

ЈЕЛЕНА ЈОНИЋ

ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТ У „ПЕВАЊИМА НА ВИРУ” МИОДРАГА ПАВЛОВИЋА

Оно што нас најпре мисаоно веже за поезију Миодрага Павловића свакако је њена изразита модерност: збирка *87 њесама* (1952) јасно је означила преокрет у савременом српском песништву; била је то поезија нових тонова, новог језика, нових садржина и облика, или краће речено – поезија која је донела ново лирско мишљење.¹ Већ од те прве збирке Павловић је окренут свету и човеку у њему и његово певање је реаговање на укупну културну, хуману и духовну ситуацију нашег времена. Ову збирку доминантно обележава доживљај општег слома и расула, културних и духовних турбуленција које су последица рата. Сlike су жестоке, разорне, перспектива затворена, а сабласну атмосферу и осећај клаустрофобије додатно интензивира претња заборавом, објављена већ у пролошкој песми: „Ускоро / о томе / ништа се неће знати” („Вихор”).² Заборав се овде јавља у кулминацији градације, што нам сугерише да га песник види као последњи ступањ, врхунац деструкције описане у песми. Катаклизмичка, разорна моћ заборављања делимично се крије и у његовој природи, будући да је „заборављање најлакша ствар на свету (...) оно се

¹ Врло брзо је критика препознала прекретачку природу Павловићевог певања; док је на једној страни модерност његове поезије наилазила на отпор и негодовање, на другој страни је било и оних критичких гласова који су се залагали за нове естетске хоризонте у нашој поезији с почетка шесте деценије 20. века. Међу њима свакако предњачи Зоран Мишић, најгласнији „бранитељ” модерне поезије, и управо је он први указао на Павловићеву аутентичну поетску личност и „превратничку мисију” његове поезије (види: Зоран Мишић, *Кришћика њесничког искуства*, СКЗ, Београд 1976, 79–91).

² Даљи цитати Павловићевих песама (мимо збирке *Певања на виру*) навођени су према: Миодраг Павловић, *Поезија II*, Изабрана дела Миодрага Павловића, „Вук Караџић”, Београд 1981.

одувек догађа и у свим царствима царује”.³ Ипак, упркос тој стално присутној опасности, Павловић допушта и трачак оптимизма: свој песнички првенац затвара декларативним рефреном „Треба поново пронаћи наду”.⁴ Ови стихови као да најављују његову следећу збирку, *Стиуб сећања*, јер сећање представља одблесак те наде и цели његов опус од ове збирке промовише сећање. Асоцијативно најближа речи „сећање” је традиција, коју Павловић у предговору *Анџолоџије српског ђесништва* поима као „предање, културно преношење”, а књижевну традицију као „онај део књижевне историје који вреди памтити и преносити”.⁵ Наравно, Павловић упозорава и на опасност упадања у замку да се од традиције начини култ који би спречио неку генерацију песника да се ухвати у коштац са стваралачким проблемима свог времена, те наглашава да традиција мора бити схваћена као „препород сећања”, тј. да представља „изазов, подстицај, на који песник мора да одговори свим својим стваралачким моћима”.⁶ Другим речима, да би једна традиција била продуктивна, њу треба најпре добро познавати, а затим и обogaћивати новим искуствима и новим стварањем, јер ће јој се једино на тај начин обезбедити даљи живот и трајање.

Павловићев однос према традицији је сложен и дубок: према њој је, попут Елиота, неговао жив однос избора и са њом водио креативан дијалог. „Традиција је, барем за Елиота и њему блиске духове, постала једна од кључних категорија модерниста, а са њом и – за Павловића толико карактеристично – *осећање историје*.”⁷ Павловић на историју гледа као на неисцрпно поље књижевне инспирације, а своје стваралаштво заснива на широком временском, просторном, књижевном и културолошком распону, који се креће од античке литературе и митова, преко старе српске књижевности и усменог стваралаштва, па до модерне уметничке (српске и светске)

³ Миодраг Павловић, *Поетика жртвеног обреда*, Нолит, Београд 1987, 179.

⁴ Песма „Треба поново пронаћи наду” се показује као програмска, јер Павловић схвата да поезија не може израстати само над описима нихилистичког, деструктивног света и зато трага за новим извориштима своје поезије, покушава да јој нађе нови ослонац. Песма је пример једног императивног наума, стваралачког напора да се стално тражи нова нада, нови путеви [поезије], док се она „чежња за крилима” може схватити као метафора песничке инспирације. Показаће се да ће Павловић заиста често следити „нове путеве” у свом дугогодишњем плодносном раду и ношен тим „крилима” задираће све чешиће и све дубље у националну и европску историју и митове, до нових извора са којих црпи своју креативну енергију.

⁵ *Анџолоџија српског ђесништва (XIII–XX век)*, Миодраг Павловић (прир.), СКЗ, Београд 1969, LXXI.

⁶ Исто, LXXV.

⁷ Јован Делић, „Уз поетику Миодрага Павловића”, *Песништво и књижевна мисао Миодрага Павловића*, зборник радова, Јован Делић (уред.), Институт за књижевност и уметност – Учитељски факултет, Београд 2010, 48.

литературе. Тематизација овако великих растојања у Павловићевом песништву указује на његову тежњу за целовитом сликом света, што је управо супротно модерној лирици, која се ослања на фрагменте искуства. Међутим, уколико ту тежњу посматрамо у контексту чувеног Елиотовог есеја „Традиција и индивидуални таленат”, у коме се истиче да „осећање историје укључује запажање не само онога што је прошло у прошлости већ и што је садашње у прошлости”,⁸ схватамо да је Павловићево окретање историји покушај да се нека савремена појава види у њеној пуној историјској перспективи. Песничка збирка *Млеко искони* (1962) доноси резултате првог песниковог испитивања човекове историјске судбине и тражења универзалних цивилизацијских и културолошких образаца у наслагама историјског искуства. Од тог тренутка он редовно⁹ залази у историју, па и праисторију, националне и светске митове, покушавајући да формулише културни феномен као вид цикличног кретања.

Ако песник културу и традицију доживљава као целину од чијег разумевања судбински зависи лик модерног доба, нужно се намеће питање: на који начин се Павловић према њима креативно односи и укључује их у своје песништво? Другим речима – да ли Павловићев интертекстуални приступ подразумева само имплицитан или експлицитан мотивски регистар који упућује на књижевност или мит одређене епохе, или је у питању поетска стилизација литерарних, митских и историјских предлогака?¹⁰ Овакав поступак савремена теорија препознаје као „илуминативну цитатност”, која се заснива на очуђењу, новом виђењу неког текста; Павловићево песништво је репрезентант овог интертекстуалног поступка, будући да он ниједан текст не схвата као нешто окамењено и коначно и ниједна тема из прошлости за њега није завршена, већ представља простор бескрајних имагинацијских допуна. Павловић свесно тежи да у свакој збирци, у већој или мањој мери, успостави дијалог са одређеном традицијом, а свим књижевним, културним и друштвеноисторијским искуствима прилази са поступком преиспитивања – прихвата их, али им придаје нове семантичке вредности – што ће рећи да своју поезију гради на једној поетици реинтерпретације.¹¹

⁸ Томас Стернс Елиот, *Есеји*, прев. Милица Михаиловић, Просвета, Београд 1963, 34.

⁹ Певању из савремене позиције (која је обележила његове прве збирке) вратиће се једино у збирци *Песме о дејињсјиву и райновима* (1992), док су све остале збирке након *Млека искони* (укључујући и њу!) везане за неки вид историјског памћења.

¹⁰ Ђорђе Деспих, *Порекло њесме*, Агора, Зрењанин 2008, 18.

¹¹ Исто, 20–22.

Како је Павловић наглашено интелектуални песник, његове песме често су нераскидиво повезане са његовим есејистичким радом. Стога је пожељно указати и на појам „метацитата”, који се дефинише као „исказ о књижевности у (...) књижевно-зnanственим студијама, есејистици и сл.”,¹² а помоћу којег можемо пратити стваралачки процес настанка одређених песама. Најзад, међу потребне ћемо сврстати и термине „аутоцитат” и „интермедијални цитат”,¹³ јер Павловић у свом песништву неретко посеже и за оваквим видом стваралачког поступка. Идући трагом наведених појмова, наш ће задатак бити да укажемо на потенцијалне интертекстуалне везе које се јављају у песничкој збирци *Певања на виру*, објављеној 1977. године.

Научно откриће археолошког локалитета Лепенског вира крајем шездесетих година прошлог века готово је дошло као „наручено чудо” да потврди песникову схватања и слутње, али и да иницира ново стварање које ће „његов епски пројекат учинити вертикално још утемељенијим, хоризонтално знатно пространијим”.¹⁴ Символика вира је у песниковој свести пулсирала и раније, на пример у поетској слици песника који „устаје из смрти / као велика риба из вира” („Певачев повратак на земљу”) из *Нове Скиџије*, док у *Хододарју* речју вир обухвата два значења: као водену масу у чије дубине је човек увучен, али и као матицу, „велики вир” из кога израста „прареч” („Обраћање пријатељу”). Па и на мотивском плану тема Лепенског вира је већ раније била најављена: што путем камења које је у додиру са водом, те путем костију и лобања разасутих по *Сџубу сећања*, *Млеку искони*, *Новој скиџији*... а које јасно асоцирају на камене главе са Подунавља. А вероватно му је ова неолитска култура била најпримамљивија као „историјски експеримент” путем кога се може пратити „читав циклус културног развоја и пропадања” који личи „на оне културне циклусе које познајемо из каснијих времена”.¹⁵ Дакле, од самог тренутка овог великог археолошког открића Лепенски вир ће се трајно настанити у Павловићевом делу: како кроз поезију, тако и кроз бројне културолошке и антрополошке есеје и расправе о уметности.

¹² Исто, 16.

¹³ Аутоцитат: подтекст је властити текст, тзв. преписивање самог себе; Интермедијални цитат: подтекст су други уметнички медији, нпр. сликарство, музика, филм... (Исто).

¹⁴ Богдан А. Поповић, „Три принципа стваралачког универзума”, предговор у: Миодраг Павловић, *Поезија*, Просвета, Београд 1986, XXIV.

¹⁵ Павловић, иначе, у својој поезији често тежи да открије узроке пада многих културно-историјских епоха (Миодраг Павловић, *Певања на виру*, Слово љубве, Београд 1977, 46).

Сам наслов збирке *Певања на виру* сугерише да је у њој тематизована култура Лепенског вира; збирку прати мини-есеј „Лепенски вир, изнутра”, који нам може послужити као кључ за њено читање. Неколико ставова изнетих у овом прозном прилогу нам се показују као битни. То је пре свега указивање на позицију певања, оно што Павловић назива *ѝрилажењем изнуѝира*,¹⁶ враћајући се у ситуацију човека Лепенске културе „песник прави сјајну инверзију у времену, у историји, у цивилизацији”.¹⁷ На тај начин он све ставља у једну неочекивану перспективу, враћајући искуствима, знањима и идејама њихову првобитну свежину и актуелност, што је посебно значајно када је реч о митској свести и ритуалном животу. Већ споменуто схватање те мале заједнице „балканске Атлантиде” као савршеног узорка за праћење смене културних циклуса указује нам да и читаву збирку треба тумачити кроз фазе развоја ове културе.¹⁸ Даље Павловић истиче да „време није непробојно”, те да колико култура Лепенског вира утиче на нас, подједнако утичемо и ми на њу, обасјавајући је новим значењима.¹⁹ Најзад, будући да из овог периода не познајемо текстове и усмено предање, Павловић примећује да је „на велику даљину општење преко уметничког дела лакше него преко знака”,²⁰ што сведочи о интермедијалном карактеру ове збирке. Скрећући нам пажњу да са древном културом комуницира путем њених материјалних остатака, Павловић нам открива да он заправо не опева „културу” Лепенског вира него њене предмете, а пратећи њихову судбину и промене уздиже се до „универзалне идеје о филозофији културе”.²¹ То је идеја универзалног закона културног развитка, по коме свака култура има своје раћање и своју пропаст, своје доба наивности, зрело доба и доба опадања. Ова циклична законитост је опредељена на археолошком материјалу једне културне епохе са њеним типичним феноменима: каменим главама, реком, обредима, потопом. Видећемо да су набројани феномени уједно и доминантни мотиви ове песничке збирке.

¹⁶ „И поред све непрозирности далеких култура, могуће је њиховим облицима прићи изнутра: замишљањем, говором” (Исто, 45).

¹⁷ Љубомир Симовић, *Дујло дно*, Просвета, Београд 1983, 324.

¹⁸ Песме су у збирци тако и организоване – подељене у три циклуса, који су графички издвојени и насловљени римским ознакама *I, II* и *III*, а тематски су груписане по фазама у развоју културе које опевавају (тако прва целина тематизује раћање културе, друга културу у њеном зениту, а трећа њено гашење и нестајање).

¹⁹ Ова изјава је готово дословно поновљена Елиотова мисао о томе како „садашњост исто толико мења прошлост колико прошлост управља садашњошћу” (Т. С. Елиот, нав. дело, 35).

²⁰ М. Павловић, *Певања на виру*, 46.

²¹ Зоран Глушчевић, „Поезија Миодрага Павловића између ритуално-магијског и сатирично-пародијског”, поговор у: М. Павловић, *Поезија II*, 277.

Уводна песма збирке *Певања на виру* носи наслов „Глава” и већ се из њега може наслутити да је песма о скулптури,²² те да се у њој тематизује уметност, стварање. Стварање је пре свега космички чин – и свемир је у неком тренутку (само)створен из Великог праска. Колико год човек тежио да се из космоса издвоји и огради у свој хумани и културни простор, у њему се ипак (истовремено) јавља и духовни нагон да се посредством симбола и облика које сам креира узглоби у космос и елементе, да се „укључи у ствараљачке процесе у природи, у драму постојања и одржања космоса”.²³ Стога и не чуди што први стихови песме гласе: „Наша глава / личи на сунце”,²⁴ јер се човек на почецима стварања окреће космичком поретку и обраћа му се, опонаша га и репродукује, не би ли и сам узео учешћа у креативном процесу универзума. Символика сунца присутна је одвајкада, па су честа и његова повезивања са човеком. Човек са сунчаном главом је прави архетип, он има божанска својства и моћи, али и људско понашање и атрибуте.²⁵ Обједињавање човечјег и сунчевог лика у скулптури сведочи о древној потреби човековој за обожењем, примањем божјег лика на себе, па је уметничко дело овде и својеврсна илустрација пута од материјалног ка трансцедентном.

С почетка песме доминирају поређења: главе са сунцем, шкољком, рибом – то су пре свега објекти из непосредне вајареве околине и упућују на његову стопљеност са природом, откривајући нам да је уметник на овим позицијама, тј. на почетку стварања, склон наивном реализму и опонашању природних облика. Међутим, не сме се previdети графичка хетерогеност побројаних облика, што нас наводи на закључак да је то упоређивање предмета који су међусобно ма и најмање слични пре магијски (по принципу да слично рађа слично) неголи чисто естетски поступак, јер једино он допушта недовољност сличности ко услов за поређење.²⁶ Глава је овим поређењима укљештена између воде и космоса и то је њена просторна и магијска дефиниција.

²² У есеју „Лепенски вир: структура и мит” Павловић бележи да је најспектакуларнији налаз овог археолошког локалитета управо лицалика камена скулптура. Док на једној страни на неки чудан начин она делује сасвим модерно, на другој страни је посебно узбудљива јер је у њој ухваћен и почетак уметности, у самом тренутку свог рађања (види: Миодраг Павловић, *Природни облик и лик*, Нолит, Београд 1984, 58), и није случајно што песник збирку започиње описом ове монументалне скулптуре.

²³ Милан Радуловић, „Културолошко-философске идеје Миодрага Павловића”, зборник *Песничтво и књижевна мисао Миодрага Павловића*, 147.

²⁴ Сви цитати из збирке *Певања на виру* навођени су према поменутом издању из 1977. године.

²⁵ М. Павловић, *Природни облик и лик*, 28–30.

²⁶ З. Глушчевић, „Поезија Миодрага Павловића између ритуално-магијског и сатирично-пародијског”, 280–282.

У првој серији слика глава је ситуирана у спољњем простору и то се чини поређењима уз помоћ именица, док се у другој серији поређења смењују придеви („обла је / речита / тврда као камен²⁷”), одајући нам на тај начин непосредна својства скулптуре. Овако непосредно главу нам је могао описати само вајар који је скулптуру обликовао и отимао је из камена, зато се скулптура дефинише постепено, праћењем процеса њене израде. Глава је најпре обла – дакле необрађена, а затим речита – почињу да се осећају на њој ефекти уметничког рада (црте, набори), и најзад – она је тврда као камен, што ће рећи ухваћена, али и учвршћена у времену, у трајању. Неолитски човек био је веома избирљив у употреби камена и облаци за скулптуре Лепенског вира су доношени из речног корита удаљеног десетак километара од самог насеља.²⁷ Одабир стене која је у додиру са водом²⁸ открива веровање да у том камену постоји нека врста живота (јер је река у архајској свести животнорни и плоносни елемент), па су му вероватно приписивана лековита или заштитничка својства. Глава као уметничко дело је моделована, завршена; „речитост” главе упућује на њену способност комуникације – као уметнина она преноси одређену поруку, док јој њена каквоћа, тј. тврдина, омогућује да ту поруку преноси и кроз време.

Завршетак прве строфе („мртва се обраћа ватри / ил с врха села заводи ред”) говори нам о магијској функцији скулптуре – она је била нека врста тотема или религијског предмета коме су додељивана повлашћена места: покрај огњишта као извора топлоте (што поново упућује на симболику сунца), а ту је и симболично место вође, главе племена према коме се уређује ритуални живот празаједнице.

Друга строфа песме („Кад добро размисли / глава / највеће је благо / она сама”) открива нам свест древног човека о вредности уметности и стваралаштва, јер се једно вајарско уметничко дело доживљава као „највеће благо”. Наравно, не сме се превидети значај скулптуре у обредно-магијском контексту, па можда и отуда глава има високо мишљење о себи самој. Најпосле, наведене стихове је могуће тумачити и кроз антрополошку визуру, према којој са главом (као делом тела) све почиње и са њом се све завршава. У *Поеици жривеног обреда* Павловић наводи да је у свим заједницама раног неолита упадљиво одвајање лобања од тела

²⁷ М. Павловић, *Природни облик и лик*, 20–21.

²⁸ Очигледан је естетски разлог њиховог одабира: под дејством природних сила облици су се из белутака већ помањали, па их је човек могао преузимати као већ готове фигуре, или са веома мало рада их обликовати у жељене скулптуре.

приликом сахрањивања или жртвовања и њихово чување.²⁹ На налазишту Лепенски вир овај обичај није забележен, али је и овде постојала мисао о потреби издвајања главе у посебну функцију, што се пре свега може закључити на основу главних уметничких производа ове културе.³⁰ Очигледно је древни човек врло рано издвајао главу, схватајући да постоји нешто што би њоме могло бити симболисано, а то је дух, ум, душа. Обичаји везани за сахрањивање показују да је човек још од давнина веровао у загробни живот или неку врсту васкрсења. Сачувана лобања треба да буде путоказ поновном рађању на земљи, па је брижљиво чувана не би ли се поново спојила са новим телом и наставила свој овострани или онострани живот. Зато је и глава из песме највеће благо сама себи јер она симболише трајање, представља тежиште душе и разума, али и обећање будућег новог живота.

Људи лепенске културе имали су присан однос да природом и њеним елементима, првенствено са водом и земљом, не само зато што су од њих зависни него и зато што су у њих уткани, што живе у симбиози и сазвучју са њима. Архетип Велике мајке (*Magna mater*), Прародитељице, огледа нам у доживљају ових елемената, или их чак повезује – као што је то случај у песми „Кретање реке” – где земља и вода удружене формирају слику велике женске фигуре која лежи и наткриљује насеље („неко лежи / горе у клисури / и гура реку по вољи”). Песник је вероватно био инспирисан самим изгледом планинских врхова и крајолика око Лепенског вира, које описује на следећи начин: „Планина Трескавац у свом благо заобљеном рељефу подсећа на тело пуније жене у лежећем положају. (...) Госпођин вир је несумњиво излаз из њене утробе, као и место повратка у њу.”³¹ Рођајна моћ воде била је лепенском човеку више него очигледна, она му је даровала обиље риблиг меса, гасила му глад и жеђ. Али она је представљала и сталну опасност, јер њене тамне дубине маме у себе и у њој се може нестати и погинути. Амбивалентан однос љубави према води и страха од ње илуструју стихови песме „Вода”: „кроз воду можеш да паднеш / и да одеш / она ти одузима жеђ / испира из тебе боје”. Међутим, ови елементи нису само обезбеђивали човекову егзистенцију већ је путем њих човек и ступао у дијалог са космичким силама. Да би тај дијалог био успешно остварен, човек је наслутио да мора своју љубав према елементима посведочити жртвом. Инстинкт за приношење

²⁹ Мора се имати у виду да је лобања последња подвргнута распадању и да једино она остаје као антрополошко сведочанство времена, које најдуже одолева пролазности и пропадању.

³⁰ М. Павловић, *Поеџика жрѣвеноџ обреда*, 68–69.

³¹ Исто, 75–76.

жртве је први и можда највећи стваралачки чин човеков на Земљи³² – из њега се родио обред у коме се приноси жртва као људски залог у комуникацији са елементима, а преко њих и са космичким силама које је првобитни човек поимао као божанства. Креирање те симболичне реалности, у којој елементи почињу да испољавају и свој други, симболични потенцијал, прати песма „Почетак обреда”. У песми се опева изградња храма и у првој строфи се упућује на елементе: „Камен по камен / стена по стена / овде су врата / за сунце / тамо пут / у подземна прса”. Камење и стене су делови земље, врата за сунце симболизују отвореност према космичким силама, остављање простора за комуникацију са њима, док последњи двостих открива да се вертикала не уздиже само навише већ иде и наниже, чиме се „наглашава однос између дубине земље и висине неба са које долази дар кише и порука светлости”.³³ У основи жртвовања лежи метафора плођења и стварања новог живота, па оно захтева „свој простор и сопствену логику која је простор готово свеколиког првобитног културног, односно симболичног деловања”.³⁴ Зато је и издвајање простора светилишта изузетно важан феномен, па се песма наставља у истом маниру: „светилишту / правимо места / унаоколо / стојимо било где / свако спреман да стукне / пред светим”. Изградња храма око жртвеника подразумева и формирање свештенства, одабраних људи који храм опслужују и врше обредне радње. Тако су створени домени религије и уметности, а простор културе је институционализован.³⁵

На узорку поменутих песама уочава се огромна међусобна зависност песама и Павловићевог есејистичког опуса, па би се као интертекстуални поступак могла одредити метацитатност; ипак, то није једина интертекстуална релација која се у овој песничкој збирци остварује, већ је ту присутна и она која упућује на простор усмене поезије и стваралаштва. Са усменом лириком песме из ове збирке пре свега повезује њихова обредна функција. Индикативна у том смислу је песма „Свадба”, која неодољиво подсећа на сватовске песме из наше народне традиције. И у Павловићевој песми се (као и у многобројним примерима свадбених песама народне књижевности) описује млада („Долази она / брзонога / обла”), њена задужења као удате жене („ватри вична / долази да слуша / да зове децу / да гаји нас и огањ”), али и младожењин однос према њој („ти ћеш јој дати / костур на дар / и себе као бога”). Последњи

³² М. Радловић, „Културолошко-философске идеје Миодрага Павловића”, 140.

³³ М. Павловић, *Поешика жривеног обреда*, 65.

³⁴ Исто, 50.

³⁵ Исто, 52.

стих асоцира на космичку, небеску свадбу, која се јавља као честа метафора у свадбеним обредно-обичајним песмама. Ове песме одражавају веровање у магијску моћ речи, да је сâмо изговарање добрих жеља младенцима довољно за њихово остваривање. Прастара лепенска култура даје и аутентичан оквир оваквим веровањима, будући да се огромним својим делом заснивала на магији. Песму „Свадба” могуће је тумачити и путем ритуала жртвовања; већ је поменуто да је костур (лобања) доказ трајања и постојања, а у овом случају може бити и доказ жртвовања. На једном месту Павловић примећује да се човек – ако се удаљио од обредних радњи – од еротичног живота не може удаљити.³⁶ Еротик у песми наговештава опис жене при доласку: она је обла, брзонога, зна своју улогу: бити жена и мајка; заузврат добија трајање кроз потомство. Жена се својом родном моћи повезује са родном моћи праелемената, па попут њих и она тражи жртву како би се на тај начин укључила у круг делања и вечног обнављања.

Почетак другог циклуса песама, који одговара зениту лепенске пракултуре, обележава песма „Два пута”. Бирање пута је очигледно за Павловића преломна тачка у развоју културе – доба наивности неке цивилизације се прекида онда када ствари крену по злу, тј. када се одабере погрешан пут. Тренутак прелома се одиграо и код лепенског човека, онда када се одлучио да крене путем који се не препоручује: „Овим путем / којег се други клоне / полазиш да видиш / то зло шта је” и управо је одабир стазе која „зло мирише” оно што је пресудило и предодредило лепенског човека за пут (само)уништења. Два пута сугеришу располућеност, али и дуалистичку концепцију живота, која је до краја изведена у песми „Тело и дух”. Песма је истински драгуљ збирке, синтаксички пренапрегнута, обилата значењима, она је чиста, кондензована експресија. У само четири стиха („Камен / оплођује себе / с леђа / помоћу сенке”) представљен је пре свега изузетан сликовни доживљај: камен и његова сенка су увучени у рафинирану естетску игру. Сенка је првенствено потврда егзистенције – све што постоји има сенку, она је део облика у природи. Са кретањем сунца помера се око камена и сенка, па се сменом светлости и сенке ствара илузија да се и камен помиче; на тај начин сенка „оживљава” камен, она је „јемац његове живе супстанце”.³⁷ У складу са анимистичким веровањем да све ствари имају душу, људи неолита су душу камена видели у његовој сенци. „Једноставном посматрању није тако очигледно да светлосни зрак производи сенку – имагинира-

³⁶ Миодраг Павловић, *Обреди њоейичког живоџа*, Књижевна реч, Београд 1998, 13.

³⁷ М. Павловић, *Природни облик и лик*, 35.

јућој свести сенка изгледа као нешто што излази из материје саме, окреће се око ње, и с вечери се враћа у тело које га је произвело.³⁸ Јасно је, дакле, да тело и дух из наслова песме представљају камен и сенку коју он баца; али на који начин камен из песме оплођује сам себе? Људска рука, чије се присуство осећа у песми „Глава”, овде је изричито изостављена, па нам се чини немогућим да ову песму тумачимо у контексту стварања.³⁹ По свему судећи, овај камен одудара од своје околине по томе што је усправљен (а притом га човек није тако поставио); усправљени камен има и више сенке, више душе, и можда је то кључ његове самооплодне. Камен у оваквом положају чини искорак из природе и зато привлачи човекову пажњу. Преко његове усправљености остварује се и релација са библијском књижевношћу – када жене мирносице долазе да проспу мирисе по Христовом телу, налазе његов гробни камен „подигнут”. То је предзнак Христовог устајања из гроба, васкрсења. До дана данашњег надгробни споменици се постављају усправно, јер „подигнут камен најављује неки будући живот, у потомству, у духу, или у обновљеном телу”.⁴⁰ Постоје чак и прастара веровања у магијску моћ камена да прима у себе душе умрлих.⁴¹ Тиме је и прича о дихотомији људског бића из претходне песме заокружена. Човек је постао свестан своје подељености на тело и душу, па је то своје одличје пренео и на камен – материјал који је волео и у коме је стварао своје главне артефакте, а који му је заузврат даровао трајање.

Камен са душом је материјализација човекове тежње ка трансцендентном; вероватно је такав камен добијао и своје место у обредним радњама, постајао жртвеник, или се чак око њега формирао храм. Посебно је занимљиво Павловићево становиште да храм има своје порекло у гробу и у трапу: месту где се чувало семење и где се преко зиме чувала храна.⁴² „Трап, амбар и гроб, каже

³⁸ Исто.

³⁹ На овакву могућност читања указује Зоран Глушчевић, који сматра да у песми „присуствујемо ритуалном настајању лепог које се ослобађа и осамостаљује постајући уметничко. (...) Камен је без људске обраде мртав и бесплодан. Естетски га оплођује рука човека. (...) Отевши се ствараоцу, камен се игра сам са собом, са својом сенком” (З. Глушчевић, „Поезија Миодрага Павловића између ритуално-магијског и сатирично-пародијског”, 283). Ово је, наравно, само један од многих могућих приступа тумачењу песме, у чему се баш и крије њена драг и лепота.

⁴⁰ М. Павловић, *Природни облик и лик*, 36.

⁴¹ Марија Петровић, „Антрополошки поглед на рани развитак религије у поезији Миодрага Павловића”, зборник *Песницитво и књижевна мисао Миодрага Павловића*, 276.

⁴² Своју интересантну (и хришћанству неподобну) тезу Павловић поткрепљује етимологијом, јер је према њему „коренита и неизбежна веза у старосло-

Павловић, смештени испод површине земље током зиме под надзор богова и свештенства *ћредсћављају основу и зачећак храма*.⁴³ Истоветну идеју о пореклу храма и његовој симболици песничким дискурсом уобличава у песми „Трап”: „У слану сенку / ту где се чува храна / сишла је богиња / дубоко испод свода / и неће да изађе из мрака”. За разлику од песме „Почетак обреда”, у којој простор светилишта упире ка горе (ка сунцу, небу) и ка доле („у подземна прса”), у овој песми се храм доминантно везује за осећај понорне дубине и богиња се јавља *de profundis*. Она се скрива под земљом, што нам говори да је реч о хтонском божанству, или бар о хтоничном циклусу неког божанства. Људи покушавају да је измаме на површину земље: „зову је / ходи на светло дана / ти си лепа / сви те воле / спрема се весеље / око твога венчања”. (Други) долазак божанства на земљу треба повезати са циклусом жртвеног обреда. Древна телурска, хтонична божанства (попут Адониса, Тамуза, Озириса, Диониса у свом прадавном облику) морала су после жртвовања силазити под земљу и чекати свој тренутак да заједно са биљем и олисталим дрвећем (дакле, у пролеће) поново изађу на земљу, где остају до јесени и њених плодова и до новог обреда жртвовања након којег се поново повлаче у дубину таме.⁴⁴ Зато и божанство из песме одбија да у току зиме излази на светлост дана: „Она не излази / њена рука дотура храну / зими / преко прага”. Будући да се у песми јавља женско божанство, обред жртвовања се метафорично преобраћа у свадбени ритуал. Овакав преокрет је литерарно веома ефектан и налазимо га у античкој драмској литератури, романима, а чест је и у фолклорној поезији; као обичај се среће на разним странама и у разним временима. „Много пута је описано да девојка која ће се принети на жртву, бива украшена, овенчана, као да ће на свадбу.”⁴⁵ Очигледно се од давнина веровало да су могуће свадбе „у смрти”, односно свадбе с оне стране, у подземном царству. Без подземне свете свадбе читав животни циклус би био угрожен, јер се веровало да су животиње и биље које ће се родити наредне године управо плод оностраног венчања. За подтекст ове песме Павловић преузима, дакле, античку митологију; иако се божанство и митологија из које потиче нигде у песми не иденти-

венским основама између речи *храна* (хорн): чувати, хранити, сахрана, погреб, спуштање у земљу и *храм*: место где се све чува, похрањује (храна и светост и свети мртвац)” (види: Сениша Јелушић, „Како мислити почетак (елеменат): о средишњој теми огледа Миодрага Павловића”, *Књижевно ојело Миодрага Павловића*, зборник радова са научног скупа „Пјесничка ријеч на извору Пиве”, Јован Делић (уред.), Центар за културу, Плужине 2005, 194).

⁴³ Исто.

⁴⁴ Види: М. Павловић, *Поећика жрћвеног обреда*, 39.

⁴⁵ Исто, 48.

фикују,⁴⁶ богиња из песме се по својим обележјима највише подудара са Персефоном (подземна свадба, одлазак под земљу у јесен и повратак оданде у пролеће, па и чињеница да је реч о божанству плодности, јер дотура храну људима). Међутим, није мит оно што песника овде занима, он са митом у овом случају не полемише (можда баш зато мит и није идентификован). Митолошки образац преузет је само као декор за оно што песник заправо жели да искаже, а што се ишчитава из последњих стихова песме: „захтева брада-тог слепца / да је служи / и да њева / о насипанку храма” (подвлачење моје). Аутору је битно да изнесе свој став да храм настаје из трапа (како је и сама песма насловљена), а улога поете је да причу о рађању храма уобличи и пренеси.

У човеку се комешају осећања, он постаје запитан над својом судбином и смислом свог постојања, што је приказано у песми „Бројаница”. Наслов песме је уједно и њена жанровска одредница – жанр бројанице је позајмљен из наше народне књижевности.⁴⁷ С почетка песме јавља се ређање низа појмова који су дати контрастно: „Мала кућа / сићушна жена / жгољаве рибе / голема стена / безбродна река / жамор дуг / у даљини”. Појмови повезани са човеком су умањени, док су они у вези са природом увећани, чиме се још више интензивира људска отуђеност од природе. Наглашена је надмоћ природних сила у односу на човека, док аудитивна сензација наговештава хучање водене бујице која ће ускоро све однети у заборав. Архитектоника песме је брижљиво грађена, након троструких умањеница и увећаница јавља се и трострука запитаност: „шта је то иза / и испред / и у средини”. Наизглед просторне релације упућују на дубље егзистенцијално питање – изражава се општа несигурност и слутња пропасти, стари митски архетип откад човек постоји. Издвојени дистих на крају песме би требало (ако је тумачимо у контексту жанра којим је именована) да има моћ одстрањивања; на кога пада рука? Ко игру напушта? Људима то није дато да сазнају, све остаје „Велика тајна / а мален пир”. Финални стихови својом формом подсећају на још један жанр усмене традиције, на загонетку. Антитеза велике тајновитости и недокучивости наспрам маленог славља може бити метафора (па тиме и одгонетка!) за живот, са свим својим непознаницама, али

⁴⁶ Најзад, и сам аутор примећује да „све митолошке варијанте постоје већ у најпримитивнијим предањима и обредима” (М. Павловић, *Поешика жривеног обреда*, 64).

⁴⁷ Бројанице (разбрајалице) су „кратка, стихована, углавном бесмислена казивања, којима се разбрајају учесници у игри. Састоје се из најчешће неразумљивих речи, распоређених по ритму и сазвучју”, од којих последња, наглашена има моћ одстрањивања” (Радмила Пешић, Нада Милошевић Ђорђевић, *Народна књижевност*, Чигоја штампа, Београд 1997, 38).

и ситним, свакодневним радостима које носи. У тренуцима када прети опасност, људи се окрећу свом бивствовању на земљи и његовој сврси.

Песма „Камен који мисли”, при самом крају збирке, симболички представља завршну фазу културног развоја. Она је директно супротстављена песми „Глава”, која означава почетак културног развоја, док „Камен који мисли” слика унутрашњи завршетак, крај: „Вијуге на камену / избијају / изнутра / крвна плима / наш облутак снева / и види / сан / горе на површини / мозак има // а на мозгу један камен / све слуша / и плива”. Глава у пролошкој песми је раскриљена према свету, отворена за комуникацију, док је у овој песми камена глава окренута себи, па представља онај степен у културној еволуцији на коме се култура потпуно укопава у сопствене проблеме и затвара за свет. Човек више не може да мисли, нити да стваралачки делује, па уместо њега мисли и живи камен – човек своја својства предаје камену, јер је сам запао у декаденцију. Уметник је до краја транспоновео себе у дело и обесмислио своју егзистенцију. На овај начин постигнут је и сам врх уметничког делања – камена глава је животнија од људске чије су је руке извајале. Спољна катаклизма је тиме заправо призвана изнутра и само довршава логику унутарњег пада, односно стање мисаоног саморазједања.⁴⁸

Престанак постојања винчанске културе одредила је природна катастрофа, настао је „Потоп”. Када погледамо литерарне предлошке из најстаријих времена – *Еј о Гилгамешу*, *Библију*, мит о Атлантиди из Платонових дијалога *Тимај* и *Криџон* – заиста се стиче утисак да „У ствари / све је потоп / свет је лажно сув”. То је, изгледа, прастара дијагноза пропасти света, а симболика урањања у воду лежи и у њеној моћи спирања греха. Апокалиптични приказ се овде не јавља у познатом библијском руху – као очевидно зло, као звер коју је лако препознати, али је и даље прилично упечатљив и потресан, будући да се из ове катаклизме нико (па ни изабрани!) неће спасити. Од некадашње „високе културе” балканске пражеднице остаје само „камени одзвон” који допире до наше свести.⁴⁹

Камени одјек који ми данас примамо подсећа нас да крај једне културе не означава крај културе уопште. Да се нестајањем једне културе ослобађа енергија за рађање друге говори нам песма „Предсказање”. Лишене људског присуства, остају нам усамљене камене творевине да нам пренесу гласе о својим давним творцима:

⁴⁸ З. Глушчевић, „Поезија Миодрага Павловића између ритуално-магијског и сатирично-пародијског”, 278.

⁴⁹ М. Павловић, *Певања на виру*, 45–46.

„Једном ћемо и ми / главати / остати сами камени / и позвати све оне / који нас се плаше / да нас грле и љубе”. Метаморфоза човека у камен из песме „Камен који мисли” јавља се и овде: „људи се претварају у камење, жива су још само уста која сведоче о пропасти, и која ће се (...) изрекавши своје сведочење, коначно и сама скаменити”.⁵⁰ Скулптуре су остале као једина потврда човековог постојања на овом поднебљу, што нам призива у сећање стихове песме „Пиндар у шетњи” из песничке збирке *Млеко искони*, у којој су кипови представљени као „једина нада / да се сачува облик човека”. Аутоцитатни низ се наставља, па „премлаћене кипове” налазимо и у песми „Словени под Парнасом” из збирке *Велика скићија*. Камене главе са Лепенског вира су прототип поменутих кипова, и у њима видимо најаву нове наде, нове културе и живота који ће се око њих формирати.

Као и у античким мистеријама, па и у словенском обичају даћа, „смрт је повод за гозбу у којој се зачиње нови животни полет и нови смисао живљења, овде нови културни циклус, пун живости, чедности и изгледа који чекају да букну као искра препуна живота у малом детету”⁵¹: „биће гозба / кад авети дођу из шуме / рибе из реке / од људи / само једно дете”. Овим стиховима песник наговештава светковину која ће се одиграти у његовом спеву *Дивно чудо*; гозба векова на Ртњу, у спеву названа гозбом очишћења, преобраћа се у свадбу у којој се венчавају представници неба и земље, оностраног и ононостраног, а свадба надаље постаје даћа, али са клицом новог облика живота.⁵² Клица новог живота оваплотила се – више пута у Павловићевом стваралаштву! – у лику малог детета. Осећање претње и метафизичко порекло бола из песме „Ноктурно” (из збирке *87 њесама*) распршује додир са уснулим дететом („И стави у зору руку своју / модру / на заспалу детињу главу”), дискретно сугеришући наду и спас. У песми „Тањири што лете” (из песничке збирке *Окћаве*) песник каже да је „деци дано да размрсе / клупка”. Када је реч о Лепенском виру, Павловић верује да лепенски човек у вир шаље „своје мртваце да би брзо потонули и дотакли се материнске дубине која даје живот и можда чува претке да би их једног дана поново послала на видело дана, у телу овог или оног малог детета”.⁵³ Појава детета на самом крају песме (и целокупне збирке) сугерише да – упркос разорним сликама

⁵⁰ Љ. Симовић, нав. дело, 288.

⁵¹ З. Глушчевић, „Поезија Миодрага Павловића између ритуално-магијског и сатирично-пародијског”, 286.

⁵² Злата Коцић, „Миодраг Павловић – песник окупљања и кохезионих сила”, зборник *Књижевно дјело Миодрага Павловића*, 17.

⁵³ М. Павловић, *Поешика жривеног обреда*, 76.

– перспектива није затворена. Дете је најави, *предсказање* новог будућег живота и стварања, оно је показатељ да наставка мора бити. Културни континуитет се не прекида, без обзира где ће се и у ком облику он поново појавити.

На почетку рада указано је да Павловићеве прве песничке збирке обележава осећање безнадежности, узалудности и самоће. Човекова усамљеност је последица његове истргнутости из историје, традиције и трајања. Зато се песник неуморно труди да своме стваралаштву дода дубину која почива на свеукупној прожетости културноисторијског и духовног људског искуства, па се његов опус показује као целовит и међусобно чврсто повезан систем. И у *Певањима на виру* се испољава ова условљеност и кореспонденција са осталим видовима Павловићевог стварања, у првом реду са есејистиком културолошко-антрополошке проблематике. Тек читана паралелно са Павловићевим есејистичким текстовима, збирка се указује у својој пуној лепоти, заводљивости и поетској аутентичности. Есејистички рад Павловићев и његово песништво нипошто нису одвојени феномени, већ се они непрестано преплићу, па промишљања о разним проблемима у есејима често постају основа над којом настају нове уметничке творевине (и обратно – поезија може иницирати нову интелектуалну запитаност). Зато се као стваралачки поступак који преузима примат у овој песничкој збирци може одредити метацинат. Њему се придружује и аутоцитат, „преписивање самог себе”, које је посебно уочљиво у вишеструком упирању у сопствену поезију, и на тај се начин његово песништво још интензивније утврђује и повезује. *Певања на виру* илуструју Павловићево интересовање за балкански културни круг – Стару Грчку и њену митологију, српску усмену традицију, па и саму загонетну цивилизацију Лепенског вира. У недостатку литерарних упоришта, аутор се окреће јединим материјалним остацима лепенске културе – каменим скулптурама – и око њих испреда причу, користећи се интермедијалним цитатом као поступком стварања. У збирци, дакле, нема толико полемисања са самом традицијом, колико њеног креативног изграђивања.

Спој различитих ракурса и укрштање различитих времена и култура резултирали су ускрснућем једног фантастичног (а опет једнако стварног) света који је изронио из воде као из далеког сна. Иако су по Павловићу људи Лепенског вира били „предодређени за историјски експеримент” обављања читавог циклуса развоја и пропадања културе,⁵⁴ немогуће је да се не запитамо да ли је судбина те културе уједно и парадигма сваког културног развитка.

⁵⁴ М. Павловић, *Певања на виру*, 46.

Прецизније говорећи – да ли је судбински удес лепенске цивилизације примењив и на нашу будућност? Овакву врсту предвиђања Павловић себи ни у једном тренутку не допушта, већ оставља својим читаоцима да сами докуче шта представља „велика тајна, а мален пир”.