије*

*На траду бади бадац, бади на васи
Бадац се никадар не види ниџи се њласи*

*На наше руке бадац, вреба цијеле ноћи
Вреба на наше дању и уши и очи
За један њоџлед мрки бадци у џмачу воде
За једну ријеч добру бадац, у срце боду*

*На исходу један бадац, сџоји
Тисуће бадаца на истоку њосџоји*

Еј еј еј
Аише су баџи будни
Ни неспине клеће не стију

Индикат који упућује на текст наведеног епитафа свакако је ријеч „неспина“, којом Диздар у овој пјесми означава онога који је будан, који бдије у духовном, метафизичком смислу. Међутим, у овој пјесми се говори и о буднику-стражару, кога Диздар означава ријечју „баџац“. Раније смо већ поменули стихове посљедње строфе ове пјесме, а њихова је поетска функција да укажу на дефинитивну разлику и потпуни духовни контраст између двије врсте „будника“. Ријечју „баџац“ Диздар је лирски ефектно означио једну заумну силу која *се никадар не види ниши се љаси*, али је у објашњењу семантичких елемената ове пјесме истакао да иста ријеч означава и оне који стражаре у име закона и догми, који спутавају слободу духа и мисли. Још конкретније, Диздар је маркирао ријеч „баџац“ рекавши да њоме означава будног стражара у Душановом царству. Притом, у *Душановом законнику* стоји синтагма „бабунска ријеч“ која за Диздара није ништа друго до „ријеч добра“, то јест ријеч (мишљење, вјеровање) својствена „добрим људима“ (богумилима, јеретицима). На тај начин је пјешчана зиданица саграђена у врло ефектном „Запису о неспини“ нестала под плимом ових додатних објашњења. Пјеснички донети који се освајају у појединим стиховима ове пјесме, огледају у њеним стилским и изражајним средствима, те разигравају у ритмичким и семантичким рјешењима просто се губе у евидентном ангажману и настојању да се нагласи изразита невиност и изразита кривица у оквирима богумилског мита. Диздар ријечју „неспина“ означа-

ва оне који су духовно будни и благи, али „угрожени“, па и „проклетни“ због свог (другачијег, јеретичког) мишљења или вјеровања. На тај начин пјесник слиједи општи дуалистички образац успостављен у овом своме дјелу, јер „ријеч добра“ код Диздара парадоксално јесте ријеч или заправо цијели систем вјеровања због којег „бадац“ и „непина“ функционишу као метафоре два супротстављена начела. Диздар своју поезију ствара управо у контрапункту ирационалних сила, указујући на дуализам чак и у оквиру једног истог начела, какво је овдје религијско начело будности. Тиме он указује на чињеницу да сви људи не прихватају једнако, још мање осјећају једнако религијске норме и догме. Ауторска објашњења, међутим, скидају поетски вео и показују огољену намјеру да се и „географски“ прецизирају и конкретно одреде координате овог блиског сукоба, те отуд за његовог неспину *ѿисуће бадаца на истѿоку ѿостѿоји*, отуд је непријатељ и уништитељ прецизније „лоциран“ у – Душаново царство. Ваља примијетити да Диздар не користи ово име да би постигао лирске ефекте попут оних у пјесмама „Горчин“ или „Запис на двије воде“. Неспину као властито име Диздар уопштава и подређује нимало поетичним наканама, „непина“ је овдје заједничка именица која је пјеснику послужила да своје стихове ангажује и тако анимира мит о православним истражитељима и богумилским страдањима. Чини се неубједљиво, јер потенцијали тог нарочитог имена (Непина) увелико превазилазе стилске ефекте и умјетничке домете остварене у једној пјесми, иако резултати ове лирске номенклатуре не изостају када се збирка *Камени спавац* посматра као цјелина. Диздарев камени спавац

у својој суштини и јесте „неспина“, будан је у једној широј духовној и есхатолошкој перспективи коју ова збирка убједљиво осваја.

Један од најпотреснијих записа међу свим старобосанским текстовима начинио је Врсан Косарић (XIV–XV вијек), али не на стећку. Иако је Диздар „допјевао“ овај запис, треба нагласити да је његов несрећни аутор, као „сужањ у тамници Стјепан-града код Благаја, успио у тамни своје ћелије да у миљевини уреже неколико ријечи о свом болу и безнађу. Вријеме је натпис изгризло и излизало, али нам је од њега ипак остало толико да и данас можемо саучествовати у болу непознатог сужња“ (СБТ: 377). Тако коментарише Диздар, а ево тих неколико потресних ријечи: „А се писа Врсан Косарић – сужањ који се не радује...“ (СБТ: 165). Кратку лирску референцу на овај запис Диздар је начинио у форми пјесме-поруке „Запис о нади“ (КС: 106) као показатељ интертекстуалног поступка који је једнак и када предложак није класични епитаф:

*А ово њиса
Сужањ који се не радује*

*Нек буде њошоњи сужањ
Шшо изјубио наду је*

Врсан Косарић као сужањ, без обзира на то што није, попут већине лирских протагониста ове збирке, глас почившег испод камена, оставља у овом запису изразит симболички потенцијал који Диздар обилато користи. Сужањство у тамници као омиљена метафора којом дуалисти описују овоземаљско

житије, послужило је и Диздару да начини лирски израз о ропству и надању. Послије неколико претходно поменутих Диздаревих лирских јунака, овај је „сужањ“ упечатљиво једини који је изгубио наду и престао се радовати животу. Упоредивши *нерадовање* Врсана Косарића са животном радошћу добротивих праведника из претходних Диздаревих пјесама, лако уочавамо да је овакав губитак радости за пјесника представљао могућност да проблем сагледа из другачије перспективе. Губитак те виталности и радости, својствене неким од ових јунака, раван је губитку оног суштинског у животу човјека, губитку наде, посљедње која преостаје. У ова четири стиха пјесник сажима метафорички и метафизички проблем живота. Живота у тамници каквом је манихејски спавач Мака Диздара сматрао овај живот. Пјесма је у интертекстуалној вези и са дјелом *Ex Ponto* Иве Андрића. Као мото у збирци *Камени сјавац* Диздар цитира дио у којем Андрић, у мариборском дијелу збирке *Ex Ponto*, говори о дужини чекања и о духовном клонућу у тамници.

Интермедијалност *Каменої сѣавача*

У дијелу текста који слиједи осврнућемо се на настанак и анализирати оне пјесме у којима пјесник поступком интермедијалне транспозиције знака преводи визуелне аспекте и ликовну симбологију стећка у књижевноумјетнички медиј. Ликовни знак на стећку јавља се неупоредиво чешће у односу на епитаф, и то као декорација, симбол или фигурална представа. У категорију декоративних мотива могу се убројати: спирале, двоструке спирале, лозице, врпце и сл. Симболи које сусрећемо на стећцима најчешће су: крст (у бројним различитим варијантама, од једнакокраког или кукастог до антропоморфног крста), сунце, полумјесец, звијезде, разне хералдичке ознаке (штит, мач и сл.), руке, аркаде, љиљани итд. У категорију фигуралних представа спадају појединачне људске и животињске фигуре. Међу животињским фигурама, опет, најчешћи су: јелени, кошуте, пси, птице, коњи, пијетлови, итд., а има и представа неких фантастичних животиња. У ову категорију убрајају се и композиције, а то су најчешће сцене лова на јелене, представе витешких турнира, те игара (најчешће коло). Као пјесник, Диздар је био нарочито наклоњен тумачењу умјетности са стећака из пера Александра Соловјева. Прихватио је његове ставове о богумилском поријеклу стећака, што је, наравно, утицало и на збирку *Камени сѣавач* као умјетничко дјело. Соловјеву је Диздар посветио

пјесму „Сватовска“ из збирке *Камени сјавац*. Пјесма у подтексту има легенду о сукобу двају сватова, а свједочи и о снажним интертекстуалним позицијама фолклора у овој збирци. Овом легендом је народ често објашњавао поријекло некропола са стећцима, које је називао „сватовским гробљима“. Соловјев је тумачења ликовних мотива на стећцима изложио у раду *Симболика средњевијековних гробних сјоменика у Босни и Херцеговини* у којем му је полазиште била претпоставка да су симболи „имали свој дубок значај и стајали у вези са езотеричном доктрином богумилског и катарског покрета“ (1956: 31). Поријекло богумилства (као и павлићанства и катарства) сеже до трећег вијека хришћанске ере, до персијског пророка Манија и његовога синкретичног учења „у којем је спојио хришћанске, персијске и будистичке елементе“, поштујући као пророке-параклите и Христа и Заратустру и Буду. Од црквеног хришћанства ово учење разликује и вјеровање „у вечиту борбу светлости и таме, доброг и злог бога“, те учење да „у видљивом свету влада зло које треба победити духовним препородом“ (Енциклопедија Југославије I: 640). Богумили су на материју гледали као на творевину Сатанаила, по њиховом учењу прворођеног Сина који се одметнуо и постао начелом зла. Нису градили цркве, нису поштовали иконе, нису гајили култ светаца. Нису поштовали *Сџари завјеш*, а у *Новом завјешу* Христа тумаче у свјетлу докетистичког учења. Живот је за богумиле био „тамница“ из које се једино праведношћу и радом могло „изаћи“, тј. отићи у вјечни живот. Тако је о богумилима писао Соловјев у својим бројним радовима посвећеним овој историјско-религијској тематици.

Диздар је у вербални поетски дискурс транспоновао ликовни, декоративни мотив лозице, затим симболе крста (антропоморфног, „сунчаног“), аркада (код Диздара у улози врата), сунца, мјесеца, вијенца, љиљана, руку, јелена, затим хералдички знак штита, те фигуралне представе лова на јелене и кола. Подтекст пјесама у које је транспонован ликовни знак открива својеврсни синкретизам јеванђеоског хришћанства с једне стране и дуалистичке вјере у постојање двају начела с друге. Ријечи самог Христа цитиране су у пјесмама „Лоза и њене розге“ и „Врата“ у циклусу *Радимља*, док је у подтексту пјесме „Сунчани Христос“ у питању докетистичко учење. Ово свједочи о чињеници да је богумилски предзнак ове збирке и те како ослоњен на јеванђеоско учење Исуса Христа, који је изузет из сукоба и у једном суштинском смислу, у овој збирци, предмет је имитације и идентификације. У том смислу, еманација неких симбола са стећака у Диздаревој збирци проговорила је јеванђеоским Христовим ријечима, за које стичемо утисак да их је пјесник „откаменио“ са стећка. У пјесми „Лоза и њене розге“ (КС: 52) из циклуса *Радимља* Диздар је комбиновао интермедијалну транспозицију ликовног знака лозице (каква је присутна на бројним стећцима, прије свега у некрополи Радимља) и интертекстуалну инклузију цитата из *Јеванђеља по Јовану*:

*Овдје је њприсушан онај
Који по вјерном очистиовању рече
Аз есам лоза истиниша а ошац мој је виноградар
И сваку розју на мени а њлода не да ја ћу одсјећи
Ал ону која рађа да њоље буде боље*

Да слађи дар и њлог већи
Чистишм

Ви већ сѣе чистишм словом истишм које вам ѡлаѡљах
Бацѣше зашѡ ѡвари своје у оѡањ овоѡ ѡлама
Будишѣ шако у мени а ја ћу свакако у вама
Као у оним шѣѡ сам од искони које вољах
Аз есам лоза
А ви сѣе
Грозје

То је Диздарев Христос, сунчани Христос, Христос у камену, и ма коју год метафоричку вриједност употреједили да означимо његову посебност у збирци *Камени сѡвац*, суштина остаје непромијењена. У овим новозавјетним референцама видљиво је, а нарочито је у јеванђеоским елементима *Каменоѡ сѡваца* евидентно, да је Диздар на стећак гледао као на медиј кроз који су ликовним путем пренесене неке библијске поруке. Стећке које су красиле представе лозице са гроздовима пјесник је доводио у везу са *Јеванђељем ѡ Јовану*, у којем Христос казује ученицима параболу о Оцу-виноградару, Сину-чокоту и ученицима који су грожђе. На графичком прилогу јасно видимо мотив стилизованог крста (који је симбол Христа) и чокота са гроздовима (симболи Његове ријечи) са двоструком симетричном спиралом (спирале су симбол чистих ученика).²⁷ У *Јеванђељу ѡ Јовану* (15, 1–4) Христос каже ученици-

²⁷ Сви прилози су преузети из књиге Мариан Венцл (Marian Wenzel) *Украшни мошиви на сѣећцима* (1965) и упоређени са илустративним елементима књиге *Сѣећци* Алојза Бенца (1962). Први број испод графичких прилога означава број стране, а други број илустрације.



Wenzel, 215: 15–16.



Wenzel, 215: 19.
(уп. Бенац 1962: 43)

ма: „Ја сам истински чокот, и Отац је мој виноградар. Сваку лозу на мени која не рађа рода одсеца је; а сваку која род рађа, чисти је да више рода роди. Ви сте већ чисти због речи коју сам вам говорио. Останите у мени, и ја ћу у вама. Као што лоза не може рода родити сама од себе, тако ни ви ако у мени не останете. Ја сам чокот, а ви сте лозе.“ Александар Соловјев примјећује да је мотив крста са гроздовима и спиралама јако чест на босанским и хумским саркофазима. Обраћа пажњу такође првенствено на петнаесту главу *Јеванђеља по Јовану*: „Верни ученици су чисти 'катари'; они су живи гроздови и 'розге' (витице) идеалне лозе самог Христа“. (1956: 47).

Пјесму „Врата“ (КС: 54–55), такође из циклуса *Радимља*, Мак Диздар гради комбинацијом интермедијалне транспозиције ликовног знака и алузије на Христове ријечи о уским вратима из *Јеванђеља по Маџеју* у чему се састоји интертекстуална компонента ове пјесничке поруке. У књижевноумјетнички медиј транспонован је ликовни мотив аркада, такође веома чест на стећцима, на којима их Диздар види као та јеванђеоска уска врата ка животу вјечном. Овај мотив сусрећемо на гробним каменовима некрополе Радимља, коју је сам Диздар сматрао најкомплетнијом и најзанимљивијом, иако не и највећом у Босни и Херцеговини. Обратићемо пажњу на експлицитну интертекстуалну везу пјесме „Врата“ са текстом *Јеванђеља по Маџеју*:

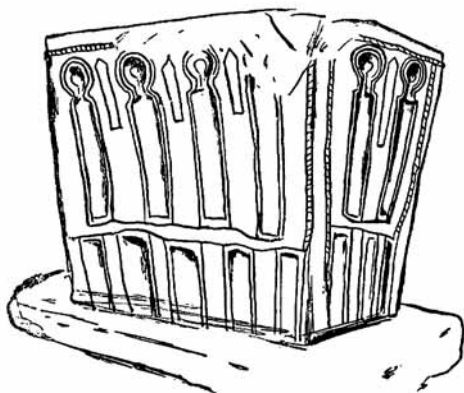
*Овдје смо још увијек само сћећи тостии
И шребало би већ једном прећи у круї свјетлостии
Кроз нека уска вратиа шребало би се вратиштии
Из шижела ової толої у шижело вјечностии*

*Када се доскишах у ово вече касно
Он ми рече а да ја не йишах
Ја сам ша порша и кроз њу ући у мене јако ја у шебе*

Кроз интердисциплинарни религијски дијалог Диздар је у ову пјесму уткао цитат-алузију на сљедеће Христове ријечи: „Уђите на уска врата; јер су широка врата и широк пут што воде у пропаст, и много их има који њиме иду. Јер су уска врата и тесан пут што воде у живот, и мало их је који га налазе.“ (Мт. 7, 13–14). У *Јеванђељу по Јовану* Христос каже: „Ја сам врата; ако ко уђе кроз мене спашће се“ (10, 9). На стећку са графичког прилога (високи сандук из

некрополе Радимља) видимо мотив аркада, односно врата у лирској интерпретацији Мака Диздара. Пјесник чује глас Христа и његових ријечи које кажу да Он представља та уска врата ка краљевству Господњем, а потрага за ушћем у нама самима у *ше зелене двери* наставља се на унутрашњем плану. На Христове ријечи алудирају и стихови:

*Остави зајмо оца и мајку остави браћу и сестру
Ослободи се свијета презри његов цвијет
Остави траг на исходу остави трага на зајагу
Изгради траг у себи окрени лице свом трагу
Јер је вријеме близу*



*Wenzel, 85: 5.
(уп. Бенац 1962: 8)*

Крст је такође један од најчешћих ликовних мотива на стећцима. Често се јавља у антропоморфном облику, али и уписан унутар круга. На многим споменицима мотив крста је неодвојив од мотива спирале. Пјесма „Сунчани Христос“ (КС: 53), такође из циклуса *Радимља*, настала је у духу докетизма, учења о „свјетлосном Христу“ које је поетски заступао Диздар:

*Ни живої̄ ни смрї̄ не їриїага мени
Ја сам їек онај који је у сјени
Оної̄ шїо у времену се
Оврмени*

*Овдје је їрисуїан онај
Коме завидјеше црни законици
Објесише їа у шесїи час оної̄ гана
Пред њеїовим чудом занијемише жреци и воїници
Кад веза их за земљу сунцем своїа крїа
Раширивши руке од їрїа до їрїа
Он їобиједи
Смрї̄*

Интермедијалном транспозицијом знака неуобичајеног, „свјетлосног“ крста и руке пружене према сунцу са бројних стећака, те експлицитно „цитирајући“ докетистичко учење, Диздар је пренио универзално религијско значење свјетлости у књижевноумјетнички медиј. Према докетистичком учењу, а у Диздаревој интерпретацији, „месија није откупитељ него утјешитељ, није имао људско тијело него је био бестјелесан, није разапет него је само раширио руке и тако направио знак крижа [...]“ (КС: 137). „Босански крстјани су“, вели Диздар, „зато признавали само симбол крста, а не распело или било какво друго опредмећење крста“ (КС: 137). Наравно, значајно је истаћи и објашњење симбола „свјетлосног крста“ Александра Соловјева, које је Диздару било посебно блиско. Наиме, Соловјев истиче да су богумили користили крст као симбол, али не и као реалистично распеће. Феномен антропоморфних, односно теоморфних и сунчаних крстова, он објашњава „у вези с начелним антиматеријалистичким ставом

свих докетиста“ (1956: 40). Манихејци су Христово распеће тумачили на алегоричан начин, крст са мотивом распећа није имао нарочит значај у овом учењу, али је крст свјетлости и те како величан и слављен. Њихово учење се заснивало на супротстављености свјетлости и мрака, материје и духа. Вјеровали су у Параклита, духа утјешитеља. Он тјеши чезнутљиве, који руке пружају ка „сунчаним почивалиштима“. Диздар је овакву чежњу пјеснички идентификовао у симболима сунчаног крста и стуба, те у симболу руку са многих стећака упућених ка сунцу (такође уклесаном на истом стећку). Најзад, ове мотиве пјесник је тумачио и у поређењу са староиранском религијом свјетлости, и поврх свега у контексту све-присутног култа сунца. На графичком прилогу јасно видимо мотив руке испружене ка свјетлосном кругу који симболизује сунце.



Wenzel, 329: 8–11. (уп. Бенац 1962: на више мјеста)

Ова представа (као и њој сличне на бројним другим стећцима) цитатно је присутна не само у пјесми „Сунчани Христос“ него и у пјесмама „Рука“ (из циклуса *Радимља*), „Сунце“, „С подигнутом руком“ и

„Руке“.²⁸ Присутна је и у пјесми „Вијенац“ из циклуса *Радимља*, уколико круг схватимо као вијенац-корону који је, према мишљењу Соловјева, симбол Христове наклоности ка изабранима. У овим пјесмама Мака Диздара ликовни знак је транспонован у пјеснички медиј да би проговорио о чезнутљиво пруженим рукама ка небу и сунцу.

У пјесми „Сунце“ (КС: 36) Диздар је „цитирао“ овај чест симбол са стећака.²⁹ У поетски медиј још једном транспонује примарни облик религијског израза човјечанства – култ поштовања сунца – препознат на каменим надгробницима. Мноштво малих сунаца са стећака симболизовало је живот и рађање, али је исто тако протумачено и као метафизички симбол небеске лађе која превози чисте душе покојника у вјечни живот, а према Соловјеву и симбол самог манихејског Христа. „Свакодневно читање прве главе Јеванђеља по Јовану утврђивало је француске катаре и босанске богомиле у веровању у Христа као небеску светлост, као вечито сунце“ (Соловјев 1956: 37). Сунце је на стећцима присутно у облику круга и розете, која на неким споменицима замјењује горњи усправни крак, чинећи тако још једну варијанту сунчаног крста. Према томе, и у овој пјесми Диздар води рачуна прије свега о симболици сунца код богумила и транспонује ова значења у пјесму са универзалном симболичком снагом сунца и свјетлости.

У пјесми „Мјесец“ (КС: 44) пак изразитије је присутна порука о небеској лађи: *Сага њлови цијелом*

²⁸ Призор на стећку када су уздигнуте обје руке тумачи се и као молитвени став оранта.

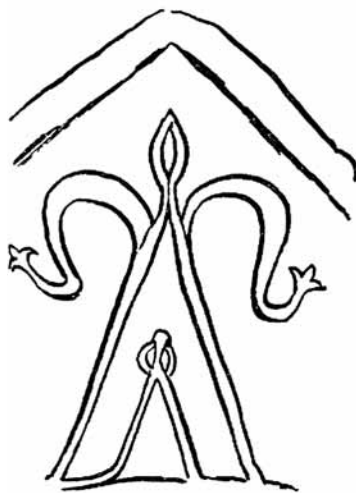
²⁹ У књизи Marian Wenzel *Украшни мошиви на стећцима* на странама 153. и 155. налазимо цртеже стећака са симболом сунца-розете.

ширином своја неба / бугећ из сненосћи оне који су себе изјубили. Градећи ову пјесму, Диздар је комбиновао поступак интермедијалне транспозиције симбола младог мјесеца³⁰ са инкорпорирањем религијског учења у подтекст. Водећи дијалог и са Соловјевљевим тумачењем симбола са стећака, Диздар је несумњиво имао у виду да је „богумилска црква очувала езотерично учење манихејаца и павлићана, те веровала да су сунце и месец – небеске лађе, обитавалиште праведних душа пред полазак у рај“ (1956: 34). Соловјев такође наглашава да се „на босанскохумским споменицима полумјесец појављује у различитим положајима: понекад окренут десно или лево, али много чешће – као 'лежећи' – у том облику он највише личи на небеску лађу“ (1956: 34). Мотив „неизречиве боли и наде“ која се огледа у симболу мјесеца у миљевини стећка поново говори о чежњи човјековој да задобије божанску утјеху и вјечни живот. Фасцинантна је чињеница колико је поезије Мак Диздар „ишчитао“ у симболима са стећака, ослањајући се досљедно на једно интерпретативно стајалиште, оно богумилско.

У својој пјесничкој „религиозности“ Диздар је препознао и симбол крина као стилизован антропоморфни крст („Кринови“, КС: 120). Мариан Венцл кринове дијели у двије групе: „оне код којих су бочне волуте повијене унутра, као у зачетку спирале и оне код којих се бочне волуте повијају у виду слова S. Друга група је бројнија.“ Венцл истиче да је крин (*fleur-de-lys*) „главни мотив хришћанске мистичне иконографије. Он је често означавао перунику (ирис), коју су у средњем вијеку називали 'gladiolus'

³⁰ У књизи Marian Wenzel *Украјски мотиви на стећцима* на страни 159. налазимо цртеже стећака са симболом полумјесеца.

или мач-крин. Овај крин, због своје црвене, кржаве боје и својих сабљастих листова, поистовјећен је с Христовим мукама. Крин је симболизирао и бол сличан убоду мача који је Богородица осјетила у срцу кад је гледала Христа на крсту. Стварно, постоје на стећцима представе које су сличне комбинацији крина и представе Христа на крсту.“ (Wenzel 1965: 163). Проучавајући културу и умјетност стећака, Шефик Бешлагић је крин представио као прастари симбол источног Средоземља, који је вјероватно имао вјерску улогу, а у Европу пренесен преко грчке и римске културе. „Као хералдички знак много је кориштен у Француској, а највише га је употребљавала племићка породица Анжу. Како је познато, српски краљ Урош I је оженио Јелену Анжујску, па се узима да је та околност условила нагло продирање тога мотива у наше крајеве. Љиљан је често сматран кршћанским симболом смрти и ускрснућа. Наиме, љиљан подсјећа на људску фигуру, односно на крст, па се то доводи у везу са Христовим распећем“ (1982: 218). Љиљан се тумачи и као симбол Христа, али и као симболичко „стабло живота“. Процвјетале камене



Wenzel, 175: 10.

Мотив крина на стећку са Равањских врата, Равно, Купрес. Са предње стране мотив антропоморфног љиљана, са бочне двобој под аркадама.

(уп. Бенац 1962: 22)

кринове Диздар је са стећака преселио у амбијент у којем се свеprisутношћу овог цвијета-симбола разоткрива простор којим су многи *шихо њролазили* у побожној *иошрази за бијелим цвијећем*. Потрага је „безнадежна“, чиме се све поново „сели“ на план стећка. Пјесник указује на могућност да овај симбол са надгробника има моћ еманације, да свако ко прође кроз крајолик „бијелих цвјетова“ размисли о онима који су прије њега пролазили. Диздар је, дакако, на једноме оваквом мјесту наведен на размишљање о пролазности човјека и о непролазности поруке човјеколиког симбола са стећака.

Кроз анаграмску игру Диздар је у пјесму „Запис о штиту“ (КС, 104) транспоновао чест мотив са стећака, хералдичко обиљежје унутар штитастог поља:

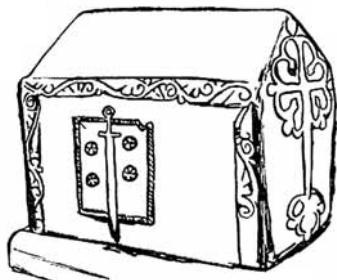
Поисках шиии добри да шиии ме

*Бацих ја иошом доброј јер
Тишии ме*

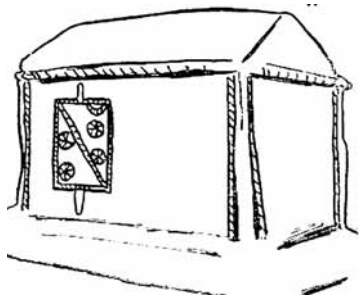
Како Соловјев истиче, мотив штита је у босанској средњовјековној сепулкултури могао да буде прихваћен захваљујући *Псалмиру*, којем су богумили били наклоњенији него осталим старозавјетним књигама. На неколико мјеста у *Псалмиру* поменут је мотив штита: „Штит је мени у Бога, који чува оне који су права срца.“ (Пс. 7, 10); „Господ је крепост моја и штит мој“ (Пс. 28, 7); „Господе! Буди супарник супарницима мојим, удри оне који ударају на ме. Узми оружје и штит и дигни се мени у помоћ!“ (Пс. 35, 1–2). Према Соловјеву, штитови са босанских стећака „нису прави хералдички знаци“, него носе религијску симболику. Он истиче да је на њима најчешћи мотив

мјесеца и розете-сунца, и то као „небеских лађа“ и „лађа светлости“. Треба истаћи да је тумачење овог научника било актуелно у исто вријеме када је настајао *Камени сјавац* Мака Диздара и да је неопходно узети у обзир чињеницу да је порука пјесама из ове збирке, тамо гдје се у поетски медиј транспонују ликовни симболи са стећака, блиска Соловјевљевој религијској интерпретацији ове симболике. У наведеној пјесми је присутно управо такво религијско значење: о међусобном искључивању оружја и живота по узору на Христове ријечи. Штит у пјесми Мака Диздара тишти носиоца, иако се не помиње мач, тј. иако је штит одбрамбено оружје. Прави штит истинском хришћанину јесте Бог сâм, зато је порука проистекла из религиозног дијалога пјесника са симболом штита – универзална.

Један од најзанимљивијих симбола које је могуће срести на стећцима јесте јелен (љељен, у поезији Мака Диздара). Сусрећемо усамљене јелене (али и усамљене кошуте), јелене на штиту као хералдичку ознаку, те призоре лова на јелене. Ове мотиве Диздар је транспоновео у пјесме „Љељени“ и „Запис о лову“. Његове пјесме говоре о „бездушної хајци“



Wenzel, 241: 10.



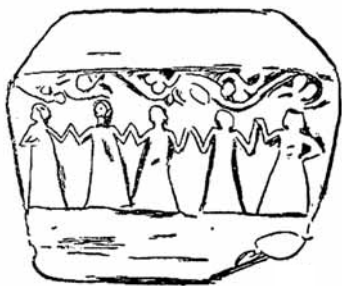
Wenzel, 241: 16.
(*уп. Бенац 1962: 31*)

на ову племениту врсту, а у пренесеном значењу о судбини племенитих душа. Оне такође говоре о непролазној поруци са ових надгробника на којима су се прогоњени овјековјечили у својој невољи, о постојању добра и зла, о „језику“ који људи нису могли одгонетнути. У наведеним пјесмама симбол јелена функционише као симбол праведничке душе. У бројним религијама симболизовао је бесмртност људске душе, али и страх. Због свог изгледа, а прије свега због разгранатих рогова који се повремено обнављају често се упоређује са стаблом живота (Chevalier—Gheerbrant 1983: 226–228). Налазимо га и у грчкој и римској митологији као запрегу кола богиње лова. У Библији стоји: „Као што кошута тражи потоке тако душа моја тражи тебе, Боже!“ (Пс. 42, 1). Александар Соловјев истиче да симбол усамљеног јелена, јако чест на босанским споменицима, и не значи само симболички плијен. Према њему, јелен са стећака има дубље симболичко значење. У вези с тим, он се такође осврће на *Псалтир* и тумачи жедну кошуту као симбол човјечје душе која тражи Бога. Сачуван код богумила, према Соловјеву, овај симбол „представља и оне свете душе које беже од овоземаљских уживања и склањају се у висока брда“ (1956: 55). Соловјев га тумачи и као симбол душе праведника под стећком. Јавља се и са предводником кола на леђима.

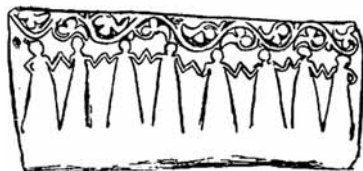
Исто тако, ни лов на јелене није могуће тумачити само као одраз стварности, досљедан је Диздар, иако је чињеница да се ради о омиљеној забави средњовјековне властеле. У пјесми „Запис о лову“ (КС: 34–35) Диздар је транспоновао овај мотив са стећка у развијену пјесничку слику, потресни

призор страдања једне породице пред прогониоцима. Призор лова на јелене оживио је у овој пјесми као ријеч немуште поруке клесара Грубача и као пјесничка визија Мака Диздара. Тај призор говори о древном умјетнику који је реаговао на призор из живота, али и о савременом пјеснику који је појмио истину о поруци са ћутљивог споменика. Древни умјетник се нашао пред призором немилосрдног лова и у тој ситуацији зачело се умјетничко дјело. То је и судбина Мака Диздара: умјетник који је повео дијалог са овом уклесаном поруком проговорио је о једном страдању, о насртајима острашћених на племените и благе. Та простосрдачна истина и наивна спознаја потпуно је овладала духовном димензијом ове пјесничке збирке. Више није ријеч само о призору лова на јелене, нити је у питању алегорија која говори о људима који су се међусобно уништавали, најчешће због иновјерних мотива. У Диздаревој пјесми значење се развија до универзалног нивоа. То је оно Соловјевљево значење (1956: 55) о људским душама (јелен, кошута, лане), које су непрестано прогоњене од зла (коњаници) и гријехова (пси).

Чест призор на стећцима је коло, а чине га најмање три фигуре. Ликови се најчешће међусобно држе за руке, а сусрећемо женско, мушко и мјешовито коло. Уочљива је и улога коловође, који некад има мач у руци, а некад јаше на леђима јелена. У збирци *Камени сјавац* пјесме „Коло“ (КС: 38) и „Коло бола“ (КС: 48) настале су интермедијалном транспозицијом овог симбола са стећка у књижевноумјетнички медиј. Ове пјесме говоре о људима и земљи која их веже, о њиховој судбини која се огледа у јаду, крви, смрти и гробу, о чезнутљиво загледанима ка небу, ка



Wenzel, 353: 14.



Wenzel, 353: 24.
(уп. Бенац 1962: 19)

*Мотиви кола
на стећцима са Радимље*

птицама. У по свега неколико стихова у којима се варира мотив кола Диздар је дао једну духовну ноту о човјеку, који након спознаје о добру и злу, животу и смрти, након живота одлази у вјечност и прикључује се поворци праведника.

Према ријечима Мариан Венцл, „коло служи као вођа души на њеном путу на онај свијет. Већ смо споменули да ову исту функцију вођења душе може имати усамљени јелен. У два случаја, на стећцима јахач на јелену води коло“ (347).

Контрапунктом супротстављених начела, добра и зла, свјетлости и таме, творца и уништитеља, својеврсним пјесничким дуализмом, Мак Диздар је пјевао о праведништву и будности, препознао је на својствен начин Христа у камену, у порукама и симболима на стећцима. Диздар се у *Каменом сјавачу* представио као изразито религиозан пјесник, с наглашеном духовном димензијом стваралачког рада, с порукама које се реферишу на религиозна учења и сакралне текстове. Његов пјеснички став није, међутим, афирмативан према правовјерним хришћанским духов-

ним учењима, он заправо у крајње једноставним, простодушним, наивним поентама прати умјетнички образац са стећака, изражава своју наклоност богумилству и у сјајним лирским рјешењима, у топлим и срдачним стиховима гради једну снажну апологију богумилске културе. Пјеснички субјект спавача-будника код Диздара јесте биће чиста срца које се на један специфичан, „јеретички“ начин супротставља институцији, догми и духовним канонима. Трага за једноставношћу колико год и за вјечношћу. У поезији Мака Диздара налазимо поруке о човјекољубљу и доброти, настојање да своје стихове учини блиским сваком читаоцу. Преко богумилства као полазишне тачке, тј. помоћу дуализма у својој збирци, пјесник гради универзалну поруку о љубави према ближњем и љубави према Богу.

Као у палимпсесту, у збирци поезије *Камени сјавац* „испод“ богумилског хришћанства, чије је поруке Мак Диздар транспоновао у поетски дискурс, дају се уочити и неки други „слојеви“. Наиме, у подтексту ове збирке пјесник анимира поруке староиранске „религије свјетлости“, маздаизма. У *Каменом сјавацу* Заратустрино име налазимо у моту неких издања ове збирке, првом експлицитном цитату у књизи. Диздар, наиме, цитира књигу *Јасна*, која садржи ријечи пророка Заратустре: „Па ипак ми ниси наредио узалуд: 'Крени прије него што стигне моја Стега, за којом Судбина слиједи с обиљем богатстава да их расподијели у оба табора као баштину, спасење и пропаст!'“ Заратустра је „староирански пророк и вјерски реформатор (око 1500. или 1200. или VI ст. пне); утемељитељ маздаизма. [...] По традицији примио је божју објаву, а потврда тому је присан тон којим у *Gāthāma* З[аратустра] разговара с богом

Ахуром Маздом. З[аратустра] је својом реформом у средиште ставио Ахуру Мазду као јединог бога, с његовим светим духом (*Spenta Mainyu*) и добротивим бесмртницима (*ameša spenta*). Њему, који је бог свјетла и добра, насупрот стоји његов близанац, једнакоправна сила зла, злодух (*Angra Mainyu*). Њега ће Ахура Мазда надвладати а човјек треба да на страни добра придонесе тој побједи. Етички се дуализам стога, као резултат слободне воље, тј. избора између добра и зла, разрјешава коначном побједом добра, тј. ахуре Мазде.“ (Опћи религијски лексикон, 1042–1043). Говорећи о овим „духовима близанцима“ у маздаизму, Јуриј Стојанов износи претпоставке о Заратустрином животу и вели да, уколико би се потврдила претпоставка да је овај пророк живио између 1700. и 1400. године п.н.е., „зороастризам би тиме постао најдревнија објављена религија на свету“ (Стојанов 2003: 18). Традиција овог „објављеног дуализма“ зна за непријатељство Уништитеља према Праведнику. Ријеч је управо о маздаистичким „духовима близанцима“ о „*Spenta Manyu* (’Добротиви’ или ’Свети дух’) и *Angra Manyu* (’Непријатељски’ или ’Уништитељски’ дух)“ (Стојанов 2003: 20–21). Ово су чињенице које несумњиво свједоче о томе да је Диздар поетски прилагодио овај архетипски карактер дулаизма и тако у формалном и садржајном погледу оправдао функцију мота. Стојанов нам открива везу богумилства са староиранским маздаизмом, и то као „загонетку ране историје богумилства“: „Богумилско тројство Бога Оца и његовог старијег и млађег сина, Сатанаела и Исуса Христа, веома је слично аналогном зурванистичком тројству Зурвана, Ахримана и Охрмазда – у толикој мери да

га, упркос недостатку поузданих историјских доказа, такви ауторитети за историју религије као што су Р. Зенер и М. Елијаде сматрају изведеним из иранске традиције.“ (Стојанов 2003: 137). Лирски субјект у *Каменом спавачу* најчешће је оличење добра и моралним опредјељењем за добро настоји задобити *сунчана почивалишта* у есхатолошком времену. У уводној пјесми „Путеви“ Диздарев добротиви „спавач“ обраћа се своме апострофираном противнику, чијег се уништитељског похода прибојава. У завршној пјесми *Каменој спавача*, која се зове „Порука“, стоје стихови: *Уништен је он сад / И уништена је / Невјерна / Њејова / Вјера*. На први поглед, то су ријечи богумила које понекад изговара и у име свог „правовјерног“ истражитеља, но дубље у тексту разоткрива се дуализам као много старији образац који, дакле, потиче још од маздаистичке древности. Реанимацијом симбола са стећака Диздар у збирци *Камени спавац* остварује пјеснички контрапункт, слиједећи дуалистичку идеју о устројству свијета које почива на непомирљивој супротности свуда и у свему. У овој збирци ријеч је, као што смо видјели, дата беневољентном спавачу испод камена, док се он у ствари разоткрива и показује као вјечито будан глас човјека наглашено позитивних карактерних особина и врлина. У уводној пјесми збирке *Камени спавац*, у „Путевима“, прво лице пјесме и, рекли бисмо, лирско ја цијеле збирке поручује апострофираном незнанцу: *Ти си наканио да ме пог сваку цијену уништиш / Али никако да нађеш / Исџински џуџ до мене*. Уништитељ ћути, али и те како врши своју метафизичку функцију у овој збирци и употпуњује њен „поетски дуализам“. У истој пјесми Диздарев лирски субјект каже да

има ѿушова који су се ѿружили ѿред нама / без јавној
 ѿраїа коловоза / без возној реда / без времена / и рока,
 чиме јасно поручује да гради лирске путеве душе и
 метафизичких стремљења ка непојамном. Посљедња
 пјесма је такође порука, саздана је истим апострофа-
 ма као и „Путови“, али се у њој много јасније види да
 је „уништитељ“ заправо вјерски истражитељ који се
 спрема да затре богумилско уточиште. Такво једно
 уточиште и најснажнија умјетничка апологија богу-
 милства у нашој књижевности јесте ова пјесничка
 збирка Мака Диздара. У завршној пјесми, у „Поруци“,
 у поентирању које одише страственим и слободним
 духом, непристајањем на одрицање и преумљење,
 ова непомирљивост није превазиђена. Напротив,
 она остаје да постоји у пркосном јеретичком духу
 и ишчекивању да са сјевера, југа, истока или запа-
 да дође уништитељ и насилно истријеби „невјерну
 вјеру“ којој је одан. Диздарева непомирљивост и гор-
 чина, у име јеретика који је страдао *за једну ријеч до-
 бру*, нараста све до ове завршне поруке, а можда се
 најјасније огледа у стиховима:

Доћи ћеш ойетї једної дана

(Заклео си се чврстїо на шїо

На калезу на крижу на ошїрици мача

Пијан од ѿојања ѿроклетїсїава и дима шамјана)

Па

Доћи

Навикао сам давно на ѿвоје ѿоходе

Као на неке велике болесїи

Шшїо сїижу из далека

*Као на толеме ледене и сѣрашне воде
Што доноси их све јача
Ова ноћна ријека
Тмача*

Тако је конципиран *Камени сѣвац*. На сукобу непомирљивих супротности од којих је саткан свијет у којем живимо, на метафизичком сукобу добра и зла, на дуализму и контрапункту супротстављених начела, на сукобу правовјерног истражитеља и богумилског праведника каквим га је начинио Диздар и којим се овдје опонаша класични образац сукоба добра и зла, тијела и духа, вјечитих супротности чији је контрапункт нарочито наглашаван у вјеровањима проистеклим из дуалистичких традиција. Нема сумње да Мак Диздар на поруке које нам је стећак сачувао из времена у којем су те традиције у медитеранском и европском контексту нарочито бујале гледа као на криптограме манихејско-богумилских вјеровања у Босни. Отуда се у већини његових пјесама ти криптограми развијају у емотивне и духовне поетске визије, у контрапункт живота, животом обрадованих добрих људи и њихове судбине у окрутном свијету, у земљи која је *српским сјеменом њосијана*.

*Али смрт није крај Јер смрти заправо и нема
И нема краја Смрт је само обасјана
Сѣаза усѣона од њијезда до звијезда*

Закључак

Резултати овога рада могу се сумирати у следећем. Анализу интертекстуалних аспеката у збиркама поезије *Тражим ѿмиловање* Десанке Максимовић и *Камени сѿавач* Мака Диздара, као главни оквирни задатак наше студије, реализовали смо у тумачењу поетичких односа који се успостављају између помених дјела и оних текстова и текстуалних процеса који доводе до њиховога коначног облика и садржаја. Ти односи и ти процеси чине интертекст ових дјела као разгранато стабло релација и повезница у сваком од њих. Они чине цитатну структуру ових дјела и обухватају све оне интертекстуалне референце које су у овим збиркама релевантне и експлицитне. Сагледане у односу на друге текстове који су инкорпорирани у њиховој структури, збирке поезије *Тражим ѿмиловање* и *Камени сѿавач* интерпретиране су као обилато стјечиште оваквих цитатних референци.

Традиција се у оквиру овог истраживања показала као заједничко извориште поетских вриједности и духовности ових дјела. Предложак за своју збирку Десанка Максимовић је пронашла у српској средњовјековној традицији која у *Душановом закону* чува најбоља достигнућа српског права, али и средњовјековне литерарности. Мак Диздар предложак налази исто тако у средњем вијеку, када су подигнути многобројни, богато украшени и епитафима исписани стећци. Пјесникиња је повела стваралачки дијалог с дјелом које је показало да и у XX вијеку има потенцијал да оживи креативне сна-

ге, да се над његовим редовима промишља и пјева. Диздар је одабрао такође једну, рекли бисмо, званичну форму, уобичајену у сепулкралној култури средњовјековне Босне, тајанствени монумент чији се умјетнички потенцијали и преводивост у пјеснички медиј реализују у овој његовој збирци. Оба књижевна дјела, настала шездесетих година XX вијека, читају се у амбијенту средњовјековне духовности, тим прије ако се зна да је пјесникиња у дијалогу с царем Душаном уобличила лирску молитву, суштински блиску хришћанској, православној литургији. И Мак Диздар је пјесник који обједињује духовне и лирске инстинкте, али је његов стваралачки осврт ка традицији много мање канонски, а много више у служби потраге за давно уснулим, но не и изгубљеним порукама босанског средњег вијека.

Иако плод давнашњих културних процеса, у времену када је стасавао национални и културни идентитет из којег ови пјесници црпе стваралачке енергије, њихове збирке нису поникле на архаичном, неприступачном терену. Напротив, и један и други предложак открили су се својим пјесницима као трајни и актуелни споменици културе и као трагови идентитета с којима је било и те како могуће водити један модеран дијалог. Тај дијалог пјесници су нарочитим интензитетом и у снажним пропламсајима свога човјекољубивог духа водили у архетексту, у иницијалном интертекстуалном процесу уобличења текста. Архетексту смо посветили једно поглавље ове студије како бисмо што обухватније сагледали како је зачето и како је настајало које од ових дјела и како бисмо поменули што већи број чињеница значајних за тумачење њихове умјетничке вриједности. У том по-

слу су нам од велике помоћи били сами пјесници, јер су иза себе оставили веома драгоцјена свједочанства и исповијести које садрже поетички и аутопоетички релевантне увиде у процес овог важног интертекстуалног материјала. Њихове ријечи смо уобличили онако како смо држали да је најцјелисходније изразити и објаснити процес архетекста, у сусрету и у једном, пјеснички казано, животворном дијалогу с традиционалним вриједностима.

На пољу проучавања експлицитне интертекстуалности збирке поезије *Тражим њомиловање* објединили смо чињенице које најконкретније, али и најпоетичније изражавају цитатну структуру овог дјела Д. Максимовић. Једна од најважнијих пјесничких збирки српске књижевности изразито је разгранато интертекстуално подручје и као такво у своје ткиву садржи велики број повезница које у контекст нашег проучавања призивају бројне друге текстове. У општим методолошким захватима, препознали смо интертекстуалне релације у оквиру истовјетног семантичког поља, али и оне које излазе изван домена књижевноумјетничког стваралаштва. Сам *Душанов законик* као предлогак може се посматрати као књижевни али и као ванкњижевни текст. Поема „Литанија“ пољског пјесника Јулијана Тувима први је и најексплицитнији примјер интралитерарне цитатности, при чему су важнији они аспекти који свједоче о чињеници да је, интерлитерарним посредништвом, преводом ове Тувимове пјесме (1957. године), Десанка Максимовић на плодном српском књижевном тлу засијала младо стабло, које ће неколико година касније да се разграна и уроди лирским и духовним плодом у интертексту збирке *Тражим*

йомиловање. Нису све пјесме у којима је цитатни поступак експлициран поетским референцама добиле једнаку интерпретативну пажњу, јер и тумачење интертекстуалности, као и свако друго тумачење, ако није статистичко или таксативно, понегдје обасја више а понегдје мање поетског пространства. Но, резултат нашег рада видљив је и у томе што смо сумирали интертекстуални садржај свих оних пјесама које се експлицитно реферишу на *Душанов законик*, тако и оних пјесама које карактерише библијска цитатност, литургијичност итд. У једном поглављу, које обухвата пјесме збирке *Тражим йомиловање*, али и неких других пјесничких збирки, анализирали смо управо ту, библијску и литургијичну смисаоност поезије Д. Максимовић, такође на методолошком темељу интертекстуалних релација. У овом поглављу више смо се посветили оним аспектима њеног пјесничког опуса које карактерише православна духовност и лирско *вјерујем* као препознатљиво стваралачко начело српске пјесникиње. Поглавље је настало у оквиру пројекта „Православна духовност у српској књижевности XX вијека“ под руководством проф. др Ранка Поповића.

Поглавље у којем смо анализирали интертекстуалне аспекте збирке поезије *Камени сјавац* Мака Диздара насловили смо и синтагмом „Лирски епитафи“ чиме смо жељели нагласити исто оно што је и пјесник у своме дјелу истицао. А то пјесничко постигнуће огледа се у чињеници да су лирски епитафи суштински и структурално упјевани у ткиво пјесама ове збирке, али ништа мање лирски нису ни они епитафи које је, као аутентичну пјесничку поруку, Диздар прочитао на стећцима и пренио их с камена на хартију,

препјевао, откаменио. У томе је суштина ове изразито поетичне, изразито лирске интертекстуалне творевине, а наши резултати се огледају у томе што смо сумирали и поетички сагледали цитатни материјал у оним пјесмама у којима је Диздар епитафе учинио присутним. Иако су епитафи цитирани у Маковим пјесмама стилски развијенији и распјеванији, они и даље вјерно опонашају језгровитост и далекосежност лирске поруке епитафа са стећака, које врло често имају онтолошку, универзалну поенту. Збирка *Камени сјавац* као експлицитна евокација и апологија богумилства, као књижевноумјетничка потпора неких хипотеза о богумилској духовности, комуницира и с неким текстовима канонске вриједности. Вербално, у овој Диздаревој збирци, последице епитафа, цитатно је најприсутнија *Библија* односно јеванђеоске ријечи Исуса Христа чија духовна порука се у *Каменом сјавацу* јавља у контексту „читања стећка“. Подстакнути поруком у моту збирке повукли смо и једну могућу паралелу с маздаизмом, чију је темељну одлику, изразити дуализам, Мак Диздар реанимирао у дуалистичкој поенти ове збирке.

У посебном поглављу издвојили смо интерпретативне напоре да протумачимо стваралачки дијалог Мака Диздара са визуелним аспектима стећка, у првом реду и нарочито са симболима, па тако и сами резултати истраживања произлазе из интермедијалних докучивања „камених“ симбола. Диздар је ове визуелне трагове на надгробницима тумачио поетски као појединачне симболе, али и као укупну симбологију која је, по њему, богумилског карактера. У нашим анализама, неке значајне пјесме из збирке *Камени сјавац*, које карактерише овај тип дијалогских релација, тумачили смо понајвише

у знаку симболошких ослушкивања на релацији Соловјев–Диздар. Иако смо избјегли полемички тон, констатовали смо да у тим ослушкивањима, тачније сагласјима, има много релативности и езотерије, али зато и много поезије. Много оних поетских стремљења ка непознатом, прекогробном свијету, ка озвјезданом небу по којем плове неке чудесне лађе. То небо је откамењени свијет фантазије, спознаја пјесничког идентитета, пробуђени глас и оживљени приказ. То небо је она вјечита и непојамна *могра ријека* Мака Диздара. То је духовност која је у овој књизи лирских епитафа много више од уобичајене пјесничке слободе.

Conclusion

The results of this book can be summarised as follows. We performed the main framework task of our study – an analysis of the intertextual aspects in the poetry collections *Tražim pomilovanje* [I Seek Clemency] by Desanka Maksimović and *Kameni spavač* [Stone Sleeper] by Mak Dizdar – through interpretation of poetic relationships established between the said collections and those texts and textual processes that led to their final form and content. These relationships and processes make up the intertext of these works in the form of a branching tree of relations and links that are contained in each of them. They constitute the citational structure of these works and encompass all the intertextual references that are relevant and explicit in these collections. Seen in relation to other texts that are incorporated in their structure, the poetry collections *I Seek Clemency* and *Stone Sleeper* are interpreted as an abundant confluence of such citational references.

In this research, tradition has proved to be the common source of poetic values and spirituality of these works. Desanka Maksimović modelled her poetry collection on the Serbian mediaeval tradition, which preserved the best achievements of Serbian law and mediaeval literariness in Dušan's Code. Mak Dizdar also found his model in the Middle Ages, when a multitude of richly ornamented standing tombstones [*stećci*] inscribed with epitaphs were erected. The poetess engaged in a creative dialogue with a piece of

work that has showed to have the potential, even in the 20th century, to revive the creative force and make one reflect over its lines using them as a model for one's poetisation. The poet also chose, as it were, an official form which was common in the sepulchral culture in mediaeval Bosnia – the mysterious monument whose artistic potential and translatability into a poetic medium were both employed in this Dizdar's collection. The two literary works, both created in 1960s, are read in an atmosphere of mediaeval spirituality, all the more so given that the poetess, through her dialogue with the Emperor Dušan, shaped a lyrical prayer that is, to all intents and purposes, reminiscent of the Orthodox Christian liturgy. Mak Dizdar, too, was a poet who combined spiritual and lyrical instincts, but whose creative invocation of tradition is much less of a canon, and much more of a search for the long-asleep yet not forgiven messages of the Bosnian Middle Ages.

Much as they were the product of time-honoured cultural processes, at the time of development of the national and cultural identities from which these poets got their creative energy, the two collections did not emerge from an archaic, inaccessible terrain. On the contrary, both models revealed themselves to the poets as permanent and current cultural monuments and as traces of identity with which it was perfectly possible to have a modern dialogue. It was with particular intensity and in powerful flashes of their human-loving spirit that the poets held that dialogue in the archetext, in this initial intertextual process of text formation. One chapter of this study is devoted to the archetext with the aim of providing the most comprehensive look at how the two works were conceived and how they

were being created as well as providing as many facts as possible which are relevant to the interpretation of their artistic value. The poets themselves were of great help in this endeavour of ours as they left behind precious testimonies and confessions that contain poetically and autopoetically relevant insights into the process of this important intertextual material. We shaped their words in the manner we deemed was the most convenient for expressing and explaining the archetext process – in an encounter and, poetically speaking, life-giving dialogue with the traditional values.

In studying explicit intertextuality of the poetry collection *I Seek Clemency*, we combined the facts that most concretely, but also most poetically, express the citational structure of this work of Desanka Maksimović's. One of the most important poetry collections in Serbian literature is a highly branched-out intertextual area and, as such, in its fabric contains a large number of linkages evoking a multitude of other texts into the context of our studies. By means of general methodological procedures, we identified the intertextual relations within the identical semantic field, as well as those that fall outside the domain of literary and artistic creation. *Dušan's Code* itself, used as a model, can be viewed as a literary as well as non-literary text. The poem "Litany" by the Polish poet Julian Tuwim is the first and most explicit example of intra-literary citation, whereby greater importance is contained in those aspects that testify to the fact that, through inter-literary mediation and by translating the said Tuwim's poem (in 1957), Desanka Maksimović planted in the fertile Serbian literary soil a young tree, which, a few years later, would branch out and

yield a lyrical and spiritual fruit in the intertext of the collection *I Seek Clemency*. Not all poems wherein the citation procedure is made explicit by means of poetic references were given equal interpretative attention, in view of the fact that the interpretation of intertextuality, like any other interpretation, unless it is statistical or itemised, illuminates sometimes more and sometimes less of the poetic space. However, the result of our work is reflected in the fact that we have summarised the intertextual content of all the poems that explicitly refer to *Dušan's Code* as well as those that are characterised by biblical citation, liturgical feeling, etc. In one chapter, namely the one that deals with the poems from the poetry collection *I Seek Clemency* as well as several other collections, we analysed this very biblical and liturgical meaningfulness of Desanka Maksimović's poetry, again using the methodological basis of intertextual relations. In that chapter we were more devoted to studying those aspects of her poetic works that are characterised by Orthodox spirituality and the lyrical *Credo* as the distinguishable creative principle of this Serbian poetess. The paper was written as part of the project „Orthodox Spirituality in the 20th Century Serbian Literature“ under the leadership of Prof. Ranko Popović PhD.

The chapter that analyses the intertextual aspects of Mak Dizdar's poetry collection *Stone Sleeper* is titled „Lyrical Epitaphs“ – a phrase used to highlight the same thing emphasised by the poet in his work. This poetic achievement lies in the fact that lyrical epitaphs are essentially and structurally poetised into the fabric of the poems in this poetry collection, but no less lyrical are the epitaphs that Dizdar read, as a

genuine poetic message, on the standing tombstones, transposing them from stone into paper, reworking them, depetrifying them. Herein lies the essence of this highly poetic, highly lyrical intertextual creation, and our results are reflected in the fact that we have provided a summary of and a poetic look at the citational material in those poems in which epitaphs were made present by Dizdar. Although the epitaphs quoted in Mak's poems are stylistically more developed and more poeticised, they faithfully mimic the brevity and far-reaching character of the lyrical message of the epitaphs found on standing tombstones, which often has an ontological and universal point. The poetry collection *Stone Sleeper*, as an explicit evocation of and apology for Bogomils, as a literary and artistic support for some of the scientific hypotheses about Bogomil spirituality, also communicates with some texts of the canonical value. Verbally, after epitaphs, this poetry collection by Dizdar contains most citations from the *Bible*, i.e. Jesus Christ's evangelical words whose spiritual message occurs in *Stone Sleeper* in the context of the "reading of the standing tombstones". Inspired by the message in the collection's motto, we also drew a possible parallel with Mazdaism, whose fundamental characteristic – to express the dualism – was revived by Mak Dizdar in the dualistic point of this collection.

A separate chapter is dedicated to the interpretative efforts used to interpret Mak Dizdar's creative dialogue with the visual aspects of the standing tombstone, primarily and particularly with its symbols. The results of this study as part of intermedial comprehension of "stone" symbols. These visual clues found on tombstones were interpreted by Dizdar as poetic symbols, as well as

symbology, which were, according to him, Bogomilistic in character. In our analyses, some of the important poems in the poetry collection *Stone Sleeper*, which are characterised by this type of dialogical relations, were interpreted mostly in terms of symbological “listenings” to the relations between Soloviev and Dizdar. Although we avoided the polemical tone, we concluded that in those listenings or, more precisely, harmonies, there was a lot of relativity and esotericism, but also a lot of poetry. A lot more poetic aspirations towards the unknown afterworld, towards the star-spangled heaven in which some wondrous vessels sail. It is a depetrified fantasy world, comprehension of poetic identity, an awakened voice and enlivened scene. That heaven is that eternal and fathomless *blue river* of Mak Dizdar's. It is a spirituality which, in this book of lyrical epitaphs, is much more than the usual poetic licence.

Литература

ИЗВОРИ:

А)

Максимовић, Десанка (1964), *Тражим ђомиловање*, Нови Сад: Матица српска.

Максимовић, Десанка (2005), *Тражим ђомиловање. Лирске дискусије с Душановим закоником*, интегрално критичко издање, приредио Станиша Тутњевић, Београд: Задужбина Десанке Максимовић, Народна библиотека Србије и Чигоја штампа.

Dizdar, Mak (1966), *Kameni spavač*, Sarajevo: Veselin Masleša.

Dizdar, Mak (1970), *Kameni spavač*, drugo, prošireno izdanje, Sarajevo: Veselin Masleša.

Dizdar, Mak (1973), *Kameni spavač*, bibliofilsko izdanje, Mostar: Prva književna komuna.

Dizdar, Mak (1984), *Kameni spavač*, peto izdanje, Sarajevo: Veselin Masleša.

Б)

Izabrana djela Maka Dizdara (1981), knjige I–III, priredio Enes Duraković, Sarajevo: Svjetlost.

Сабране ђесме Десанке Максимовић (1997), књиге I–VIII, приредио Мирослав Егерић, Земун: Драганић.

ПРЕДМЕТНА ЛИТЕРАТУРА:

Adamović, Dragoslav (1958), *65 pesnika odgovara: koju od svojih pesama najviše volim i zašto*, antologija savremene jugoslovenske poezije, Sarajevo: Narodna prosvjeta.

Allen, Graham (2000), *Intertextuality*, London: Routledge.

Begić, Midhat (1972), „Епитафи као основа поезији“, *Одјек*, Sarajevo, broj 18, godina XXV, str. 3. i 16.

Begić, Midhat (1973), „Epitafi kao inspirativna osnova *Kamenog spavača* Maka Dizdara“, Slovo Gorčina, Stolac, broj 1, godina I, 1973, str. 9–10.

Begić, Midhat (1984), „Dizdarev *Kameni spavač*“, u: Mak Dizdar, *Kameni spavač*, predgovor petom izdanju, Sarajevo: Veselin Masleša.

Benac, Alojz (1962), *Stećci*, Beograd: Jugoslavija.

Benac, Alojz (1966), „Bogumili i umjetnost na stećcima“, *Izraz*, Sarajevo, broj 8–9, knjiga XX, godina X, str. 213–221.

Bešlagić, Šefik (1971), *Stećci. Kataloško-topografski pregled*, Sarajevo: Veselin Masleša.

Bešlagić, Šefik (1982), *Stećci. Kultura i umjetnost*, Sarajevo: Veselin Masleša.

Bihlji-Merin, Oto (1962), *Stećci*, Beograd: Jugoslavija.

Blagojević, Slobodan (1983), „Mak Dizdar i bogumilstvo“, *Most*, broj 50, godina X, str. 67–83.

Блечих, Милорад Р. (1998), *Животи Десанке Максимовић праћен њесмом*, Београд: Књижевна заједница *Звездара* и Клуб НТ.

Богдановић, Димитрије (1986), „Књижевни значај Душановог законика“, у: *Душанов законик*, Београд: Просвета и Српска књижевна задруга.

Брајковић, Драгомир (1998), „Изузетности Десанке Максимовић“, *Књижевности*, Београд, број 5–6, књига СIII, стр. 959.

Vego, Marko (1962), *Zbornik srednjovjekovnih natpisa Bosne i Hercegovine I*, Sarajevo, Izdanje Zemaljskog muzeja.

Vego, Marko (1964), *Zbornik srednjovjekovnih natpisa Bosne i Hercegovine II*, Sarajevo, Izdanje Zemaljskog muzeja.

Vego, Marko (1964), *Zbornik srednjovjekovnih natpisa Bosne i Hercegovine III*, Sarajevo, Izdanje Zemaljskog muzeja.

Vego, Marko (1970), *Zbornik srednjovjekovnih natpisa Bosne i Hercegovine IV*, Sarajevo, Izdanje Zemaljskog muzeja.

Wenzel, Marian (1965), *Ukrasni motivi na stećcima*, prevod Nada Miletić, Sarajevo: Veselin Masleša.

Глигорић, Велибор (1965), „Поезија Десанке Максимовић. Поводом збирке *Тражим ѿмиловање*“, НИН, Београд, број 737, стр. 8.

Голијанин Елез, Сања (2005), *Духовни ѿалимѿсестѿ ѿеснишѿтва Десанке Максимовић*, Београд: Задужбина Андрејевић.

Деретић, Јован (1993), „Законик као инспирација“, *Књижевност*, број 5–6, књига 99, година 48, стр. 591–601.

Dizdar, Mak (1961), *Stari bosanski epitafi*, Sarajevo: Sarajevski grafički zavod.

Dizdar, Mak (1970), „Vogumilska *Tajna knjiga*“, *Odjek*, 1970, godina XXIII, broj 7–8, str. 24. i 30.

Диздар, Мак (1971), *Сѿари босански шексѿови*, Сарајево: Свјетлост.

Dizdar, Mak (1974), bez naslova, *Slovo Gorčina*, Stolac, broj 2, godina II, str. 47.

Dizdar, Mak i **Milošević**, Velimir (1979), *Balada o kamenom spavaču (scenario za kratkometražni film)*, Slovo Gorčina, Stolac, broj 7, godina VII, str. 44–48.

Димитријевић, Милка (1964), „Лирске дискусије Десанке Максимовић“, Политика, Београд, издање од 12. децембра 1964.

Драгојловић, Драгољуб (1997), *Истѿорија срѿске књижевности у средњовековној босанској гржави*, Нови Сад: Светови.

Duraković, Enes (1979), *Govor i šutnja tajanstva. Pjesničko djelo Maka Dizdara*, Sarajevo: Svjetlost.

Duraković, Enes (1981), „Pjesničko djelo Maka Dizdara“, predgovor u: *Izabrana djela Maka Dizdara*, knjiga I, Sarajevo: Svjetlost.

Душанов законик (1986), приредила Биљана Марковић, Београд: Просвета и Српска књижевна задруга.

Душанов законик – 650 ѿгодина од њѿовоѿ доношења (2000), Зборник радова са научног скупа одржаног 22. децембра 1999.

године у Бањој Луци, Академија наука и умјетности Републике Српске, уредио академик Рајко Кузмановић.

Душанов законик. Закон благоверног цара Стефана. Бистрички ирејис (2002), приредила Дубравка Старчевић, Београд: Етхос.

Ђорђевић, Ljubica (1973), *Pesničko delo Desanke Maksimović*, Београд: Filološki fakultet.

Ђорђевић, Љубица (2001), *Библиографија гела Десанке Максимовић (1920–1971)*, уредио Слободан Ж. Марковић, Београд: Задужбина Десанке Максимовић, Народна библиотека Србије, Филолошки факултет и Мрљеш д.о.о.

Егерић, Мирослав (1997), „Песништво Десанке Максимовић – призори лирске доброте и самилости“, поговор у: *Зовина свирала*, Сабране песме Десанке Максимовић, књига 6, Земун: Драганић, стр. 247–265.

Ероп, Гвозден (2001), „О појму књижевног хипертекста“, *Књижевна историја* XXXIII, број 113–115, стр. 5–38.

Ероп, Gvozden (2002), *Genetički vidovi (inter)literarnosti*, Београд: Narodna knjiga.

Ероп, Gvozden (2007), *Književne studije i domen komparatistike*, Београд: Institut za književnost i umetnost i Pančevo: Mali Nemo.

Ероп, Gvozden (2010), *Književna terminologija i domen komparatistike*, Београд: Institut za književnost i umetnost i Pančevo: Mali Nemo.

Живковић, Драгиша (1999), „Густа мрежа интертекстуалности“, ЛМС, година 175, књига 463, свеска 5, стр. 717–723.

Ženet, Žerar (1985), „Uvod u arhitekst“, у: *Figure*, Београд: Vuk Karadžić, стр. 139–191.

Zbornik Hvala krstjanina. Transkripcija i komentar (1986), Sarajevo: Svjetlost i Akademija nauka i umjetnosti BiH.

Идризовић, Nusret (1972), „Poetski dualizam Maku Dizdara“, *Život*, Sarajevo, tematski broj posvećen Maku Dizdaru, broj 7, godina XXI, knjiga XLI, стр. 41–49.

Инштердисциплинарност и теорије књижевности (2001), Зборник радова, уредио др Милослав Шутић, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Irwin, William (2004), „Against Intertextuality“, *Philosophy and Literature*, v28, Number 2, pp. 227–242.

Историја као инспирирација у делу Десанке Максимовић, Зборник радова са Научног скупа „Десанкини мајски разговори“ (Београд, Трстеник, Врњачка Бања, 27. и 28. маја 2005. године), приредила Ана Ђосић Вукић, Београд: Задужбина Десанке Максимовић.

Јеротић, Владета (2002), „Паганство и хришћанство у песмама Десанке Максимовић“, у: *Дарови наших рођака 3*, Београд.

Каран, Миленко (2001), *Психологија сњећка*, Ниш: Просвета.

Kvas, Kornelije (2006), *Intertekstualnost u poeziji*, Београд: Zavod za udžbenike.

Константиновић, Зоран (1984), *Увод у ујоредно проучавање књижевности*, Београд: Српска књижевна задруга.

Константиновић, Зоран (1993), *Компаративно виђење српске књижевности*, Нови Сад: Светови.

Константиновић, Зоран (2001), „Интердисциплинарност и интерлитерарност“, у: *Интердисциплинарност теорије књижевности*, Зборник радова, уредио др Милослав Шутић, Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 23–31.

Константиновић, Зоран (2002), *Интертекстуална компаративистика*, Београд: Народна књига.

Константиновић, Зоран (2004), „Теорија књижевности и књижевне теорије. Разматрање са становишта компаратисте“, у: *Књижевне теорије XX века*, Зборник радова, Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 19–25.

Korjенић, Kasim (1982), „Neki elementi arhetipskog i budućeg u Makovoj poeziji“, *Slovo Gorčina*, Stolac, broj 10, godina X, str. 19–20.

Kostić, Zvonimir (1983), „Dušanov zakonik i zakoni pesništva“, у: *Arhaično i moderno*, Београд: Prosveta, str. 114–149.

Kristeva, Julia (1969), *Séméiotiké: recherches pour une sémanalyse*, Paris: Edition du Seuil. (*Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. English translation by Thomas Gora, Alice Jardine, and Leon S. Roudiez. Edited by Leon S. Roudiez. Oxford: Blackwell, 1980.)

Kritičari o pesništvu Desanke Maksimović (1982), Zbornik radova, priredili Milorad R. Blečić i Viktor B. Šećerovski, Beograd: Književne novine.

Krleža, Miroslav (1977), *Eseji i zapisi*, Sarajevo: Svjetlost i Zagreb: Školska knjiga.

Kurent, Tine (1985a) „Simboli vasiona na stećcima“, *Most*, Mostar, broj 58–59, godina XII, str. 111–122.

Kurent, Tine (1985b) „Simboli vasiona na stećcima II“, *Most*, Mostar, broj 60, godina XII, str. 89–105.

Kurent, Tine (1986), „Simboli vasiona na stećcima III“, *Most*, Mostar, broj 61–62, godina XIII, str. 77–87.

Лалић, Иван В. (1980), „О поезији Десанке Максимовић“, у: *О поезији дванаестићесника*, Београд: Слово љубве, стр. 58–68.

Maksimović, Vojislav (1984), „Steći kao naučni i poetski motiv“, *Izraz*, Sarajevo, broj 7–8, knjiga LVI, godina XXIX, str. 75–88.

Марковић, Слободан Ж. (1990), *Поезија Десанке Максимовић*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Martić, Nikola (1971), „Dijalog s vremenom, dijalog s tradicijom. O poeziji Maka Dizdara“, *Odjek*, Sarajevo, broj 20, XXIV, str. 12 i 13.

Михаиловић Михиз, Борислав (1965), „Песнички врхунац Десанке Максимовић“, *Полиџика*, број 18428, издање од 24. јануара 1965, Култура-уметност, 402.

Milošević, Velimir (1981), „Kako je nastajao *Kameni spavač*“, intervju sa Makom Dizdarom, *Slovo Gorčina*, Stolac, broj 9, godina IX, str. 70–72.

Nastović, Ivan (2003), *Arhetipski svet Desanke Maksimović. Dubinskopsihološki eseji*, Novi Sad: Prometej.

Никпаљ, Берислав (1971), „Слово о човјеку у пјеснику. Маку Диздару у походе“, интервју, *Књижевне новине*, Београд, издање од 24. априла 1971, број 389, година XXIII, стр. 4 и 6.

Новаковић, Стојан (2004), *Законик Стефана Душана, цара српског*, фототипско издање, уредник и приређивач др Раде Михаљчић, Београд: Лирика.

Обрадовић, Тијана (2005), „Јерес Десанке Максимовић“, у: *Хришћанско и паганско у поезији Десанке Максимовић*, Зборник радова са Научног скупа „Десанкини мајски разговори“ (Београд, Трстеник, Врњачка Бања, 27. и 28. маја 2005. године), приредила Ана Ђосић Вукић, Београд: Задужбина Десанке Максимовић, стр. 159–168.

Ораић, Dubravka (1988), „Citatnost–eksplicitna intertekstualnost“, у: *Intertekstualnost i intermedijalnost*, Zbornik radova, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, стр. 121–156.

Ораић Тoliћ, Dubravka (1990), *Teorija citatnosti*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

Равличић, Pavao (1988), „Intertekstualnost i intermedijalnost. Tipološki ogled“, у: *Intertekstualnost i intermedijalnost*, Zbornik radova, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, стр. 157–195.

Пашић, Феликс (1969), „Један тренутак са Маком Диздаром“, интервју, *Борба*, Београд, издање од 7. јуна 1969, стр. 10.

Петров, Александар (2007), „С Богом их је троје“ у: *Збирка Трајим помиловање Десанке Максимовић*, Зборник радова са Научног скупа „Десанкини мајски разговори“ (Соко град, 26. и 27. маја 2006. године); приредила Ана Ђосић Вукић, Београд: Задужбина Десанке Максимовић, стр. 5–66.

Петровић, Дамњан (2002), „Хуманизам Десанке Максимовић у збирци Трајим помиловање“, у: *Родољубље у поезији Десанке Максимовић*, Зборник радова са научног скупа „Десанкини мајски разговори“ (Београд, Лајковац, Бранковина, 13, 15. и 16. маја 2002. године), приредио Слободан Ж. Марковић, књ. 12, Београд: Задужбина Десанке Максимовић.

Поезија и џоешика Десанке Максимовић (1999), Зборник радова, Приштина: Институт за српску културу, Друштво књижевника Косова и Метохије, Културна манифестација „Глигорије Глиша Елезовић“ и Стручна књига.

Поповић, Ранко (2009), *Лирски инстинкти и вековито џамћење у поезији Десанке Максимовић*, у: *Чин џрејознавања. Ојлеги о српском џјеснишћву*, Бањалука, стр. 79–93.

Рођић, Kasim (1974), *Apokrifnost poetskog govora. Poezija Maka Dizdara*, Sarajevo: Veselin Masleša.

Радичевић, Бранко В. (1960), „Занемарени епитафи и немушти споменици“, *Полишика*, Београд, издање од 28. августа 1960, стр. 17.

Росић, Тиодор (2005), Тражим помиловање *Десанке Максимовић*, Београд: БИГЗ.

Selimović, Меša (1974), „Makova Bosna – prkosna od sna“ (tekst pisan povodom godišnjice smrti Maka Dizdara), *Slovo Gorčina*, Stolac, broj 2, godina II, str. 48.

Сибиновић, Миодраг (2003), „Јеретици у књизи Десанке Максимовић *Тражим помиловање*“, *Крајина*, Бањалука, број 8, година 3, јесен 2003, стр. 111–119.

Скакић, Мирко (1997), „Лирика Десанке Максимовић“; у: *Критичка оледања. Компаративне и српске књижевне теме*, Београд: Народна библиотека „Вук Караџић“, стр. 75–96.

Solovjev, Aleksandar (1948), *Vjersko učenje bosanske crkve*, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.

Solovjev, Aleksandar (1953), „Svedočanstva pravoslavnih izvora o bogomilstvu na Balkanu“, preštampano iz Godišnjaka Istorijskog društva Bosne i Hercegovine, Sarajevo: Veselin Masleša.

Solovjev, Aleksandar (1955), „Bogumili“; у: *Enciklopedija Jugoslavije*, том I, Zagreb, Izdanje i naklada Leksikografskog zavoda FNRJ, str. 640–645.

Соловјев, Александар (1956), *Симболика средњевековних јробних споменика у Босни и Херцеговини*, сепарат из Годишњака Историјског друштва Босне и Херцеговине, година VIII, стр. 5–67.

Соловјев, др Александар В. (2002), „Постанак и значај Душанова Законака“, у: *Душанов законик. Закон блајовернојо цара Стефана. Бистрички јрејис*, Београд: Етхос, стр. 9–34.

Спиридоновић Савић, Јела (1982), „Гозба на ливади Десанке Максимовић“, у: *Критичари о јесништву Десанке Максимовић*, Зборник текстова, приредили Милорад Р. Блечић и Виктор Б. Шећеровски, Београд: Књижевне новине, стр. 51–56.

Старчевић, Дубравка (2002), Предговор у: *Душанов законик. Закон блајовернојо цара Стефана. Бистрички јрејис*, Београд: Етхос, стр. 5–8.

Стојановић, Милена (2004), „Интертекстуалност и цитатност као књижевни поступци“, у: *Књижевне теорије XX века*, Зборник радова, Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 213–229.

Tautović, Radojica (1966), „Probuđeni kamen“, *Izraz*, Sarajevo, broj 5, knjiga XIX, godina X, str. 521–525.

Тутњевић, Станиша (2004), *Национална свијест и књижевности Муслимана*, Београд: Народна књига и Институт за књижевност и уметност.

Ђосић Вукић, Ана (2005), „Молитва у поезији Десанке Максимовић“, у: *Хришћанско и њајанско у поезији Десанке Максимовић*, Зборник радова са Научног скупа „Десанкини мајски разговори“ (Београд, Трстеник, Врњачка Бања, 27. и 28. маја 2005. године), приредила Ана Ђосић Вукић, Београд: Задужбина Десанке Максимовић, стр. 177–187.

Hansen-Löve, Aage A. (1988), „Intermedijalnost i intertekstualnost. Problemi korelacije verbalne i slikovne umjetnosti – na primjeru ruske moderne“, превео Benjamin Tolić, у: *Intertekstualnost i intermedijalnost*, Zbornik radova, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, str. 31–74.

Хришћанско и њајанско у поезији Десанке Максимовић (2005), Зборник радова са Научног скупа „Десанкини мајски разговори“ (Београд, Трстеник, Врњачка Бања, 27. и 28. мај 2005. године), приредила Ана Ђосић Вукић, Београд: Задужбина Десанке Максимовић.

Challet, Jean (1965), „Bogumili i simbolika stećaka“, *Naše starine. Godišnjak Zavoda za zaštitu spomenika kulture S. R. Bosne i Hercegovine*, broj X, Sarajevo, str. 19–38.

Шаркић, Срђан (2000), „О значењима речи Србин, човек и грађанин у средњовековном српском праву“, у: *Душанов законик – 650 година од његовој доношења* (Зборник радова са научног скупа одржаног у Бањој Луци, 22. децембра 1999. године), уредник академик Рајко Кузмановић, Академија наука и умјетности Републике Српске, стр. 199–206.

Шелева, Елизабета (2000), *Ог дијалогизам до интешекстуалности*, Скопје: Магор.

Šidak, Jaroslav (1975), *Studije o „Crkvi bosanskoj“ i bogumilstvu*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.

Шиндић, Миљко (1969), *Говор њоезије*, Крушевац: Багдала.

Šindić, Miljko (1971), *Poetika Maka Dizdara*, Sarajevo: Svjetlost.

ОПШТА ЛИТЕРАТУРА:

Андрић, Иво (1995), *Развој духовној живоји у Босни њог ушницјем шурске владавине (докторска дисертација)*, превео и приредио за штампу Зоран Константиновић, Београд: Просвета.

Ареопагит, Псеудо Дионисије (2007), *О небеској јерархији*, превео Слободан Продић, Шибеник.

Babić, Anto (1963), *Bosanski heretici*, Sarajevo: Svjetlost.

Bataj, Žorž (1977), *Književnost i zlo*, превео Ivan Čolović, Beograd: BIGZ.

Бенац, Алојз; **Сергејевски**, Димитрије и **Мазалић**, Ђоко (1955), *Културна историја Босне и Херцеговине*, Сарајево: Народна просвјета.

БИБЛИЈА ИЛИ СВЕТО ПИСМО: **Стари завјет** по преводу Ђуре Даничића и **Нови завјет** по преводу Вука Караџића и Светог архијерејског синода, по исправкама и преводима Светог Владике Николаја. Са благословом Његовог Преосвештенства Епископа шабачко-ваљевског Господина Лаврентија, издаје Глас Цркве, Шабац–Ваљево–Београд, 2005.

Бихаљи-Мерин, Ото и Лиза (1954), *Мала земља између светиња*. *Контемплативна њушовања*, Београд: Просвета.

Бихаљи-Мерин, Ото (1974), *Јединство светиња у визији уметности*, Београд: Нолит.

Бркић, Данко (2005), *Традиција као инспирација*, Бања Лука: Народна и универзитетска библиотека Републике Српске.

Velek, Rene i **Voren**, Ostin (1965), *Teorija književnosti*, превели Aleksandar I. Spasić i Slobodan Đorđević, Beograd: Nolit.

Велимировић, Николај (1911), *Религија Њејошева*, Београд: Штампарија Свети Сава.

Влахос, Јеротеј (2006), „Дефиниција православне духовности“, превела Антонина Пантелић, *Православље*, број 951, 952 и 953, рубрика Духовност, Информативно-издавачка установа Светог Архијерејског Синода Српске Православне Цркве.

Гносџицизам, „Градац“, Чачак, број 71–72, година 13, јули–октобар 1986.

Дамаскин, Јован (1995), *Тачно изложење ѱравославне вере*, превео Станислав Јакшић, Никшић: Луча.

Деретић, Јован (2004), *Историја српске књижевности*, Београд: Просвета.

Evans, Artur Dž. (1973), *Pješke kroz Bosnu i Hercegovinu tokom ustanka avgusta i septembra 1875*, Sarajevo: Veselin Masleša.

Eliot, Tomas Stern (1963), „Традиција и индивидуални таленат“, у: Т. S. Eliot. *Izabrani tekstovi*, превела Милица Мићиловић, уредио Зоран Гавриловић, Београд: Prosveta, str. 33–42.

Епштејн, Михаил (1998), *Вера и лик*, превела Радмила Мечанин, Нови Сад: Матица српска.

Љивановић, Мiodrag (2004), *Pojam Neprebol*, Banjaluka: Littera.

Јанарас, Христо (1997), *Хаджетер и Дионисије Ареопаџит*, превео са јелинског С. Јакшић, Врњачка Бања: Братство Св. Симеона Мироточивог.

Јелушић, Синиша (2004), „Знакови ѱоред ѱуша: интертекстуални појмови“, у: *Зборник за српски језик, књижевност и умјетност*, тематски број о Иви Андрићу, Бањалука.

Jung, Karl Gustav (2003), *Arhetipovi i kolektivno nesvesno*, prevele Bosiljka Milakara i Dušica Lečić Toševska, Beograd: Atos.

Кавасила, Никола (2002), *Тумачење свѳше Лиѱурѱије*, са грчког превео С. Јакшић, Нови Сад: Беседа.

Кардамакс, Михаил (2005), *Православна духовност. Изворност човекове наравствѳвености*, превео Здравко Пено, Манастир Хиландар, Света Гора Атонска.

Krleža o religiji (1982), priredio dr Ivan Cvitković, Sarajevo: Oslobođenje i Zagreb: Mladost.

Лазић, Милорад М. (2007), *Теолоѱија леѱоше*, Београд: Отачник.

Леовац, Славко (2000), „Духовност поезије“ (175–185) и „Драма поезије и поетска духовност“ (223–236); у: *Разматрања о књижевности и уметности*, Бања Лука: Глас српски и Београд: Књижевни атеље.

Мајендорф, Јован (2001), *Византијско бојословље*, превео са енглеског Јован Ђ. Олбина, Београд: Плато.

Мењ, Александар (1999), *Извори религије*, са руског превео Добрило Аранитовић, Београд: Zepher Book World.

Миличевић, Давор (2005), *Плашћаница стиха. О православној духу у савременој српској поезији*, Источно Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства.

Милошевић, Vlado (1974), *Kameni spravač. Partitura za gudački kvartet i recitatora*, Sarajevo: Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine.

Ниг, Валтер (2004), *Књига јеретика*, превела Мирјана Поповић, Београд: Гутенбергова галаксија.

Odnosi među umetnostima. Teorijska razmatranja (1978), zbornik tekstova, priredila Branislava Milijić, urednik prof. dr Zoran Konstantinović, Beograd: Institut za književnost i umetnost i Nolit.

Палавестра, Предраг (1972), *Послеришна српска књижевност (1945–1970)*, Београд: Просвета.

Радуловић, Милан (2004), „Могућности теолошког тумачења књижевног дела“, *Књижевне теорије XX века*, зборник радова, Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 165–177.

Радуловић, Милан (2008), *Књижевност и теологија. Прилози заснивању теолошке књижевне теорије*, Београд: Институт за књижевност и уметност и Источно Сарајево: Православни богословски факултет.

Rougemont, Denis de (1974), *Ljubav i Zapad*, prevela Mirjana Dobrović, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.

Савић Ребац, Аница (2004), „Негош и богомилство“, у: *Хеленски визици*, Панчево: Мали Немо.

Самарцић, Предраг (2007), *Жена у светлу Библије и библијској времена*, Епархија Захумско-Херцеговачка и Приморска и Видослов, Београд–Требиње.

Stojanov, Jurij (2003), *Skrivena tradicija u Evropi. Tajna istorija srednjovjekovne hrišćanske jeresi*, preveo Miodrag Marković, Čačak–Beograd: Branko Kukić i Umetničko društvo Gradac.

Стојановић, Милена (2004), *Књижевни врћи Борислава Пекића. Циљаштност и интeртекстуалност у негативним утопијама*, Београд: Институт за књижевност и уметност и Панчево: Мали Немо.

Surio, Etjen (1958), *Odnos među umetnostima. Problemi uporedne estetike*, preveo Miloš Jovanović, Sarajevo: Svjetlost.

Uspenski, P. D. (2002), *Novi model univerzuma. Načela psihološkog metoda primenjena na probleme nauke, religije i umetnosti*, preveo Goran Bojić, Beograd: Metaphysica.

Fraj, Nortrop (1985), *Veliki kod(eks). Biblija i književnost*, prevели Novica Milić i Dragan Kujundžić, Beograd: Prosveta.

Хамваш, Бела (1999), *Sciencia sacra I. Духовна баштина древној човечанства 1–2*, прево Сава Бабић, Београд: Дерета.

Хамваш, Бела (1999), *Хришћанство. Sciencia sacra II*, прево Сава Бабић, Београд: Дерета.

Христу, Панајотис (1999), *Тајна Боја. Тајна човека*, превели са Јелинског Дејан Љ. Јовановић и Зоран Јелисавчић, Београд: Хиландарски фонд Богословског факултета СПЦ.

Шеатовић Димитријевић, Светлана (2004), *Традиција и иновација. Интeртекстуалност у јесништву Ивана В. Лалића*, Београд: Филип Вишњић.

Шмеман, Александар (1992). *Лишурџија и живош*, превели Весна Никчевић и Матеј Арсенијевић, Цетиње: Митрополија Црногорско-приморска и Скендеријска.

Шутић, Милослав (2000), *Књижевна археологија*, Београд: Институт за књижевност и уметност и Чигоја штампа.

ЕНЦИКЛОПЕДИЈЕ И РЈЕЧНИЦИ:

Bešlagić, Šefik (2004), *Leksikon stećaka*, Sarajevo: Svjetlost.

Biti, Vladimir (1997), *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska.

Брија, Јован (1997), *Речник православне теологије*, Београд: Хиландарски фонд Богословског факултета.

Enciklopedija Jugoslavije, Izdanje i naklada Leksikografskog zavoda FNRJ, Zagreb, 1955.

Крстић, Драган (1987), *Психолошки речник*, Београд: ИРО Вук Караџић.

Кршић, Vojislav (2002), *Leksikon religija, mitologije i vjerskih sekti*, Београд: Vojnoizdavački zavod.

Опći religijski leksikon, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 2002.

Rečnik književnih termina, Београд: Nolit, 1985.

Речник српскохрватској књижевној и народној језика, Београд: САНУ, 1954–1997.

Скок, Petar (1971–1973), *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, knj. I–III, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.

Нарк, Helmut (1998), *Leksikon osnovnih jungovskih pojmova*, preveo Zoran Jovanović, Београд: Dereta.

Цермановић, Александрина и **Срејовић**, Драгослав (1996), *Лексикон религија и митова древне Европе*, Београд: Савремена администрација.

Chevalier, Jean i **Gheerbrant**, Alain (1983), *Rječnik simbola*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.

Индекс имена

А

Адамовић, Драгослав 23–25,
196
Александар Велики 83
Ален, Грејем (Graham Allen) 6,
196
Андрић, Иво 137, 161, 205

Б

Бабић, Анто 205
Барт, Ролан (Roland Barthes) 6
Багај, Жорж (Georges Bataille)
205
Бахтин, Михаил (Mikhail
Bakhtin) 5–6
Бегић, Мидхат 32–33, 196–197
Бенац, Алојз 40–41, 197, 205
Бешлагић, Шефик 40, 141, 148,
153, 155, 157, 173, 197, 208
Билић, Радојица 147–148
Бити, Владимир 6, 208
Бихаљи Мерин, Ото 41, 197,
205
Бјелока 157
Благојевић, Слободан 197
Блечић, Милорад Р. 20–21, 132,
197, 201
Богдановић, Димитрије 34–35,
197
Богородица 173
Брајковић, Драгомир 197
Брија, Јован 86–87, 98, 209

Бркић, Данко 205
Буда 163
Буњак, Петар 54–56

В

Вего, Марко 40, 141, 148, 197
Велек, Рене (René Wellek) 205
Велимировић, Николај 93, 205
Венцл, Маријан (Marian
Wenzel) 165–166, 168, 172–173,
175, 178, 197
Вешовић, Радоња 24
Вијон, Франсоа (François
Villon) 36
Влахос, Јеротеј 86–87, 206
Ворен, Остин (Austin Warren)
205

Г

Гербран, Ален (Alain
Gheerbrant) 176, 209
Глигорић, Велибор 45, 198
Голијанин Елез, Сања 198
Григорије Ниски 85
Грим, браћа (Grimm) 53

Д

Давичо, Оскар 24
Дамаскин, Јован 206
Даничић, Ђура 65, 205
Де Сосир, Фердинанд
(Ferdinand de Saussure) 6

Деретић, Јован 21, 31, 198, 206
Диздар, Мак 9–12, 14–18, 23–
34, 38–39, 42–51, 135–203, 210
Димитријевић, Милка 21, 198
Диоген из Синопе 82–83
Драгоје, дијак 156
Драгојловић, Драгољуб 198
Дураковић, Енес 14, 23, 28–29,
198
Душан (Стефан Урош IV
Немањић) 10, 13–14, 21–23,
31, 34–38, 43–44, 52, 58–60,
62–79, 117, 123, 158, 184–187,
190–193, 198–199, 203

Ђ

Ђорђевић, Љубица 14, 58–59,
199

Е

Евагрије Понтијски 85
Еванс, Артур Џ. (Arthur John
Evans) 206
Егерић, Мирослав 103, 199
Елијаде, Мирча (Mircea Eliade)
181
Елиот, Томас Стерн (Thomas
Stearns Eliot) 30, 206
Епштејн, Михаил (Михаил
Эпштейн) 206
Ерор, Гвозден 8, 199

Ж

Женет, Жерар (Gérard Genette)
199

Живановић, Миодраг 206
Живковић, Драгиша 199

З

Заратустра 137, 163, 179
Зенер, Роберт (Robert Zaehner)
181

И

Ивановић, Јурај 151–152
Идризовић, Нусрет 199
Ирвин, Вилијем (William Irwin)
6, 200

Ј

Јанарас, Христо 206
Јелена Анжујска 173
Јелушић, Синиша 206
Јеротић, Владета 98, 200
Јунг, Карл Густав (Carl Gustav
Jung) 206

К

Кавасила, Никола 206
Каран, Миленко 200
Карацић, Вук 65, 205
Кардамакис, Михаил 86–87,
206
Квас, Корнелије 9, 200
Константиновић, Зоран 5, 7–8,
19, 38, 42, 44–45, 200, 205, 207
Копијевић, Озрисал 152–153
Корјенић, Касим 200
Косарић, Врсан 160–161

Костић, Звонимир 14, 36–37, 200
Крлежа, Мирослав 39, 201, 206
Крмпотић, Весна 24
Крстева, Јулија (Јулия
Кръстева, Julia Krsteva) 5–6, 200
Крстић, Драган 209
Кршић, Војислав 209
Кукуламовић, Весеоко 147
Курент, Тине 201

Л

Лазић, Милорад М. 92, 206
Лалић, Иван В. 95, 201
Леовац, Славко 207

М

Мајендорф, Јован 207
Максимовић, Војислав 201
Максимовић, Десанка 9–12, 14–16, 19–25, 27–32, 34, 37, 43–54, 56–59, 62–80, 83–85, 90–134, 137, 184, 186–187, 190, 192–193, 196–204, 210
Мани, пророк 163
Марија Магдалена 123, 125–126
Марковић, Слободан Ж. 201–202
Мартић, Никола 201
Маршић, Иван 149
Мењ, Александар 207
Милакара, Бранислав 32, 96

Миличевић, Давор 88–89, 207
Милошевић, Велимир 24, 198, 201
Милошевић, Владо 207
Михаиловић Михиз, Борислав 201
Михаљчић, Раде 201
Мојсије 112, 116, 125

Н

Настовић, Иван 21–22, 32, 51, 96–97, 201
Неспина 156–157, 159
Ниг, Валтер (Walter Nigg) 207
Никита Ститат 86
Никодим Агиорит 86
Никпаљ, Берислав 26, 201
Новаковић, Стојан 35–36, 201

О

Обрадовић, Тијана 202
Озрко 155–156
Ораић Толић, Дубравка 37–38, 53, 57, 202

П

Павличич, Павао 202
Палавестра, Предраг 31, 90, 207
Пашић, Феликс 202
Петров, Александар 56, 202
Петровић, Дамјан 202
Попа, Васко 24
Поповић, Ранко 85, 89–90, 187, 193, 202

Прехтјен 155
Прешерн, Франце 59
Прохић, Касим 14, 33, 202

Р

Радич, ковач 151
Радичевић, Бранко В. 24, 202
Радоје, дијак 153
Радосалић, Стипко 141
Радуловић, Милан 91–92, 207
Рис, Фридрих (Friedrich Riess)
36
Рифатер, Мишел (Michael
Riffaterre) 8
Росић, Тиодор 14, 31, 202
Ружмон, Дени де (Denis de
Rougemont) 207

С

Савић Ребац, Аница 207
Самарцић, Предраг 207
Свети апостол Лука 103
Свети Дионисије Ареопагит
119–122, 205
Свети Јован Златоусти 128
Свети Јован Лествичник 85
Свети пророк Илија 103
Свети Симеон Нови Богослов
86
Селимовић, Меша 203
Сибиновић, Миодраг 203
Скакић, Мирко 203
Скарић, Владислав 41
Скок, Петар 38, 209

Соловјев, Александар 39–41,
137, 162–163, 166, 169, 171–
172, 174–177, 189, 195, 203
Спиридоновић Савић, Јела
94–95, 203
Срејовић, Драгослав 209
Старчевић, Дубравка 203
Стефан Немања 76
Стефан Урош I Немањић 173
Стефан Урош III (Стефан
Дечански) 70
Стојанов, Јуриј 180, 208
Стојановић, Милена 204, 208
Сурио, Етјен (Étienne Souriau)
208

Т

Таутовић, Радојица 42, 204
Тврдојевић, Брајо 155–156
Топић, Мирослав 54–56
Тувим, Јулијан (Julian Tuwim)
52–54, 56, 186, 192
Тутњевић, Станиша 27, 31, 196,
204

Ћ

Ћопић, Бранко 59
Ћосић Вукић, Ана 200, 202,
204

У

Успенски, Пјотр Демјанович
(Успенский, Пётр Демьянович)
208

Ф

Фрај, Нортроп (Northrop Frye)
208

Х

Хамваш, Бела (Béla Hamvas)
208
Хансен-Леве, Аге (Aage
Hansen-Löve) 204
Харк, Хелмут (Helmut Hark)
209
Хвал Крстјанин 39, 199
Христос 46, 48, 51, 69, 85–88,
90, 92, 94, 97, 123, 125–126,
132, 137, 152–153, 163–173, 188
Христу, Панајотис 208

Ц

Цанкар, Иван 53, 79–80
Цермановић, Александрина 209

Ш

Шале, Жан (Jean Challet) 39,
204
Шаркић, Срђан 71, 204
Шеатовић Димитријевић,
Светлана 14, 208
Шевалије, Жан (Jean Chevalier)
176, 209
Шелева, Елизабета 204
Шећеровски, Виктор Б. 201
Шидак, Јарослав 204
Шиндић, Миљко 14, 33, 204
Шмеман, Александар 130, 208
Шутић, Мирослав 199, 208

Садржај

Уводне напомене	5
Архетекст или Како су настајале збирке поезије	
<i>Тражим њомиловање и Камени сјавац</i>	19
Дијалог с традицијом	30
Интертекстуални аспекти збирке поезије	
<i>Тражим њомиловање</i> Десанке Максимовић	52
Православна духовност и лирско <i>верујем</i> у поезији Десанке Максимовић	85
Лирски епитафи или Интертекст збирке поезије <i>Камени сјавац</i> Мака Диздара	135
Интермедијалност <i>Каменої сјаваца</i>	162
Закључак	184
Conclusion	190
Литература	196
Индекс имена	210

Саша Шмуља
ПОЕЗИЈА И ПРОЗБА

Издавач

Универзитет у Бањој Луци
Филолошки факултет

За издавача

Младенко Сацак

Лектура и коректура

Андреја Марић
Данијел Дојчиновић

Графичко обликовање

Дарко Домазет

Штампа

Art print, Бања Лука

За штампарiju

Милан Стијак

Тираж

300

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна и универзитетска библиотека
Републике Српске, Бања Лука

821.163.41.09 Максимовић Д.
821.163.4(497.6).09 Диздар М.

ШМУЉА, Саша

Поезија и прозба : Интертекстуални аспекти у
збиркама поезије Тражим помиловање Десанке
Максимовић и Камени спавач Мака Диздара / Саша
Шмуља. - Бања Лука : Филолошки факултет, 2012
(Бања Лука : Арт принт). - 215 стр. : илустр. ;
21 цм

Тираж 300. - Напомене и библиографске референце уз
текст. - Библиографија: стр. 196-209. - Регистар.

ISBN 978-99955-58-09-3

COBISS.BN-ID 3382296