

АЛЕКСАНДРА ЖЕЖЕЉ КОЦИЋ

**КАД ПЛАМТИ БЕЛИНА:
ЧЕТНИ БАВО (1987) И БОЈЕ У ВАТРИ (2021)
ДРАГАНА ЛАКИЋЕВИЋА**

САЖЕТАК: У раду се испитује унутрашња веза између романа *Четни баво* (1987) и збирке песама *Боје у ватри* (2021) Драгана Лакићевића. Уз осврт на одабране тзв. теорије боја (Да Винчи, Стајнер, Гете, Витгенштајн), као и на промишљања извесних писаца и филозофа о природи књижевности и сликарства, као и њиховом саодношењу (Бодлер, Шилер, Ортега и Гасет, Сарамого, Памук), овај рад, осим што упућује на неодвојивост поезије и прозе Драгана Лакићевића од почетка његовог књижевног стваралаштва до данас, указује на пишчеву склоност да слике наших значајних ликовних стваралаца преточи у речи. У овом случају, говоримо о његовом тумачењу сликарства Надежде Петровић, као и погледу на уметничко стварање уопште, оствареном кроз ставове његових прозних јунака. Изразито лирска нота поменутог Лакићевићевог романа, уколико је јукстапонирамо са многоструким значењима појмова „снега”, „ватре” и „боје”, испоставља се важним обележјем за разумевање нарочите врсте Лакићевићевих песама, прича и романа, оне која је увек близу сликања оловком као четкицом.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Драган Лакићевић, поезија, проза, Надежда Петровић, сликарство, боје, снег, ватра

Обраћајући пажњу на те шананосији (да ли оне заиста постоје, или су само у мојој глави?), примећујем да нема велике разлике између речи које су понекад боје, и боја које не могу да одоле жељи да буду речи.

*

Јесу ли њезажи животији које треба сликајти?

*Играм се речима као да још увек мешам боје на палети.
Играм се оним што се већ догодило тражећи речи
којима бих то изразио, макар и приближно.*

Жозе Сарамого, *Приручник о сликању и писању*

Увод: иривидне нејомирљивости

Компаративно проучавање поезије и прозе Драгана Лакићевића долази природно због вишеструке повезаности његових књижевних дела. Лакићевић упућује тумача на неодвојивост литерарних жанрова поезије и прозе, и то не само ако на уму имамо флуидни жанр „поеме”, на повезаност својих тзв. старих и нових књига, као и на инстинктивну везу која постоји између различитих уметности, а најпре ону између књижевности и сликарства.

Збирка песама *Боје у вајри* (2021) не представља *ekphrasis* у дословном смислу јер строго не описује слике Надежде Петровић (1873–1915), као што то није чинила ни збирка *Жејелица и Шумановић* (2020), једним делом инспирисана зимским пејзажима Саве Шумановића. Лакићевићеве песме, у ствари, тумаче уметничка дела наших великих сликара на начин који превазилази домете књижевног критичара, дајући им ново рухо, тј. стварајући нове наслагне интерпретације уметничких достигнућа, националне историје и културе, као и наднационалних квалитета уметности уопште. С друге стране, још 1987. године, роман *Чейни ђаво* отворио је многа важна питања уметничког стварања, и указао на човекову искомску потребу за светлошћу и белином. Наизглед јасни термини, као што су снег, природа, боја, песма или слика, проблематизовани су беспштедно и у овом прозном делу Драгана Лакићевића.

Када говоримо о Шумановићевој зими, ватреним бојама Надежде Петровић и превирањима јунака поменутог Лакићевићевог романа – најпре Светигоре и Липе, али не само њих – проналазимо споне и сагласја која надјачавају њихове међусобне подвојености и разједињености. Лакићевића-приповедача можемо само условно развојити од Лакићевића-песника због специфичног стапања „лирских” и „епских” елемената у писању, пластичних и широких потеза оловком као четкицом.¹

¹ О књижевним делима Драгана Лакићевића видети: Александра Жежел Коцић, *Песник и један чийалац: оједи о поезији и прози Драгана Лакићевића*, Партенон, Београд 2020; овде избегавамо (ауто)цитатност верујући да поменута студија, осим што излаже прегршт личних увида у квантитативно и квалита-

Лист̄ ѿаѿира и сликарско ѿлајно

О сличностима и разликама између књижевности и сликарства говоре многи уметници, те се нужно мора направити избор њихових увида. Не једном, скретали смо до сада пажњу на политичност тумачења књижевности, усмеравање погледа на оне појединости уметничког дела које се пред нама отварају у датом тренутку, увек зависне од чудновате мешавине разноврсних, мање или више ухватљивих, читалачких искустава.

Леонардо да Винчи сликарство сматра супериорнијом формом уметности од књижевности, верујући да „сликарство брже покреће осећања него поезија”, као и да ће „слике, ако су у њима покрети у складу са унутарњим збивањима, бити схваћене као да говоре”.² Фридрих Шилер држи да су песници „чувари природе”, да „имају посла с оним што је срцу најпрече, с природом и са идеалом”.³ Шарл Бодлер мисли да поезија, између осталог, има везе са сликарством „због могућности да изрази сваки осет пријатности или горчине, блаженства или страхоте”.⁴ Хосе Ортега и Гасет говори о „жаркој жељи сликарства за комуникацијом, али немим средствима”. За њега, сликарство јесте „ћутљив израз” суштинске противречности између оног очевидног (знакови) и оног скривеног (смисао). Како бисмо видели слику, морамо се, у ствари, „вратити корак назад и гледати сликара како слика”, „из нанесеног трага оживети покрет”, „актуализовати биографију аутора слике”, „ухватити фрагмент живота сликара”, и идеју слике присутну у сваком од на њој нанесених потеза бојом.⁵ Такође, Ортега и Гасет сматра да се оно што имамо на уму и оно што заиста говоримо не подударају, најпре због неисказивости онога о чему говоримо, а онда и због саме природе поезије:

Поезија, строго говорећи, није језик. Она језик користи као пуки материјал, да би га трансцендирала, и тежи да изрази оно што језик не може да исказе. Поезија почиње тамо где ефикасност

тивно богат опус овог писца, садржи и својеврсну систематизацију осврта других тумача, односно одабрану рецепцију пищевог стваралаштва.

² Leonardo da Vinci, *Traktat o slikarstvu* (prev. Vjera Bakotić-Mijušković), Kultura, Beograd 1953, 14; 8.

³ Фридрих Шилер, *Познији филозофско-есѿеѿички сѿисци* (prev. Олга Кострешевић), Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци / Нови Сад 2008, 294; 301.

⁴ Šarl Bodler, *Poezija; Proza; Veštački rajevi* (prev. Branimir Živojinović i dr.), Svetovi, Novi Sad 1991, 12.

⁵ Према: Hosa Ortega i Gaset; Ana Marija Lejra, *Slikar, gluvonema figura* (prev. Miloš Ćipranić), Akademaska knjiga / Institut za društvenu filozofiju i društvenu teoriju Beograd, Novi Sad / Beograd 2018, 54–80.

говора престаје. Настаје, дакле, као нова моћ речи несводљива на оно што заправо јесте.⁶

У најширем смислу, предмет романа Жозеа Сарамага *Приручник о сликању и писању* (1977) јесу разлози због којих лист папира некада представља другачији изазов од слике. Јунак који жуди да истовремено ухвати суштину књижевности и сликарства осећа да се „невешто бакће речима”, „крућим од четкица”, „једнобојнијим од сликарских боја које умеју да се јогуне”.⁷ Размишљајући о разноврсним одликама уметности, он долази до закључка да у сликарству увек наступа „један тренутак кад платно више не може да поднесе ни један једини потез”, док се писани редови могу „протезати у бескрај”.⁸ Неподударана између једне и друге уметности, међутим, нису прецизна: „Када се латим оловке или четкице и приближим их папиру или платну, примећујем да постоји одређена сличност у начину на који ме гледају, из једног и из другог правца”.⁹ Писање јесте, каже Сараматов јунак-уметник, избор, баш као и сликање: „Бирају се речи, реченице, делови дијалога, као што се бирају боје или се одређује дужина и правац линија”,¹⁰ „Четкица ће бити и бритва, и стругач, а зашто не и пујук?”¹¹ Тако, боје на платну, волеле би да постану речи на папиру, и обрнуто, зависне од толико фактора: преклапања појединости које чине уметничко дело; светлости од суседних елемената или контекста; наслага боја или сећања; потребе да се исприча тачна или измишљена прича. Писање и сликање испостављају се двосмисленим и суптилним категоријама којима не можемо доделити један, заувек фиксирани смисао.

Полазећи од чувеног Шилеровог есеја, „О наивној и сентименталној поезији” (1795/96), по Томасу Ману најлепшег есеја написаног на немачком језику, елегантним и сигурним ходом кроз светску књижевност, Орхан Памук долази до сопствених дефиниција *наивној* и *сентименталној* романописца, тзв. центра романа и његових осталих момената, процеса читања и писања. Када се нађе пред романом, читалац има осећај да се налази „пред сликом пејзажа”, каже Памук.¹² По њему, роман представља „нарочито

⁶ Исто, 55.

⁷ Žoze Saramago, *Priručnik o slikanju i pisanju* (prev. Jasmina Nešković i Jovan Tatić), Laguna, Beograd 2020, 15.

⁸ Исто, 18.

⁹ Исто, 209.

¹⁰ Исто, 247.

¹¹ Исто, 258.

¹² Orhan Pamuk, *The Naïve and the Sentimental Novelist* (transl. Nazim Dikbas), Vintage International, New York 2011, 8.

визуелни литерарни жанр јер речи претвара у менталне слике”, док у читаоцима истовремено буди чула мириса, звука, укуса и додира. Писање романа јесте „сликање речима, евоцирање врло јасне и разговетне слике у читаочевом уму путем речи”. Заправо, пошто сâм романописац постепено учи да визуализује ствари које већ уме да вербализује, визуелни и вербални центар романа почињу да се стапају.¹³ Посматрати једну слику пејзажа исто је што и читати роман, мисли Памук, када на уму, примера ради, има: Хорацијево начело *ut pictura poesis*; Лесингов *Лаоокон* (1766) и идеју да се поезија открива у времену, а слика у простору; Бодлерово уверење да је „унутрашњи пејзаж најважнији елемент поезије”; схватање Хенрија Џејмса да је наратор сликар, а да писац „гледа” своју причу; Прустов коментар да је његова књига, у ствари, „слика”.¹⁴ Памук је уверен да романописци завиде сликарима због тога што писање романа значи „замислити свет”, свет који најпре постоји као слика пре него му речи коначно дају форму.¹⁵

Управо овако вишеструко схваћено тражење начина да се слика речима, да се ствари речима опишу, одлика је поезије и прозе Драгана Лакићевића, од његове прве песме „Прохуја” (1970) до данас. У „Поговору” *Бојама у вайџри*, Радивоје Микић Лакићевићеве стихове види као резултат настојања да се стварни свет и свет уметности повежу с концепцијом „вербалног сликарства” с почетка прошлог века, тј. покушајем да се „речима зађе у подручје визуелизације песничке имагинације”.¹⁶ Овде је важно указати на структуру Лакићевићевих *Боја у вайџри*: седамнаест песама уоквирено је двома песмама штампаним курзивом и песниковим поговором-песмом. Мада све песме јесу песничко и песничко тумачење сликарских платна, пет песама међу њима не носи називе слика Надежде Петровић, и у њима треба двоструко трагати за песниковим виђењем уметности једне од наших најзначајнијих уметница 20. века. „Свет обојеног се не може савладати разумом”, „ствар се мора ухватити осећајем”, јасан је Рудолф Стајнер.¹⁷ Није тешко сложити се са мишљењем да уметност и сликарство морају да оду даље од пуке науке, физике и оптике. Како Стајнер изнова објашњава у својим предавањима одржаним између 1914. и 1924.

¹³ Исто, 92–94.

¹⁴ Исто, 95–96; 104; 112.

¹⁵ Исто, 113.

¹⁶ Радивоје Микић, „Поговор – Боје на које не пада ноћ”, у: Драган Лакићевић, *Боје у вайџри: мали каталог слика Надежде Петровић*, Партеон, Београд 2021, 31–32.

¹⁷ Rudolf Steiner, *Biće boja: osnove jedne naučne nauke o bojama za umjetničko stvaranje* (prev. Klara Dajčeva-Župić), Verlag-Dornach / Schweiz – Bibliographie – Nr. 291, 1976, 43.

године, уметника занима „како ваља нешто приказати”, како стећи могућност да живимо у самој боји и са самом бојом, да „судоживимо унутарњу снагу живота боје”, да оживимо оно што се већ налази у самој боји.¹⁸ Као да иде трагом увида да ће до нове уметности доћи „када људска душа научи да се задуби у елементарно, које је живо”,¹⁹ Лакићевић бира да представи оне слике Надежде Петровић које ће најбоље ухватити њену страствену природу, трепераву, до смрти неугашену жудњу да уметност почне да значи свима, њене боје које пламте, а које нису, видећемо, заборавиле на снежну белину, управо онај светли принцип Лакићевићевих нежних пахуља које једине могу да надоместе слике нереди, општег унижења и недостатка светла.

Уводном песмом збирке *Боје у вајри*, „Улазак у пејзаж”, која буди асоцијацију на бартовски *курзив који џрчи*, Лакићевић се обрео на „позорници горухој”, на којој се чује синестезијска „зелена музика”, и која ће га спасити од „хладног доба године”.²⁰ Златне јесење брезе Надежде Петровић умеју да „Засветле белим сјајем / Сумраку да одоле” („Брезе, 1901.”).²¹ Зар то није онај снег из толиких песама Драгана Лакићевића, „метонимијско име његове лирике”?²² Водећи читаоце кроз све четири фазе стваралаштва Надежде Петровић и у њему разноликог приступа бојама и бојеним односима,²³ Лакићевић издваја њена шумска стабла, крајолике ухваћене између светла/злата и таме, бела и црна поља, црвене или сунцем обасјане пејзаже, контрасте између мрака и неба, погледе нагоре или надолу, (не)склад између природе и уметности, судар снова и реалности, град Ваљево који се уздигао до симбола пожртвованости читавог српског народа. Наша најпознатија сликарка-добровољна болничарка постала је фреска која се „загледала / Са висине где нема зала”, истовремено чезнући за висином („Фотографија Надежде Петровић као ратне болничарке, у Призрену, 1913.”). Лакићевић, између осталог, скреће пажњу на оне погледе Надежде Петровић који се тичу узвишене, можда и *наивне*, улоге националне уметности да превазиђе сопствену традицију парадоксално јој се враћајући:

¹⁸ Исто, 55; 49; 59.

¹⁹ Исто, 62.

²⁰ Драган Лакићевић, *Боје у вајри: мали каталог слика Надежде Петровић*, Партенон, Београд 2021, 5.

²¹ Исто, 7.

²² Рајко Петров Ного, „Од снега до пепела”, у: Драган Лакићевић, *Снег пада душо*, Српска књижевна задруга, Београд 2004, 193.

²³ I Минхенска (Азбеова школа/1898–1901; Екстеровој школа/1901–1903); II србијанска (1903–1910); III париска (1910–1912); IV ратна (1912–1915), у: Марија Маја Д. Недељковић, *Надежда Петровић: анђео Мачковој камена*, ТГР Слатина, Слатина 2019, 48–50.

Уколико је уметност индивидуалнија, утолико носи темељније у свим својим потанкостима национални карактер. [...] Уметност права и истинска мора бити национална уметност и поред свих интернационалних основа које јој се постављају при њеном стварању.²⁴

*

Уметници морају бити велики учитељи не само свога него свију народа, не само свога него свију столећа, а уметност је најглавнији васпитач човека и народа.²⁵

Миодраг Б. Протић сматра да Надежда Петровић сједињује Толстојево схватање уметности као изражавање емоција које стваралац доживљава и преноси на ближњег, где је модеран израз спојен са идејом уметности у служби народа, и његовог духовног и политичког ослобођења.²⁶

С друге стране, Лакићевићев јунак-сликар, исто тако жуди за спајањем етичког и естетичког начела у уметности. Премда војник у мрачном, загушљивом и стегнутом простору руске касарне, „тешке камене кућерине”,²⁷ Андреј Светигора улази у највећу борбу свог живота – са самим собом. Наиме, овај предак Лакићевићевог јунака-писца из романа *Замак: фанџазмајорија* (2021) добија задатак да наслика Револуцију, уз увек спремна лажна обећања о бољем животном положају. Његов истински занос и потреба за местом ван буквалног и метафоричког мрака наводе га на све веће уметничке муке, све до грознице тела и духа:

А кад руком додирне своје лице, види да је круто, тврдо, далеко, не може бити насмејано.²⁸

*

Та лица која он већ види, мада их на мркој површини још нема, творе једну причу. Како сада ту причу, сасвим јасну и сасвим сло-

²⁴ Са IV југословенске изложбе у Београду 1912. године. (Simona Čupić, „Ideja nacionalnog u delu Nadežde i njenih savremenika”, у: Jasna Jovanov (ur.), *Zbornik radova / Naučni skup posvećen Nadeždi Petrović (1873–1915)*, Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, Novi Sad 2016, 53).

²⁵ Milanka Todić, „Voz, novooslobodeni krajevi i umetnički projekat Nadežde Petrović”, у: Исто, 90.

²⁶ Миодраг Б. Протић, „Зенит епохе: Надежда Петровић (1970)”, у: Драган Лакићевић и Мило Ломпар (ур.), *Књига о Надежди*, Српска књижевна задруга, Београд 2020, 132.

²⁷ Драган Лакићевић, *Четири ђаво*, Партенон, Београд 1997, 41.

²⁸ Исто, 70.

жену, а коју свако различито чита, учинити доступном свакоме ко ће је видети? [...] како избећи несрећу – да свако погрешно схвати оно што и није за њега?²⁹

*

Кад се замисли и напрегне очне капке толико да му се вид сасвим замрежи, као кристал, тада му се велика слика на којој је поваздан распет, учини као циновско шах-поље које спаја небо са земљом. На њој су распоређени призори, боје, профили. Како, сада, одједном сагледати толики простор и све његове елементе: стварност, машту, историју, легенду – распоредити на толико поља, а да се свака фигура, сваки облик креће по законима уметности: скакач, топ, пион, краљ, ловац... и да, на крају, резултат Револуције буде повољан, као што у стварности јесте? Или није? Како се приклонити победи или поразу – уметнику је то свеједно на слици – избећи реми? Свакако избећи реми.

Мозаик од камених плочица јесте уметност тек кад све плочице постану једна плоча, а шавови између њих прерасту у покрет, у додир, и топлину, мекоћу и душу камена. Како сада саставити све те појединости које има у глави и у руци уметник, које је набацао по том зиду између земље и неба, а да оне буду свет, пресек, слика?

*

– Уради им то на брзину и како њима одговара – говорио је Липа. – То што ти хоћеш и што је њима потребно – не може се саставити... Не само кад је реч о Револуцији већ и кад би требало нацртати лептира, или трубу, или маслачак.³⁰

*

Светигора све то чује, али му је некако необјашњиво свеједно. Као да се све то не тиче њега. Као да је све то могуће и немогуће, као да ће проћи још много времена док разабере је ли то стварност или сан.³¹

*

²⁹ Исто, 88.

³⁰ Исто, 114–115.

³¹ Исто, 164.

С огромним подочњацима, што су му косо и несиметрично пресекали лице, блед и замућеног погледа, Светигора је, као у не-свести, стајао пред великом сликом, не препознајући је више. Знао је да у њој има његових потеза, линија, руке, боје, али у целини... замишљао је нешто другог.³²

И тако Лакићевић пушта свог јунака да потреса и претреса своје биће сумњама које се тичу природе сликарства и уметности: коме уметничко дело припада; у којој се мери уметник, пошто дело заврши, препознаје у њему; да ли је и колико уметник достојан свога дела, или пак важи обрнуто; да ли уметничко дело може персонификовати издају уметника; ком домену припада уметност – сну или јави, лажи или истини; напредује ли уметник или је увек на почетку; да ли уметничко дело може да постане важније од самог уметника; зашто се уметнички предмет толико опире спољашњој представи; како да уметник створи оно што је у његовој глави већ завршено: „[...] и којим језиком се, уопште споразумевају они што разговарају о сликама...”³³

То што су први радови Надежде Петровић изазвали читаву буру у српској културној јавности има везе са питањем спремности датог друштва да прихвати унутрашњи порив уметности да проговори новим, тренутно непрепознатљивим језиком. Необузданост и жестина Надеждиних слика наишла је на голем отпор пре него је преформулисана у иноваторску храброст и велики допринос српском модернистичком сликарству. Књижевним делима догађа се иста судбина. Четкицом или оловком, уметници наносе боје које су само наизглед утврђене за сва времена. Уосталом, „не постоји општеприхваћено мерило за то шта је то боја, осим ако је то једна од наших боја”.³⁴ Узгред, можемо ли са сигурношћу да објаснимо шта је то „боја”?

Стварне и измишљене боје

Будимо сигурни да ће свако разумевање појма „боје” пружи-ти отпор егзактној дефиницији, увек условљено одабраном „теоријом боја” и њеном оптиком. Требало би, можда, кренути од Да Винчијевог поетичног увида да „боја зависи од удаљавања или приближавања извору светлости” – ниједна ствар неће никада показати своју сопствену боју ако светлост која је осветљава није

³² Исто, 174.

³³ Исто, 190.

³⁴ Ludvig Vitgenštajn, *Opaske o bojama* (prev. Božidar Zec), Fedon, Beograd 2008, 10.

сасвим исте боје.³⁵ А опет, укажимо на Гетеову *Теорију боја* (1810) која је одлучно стала на страну уметности, насупрот Њутновој науци, књигу којој је „циљ да боје учини доступнијим за потребе уметности”.³⁶ Уверен да „увек већ теоретишемо када год пажљиво гледамо”,³⁷ Гете објашњава да се свака боја може претворити у нешто друго, да чак може постати своја инверзија, између осталог, зато што појам естетичког припада унутарњем чулу укуса.³⁸ Премда названа „амбициозном и апсурдном књигом”,³⁹ Гетеова *Теорија боја* неодољива је у својој преданости да покаже како је боја променљива категорија која „само под извесним условима може да буде фиксирана”.⁴⁰ Ако доследно пратимо речи које Гете користи када о боји говори, видимо да инсистира на суштинској амбивалентности боје – тама *захтјева* светлост, црвена се *прећивара* у плаву, жута *евоцира* љубичасту, свака изричита боја *чини насиље* над оком, готово свака боја *носи у себи* супротну боју, боје *зависе* од контекста или обојених сенки, *само се чини* да су предмети у даљини одређене боје, боје могу бити *узбуђене*, слабија црна *напиње* ка плавој, плава се *йојачава* до љубичасте, жута боја *може йосйайи* нечиста и прљава, постоје *йонори* између извесних боја, боје *йојачавају* или *умањују* једна другу, непрегледне су *комбинације* боја, ниједна боја не сме се сматрати непокретном. „Све живо има тенденцију да обоји”, „боје се морају довести у везу са емоцијама ума”, каже Гете.⁴¹ Боја је овде, ако не грешимо, књижевни јунак, предмет уметничког, поетичког и поетског сагледавања ствари. Наука и физика су нешто друго. Наиме, Гетеово разумевање боје бескрајно је привлачно и данас, иако га је наука већ одбацила.

Суштина уметности налази се и у томе да постави оно о чему говори *изнад* и *изван* јасног, прецизног, егзактног и изричитог. Уметност може да има посла с науком, а не мора. У том смислу, Лудвиг Витгенштајн говори о „утиску светљења”, као и о „појму међубоје или мешане боје чак и ако никад нису боје производили мешањем (у било ком смислу)”.⁴² С обзиром на то да појмовима којима располажемо показујемо шта нам је важно а шта није,

³⁵ Leonardo da Vinci, *op. cit.*, 219; 77.

³⁶ Johann Wolfgang von Goethe, *Theory of Colours* (transl. Charles Lock Eastlake), John Murray, London 1840. <<https://archive.org/details/goethestheoryco01goetgoog/page/n6/mode/2up>> 22. октобар 2021, XLVII.

³⁷ Исто, XX.

³⁸ Исто, XLVI; XLVII.

³⁹ Orhan Pamuk, *op. cit.*, 101.

⁴⁰ Johann Wolfgang von Goethe, *op. cit.*, 221.

⁴¹ Исто, 234; 304.

⁴² Ludvig Vitgenstajn, *op. cit.*, 8; 66.

Лакићевићев јунак Светигора жуди за светлошћу: „Бело, бело, бело!... Сибир, Сибир!... Слика мора имати светлости! И то поларне, сибирске светлости!”⁴³ И баш онда када знамо да више из грознице тела и духа неће изаћи, Светигора само мрачне боје види око себе: „Капи кише су невидљиве, али боле кад се зарију у лице, у око. Небо је поцрнело, земља поцрнела, одело пуно влаге, ваздух пун влаге”;⁴⁴ „Дај, упали светло! Седимо овде, у мраку, као бубашвабе”.⁴⁵ Међутим, када се нађе у „пребелој и блештавој соби клинике”, Светигора не може да „склони прејаку светлост с очију”: „Очи су га пекле. Сјај га је заслепљивао”.⁴⁶ И овде се ради о утиску светљења, на трагу Гетеа или Витгенштајна. Када о књижевности говоримо, тешко би било доказати неистинитост њихових тумачења боја, заправо изједначених са начинима постојања. У ствари, „човек креира линију и боју”, како каже Бодлер у есеју „Сликар модерног живота” (1863), све се боје логично модификују у зависности од доминантне атмосфере.⁴⁷

Познат као централни тумач Гетеовог учења, Рудолф Стајнер наставља линију разумевања боје по субјективном утиску, и каже да су боје ништа друго до кретња.⁴⁸ Бојама о којима он говори бави се уметник и сликар, нипошто научник. Заправо, обојеност се не може фиксирати на објективан начин јер се у боји доиста иживљава неко унутарње биће, све што живи у светлу и у боји ваља узети као осећај, верује Стајнер.⁴⁹ Сада када смо на подручју фантазије и метафизике, видимо да су боје покретне, да се треба уздићи изнад науке и рећи да се „разлог боје налази у нутрини”.⁵⁰ Као да следи став да „треба тражити унутарњу везу између облика и боје и онога што покреће нашу душу у њеној најдубљој нутрини”,⁵¹ Надежда Петровић служи се бојама као душом. Премда њен однос према бојама није био постојан,⁵² Драган Лакићевић бира да подвуче њену фовистичку фазу, већ насловом своје збирке песама. Тако, он говори о бојама у ватри, пожару боја, пламену и сјају, црвеном небу, боји-души, трепету боја, боји крвотока и нервног система,

⁴³ Драган Лакићевић, *Четини ђаво*, *op. cit.*, 157.

⁴⁴ Исто, 162.

⁴⁵ Исто, 169.

⁴⁶ Исто, 197.

⁴⁷ Charles Baudelaire, *The Painter of Modern Life* (transl. P. E. Charvet), Penguin Books, London 2010, 71; 65.

⁴⁸ Rudolf Steiner, *op. cit.*, 10.

⁴⁹ Исто, 17; 20.

⁵⁰ Исто, 33; 40; 45.

⁵¹ Исто, 62.

⁵² Критичари свеукупно подвлаче чињеницу да се Надежда Петровић налазила на раскрсници различитих уметничких струјања: импресионизам, постимпресионизам, сецесија, фовизам, експресионизам.

бојама чула, унутрашњим обасјањима, топоту боја, и титрању у бојама. Сликаство не треба да буде „кривотворено пластично разумевање”, каже Стајнер када говори о уметности свога времена.⁵³ Слободно се може дисати само у уметничком елементу, у природи је увек све лепше и природније, боја је задржавање једног тренутка који пролази.⁵⁴ Зато Надежда Петровић слика у природи – како би показала да је *plein-air* сликарство начин живота, коначно одушевљење природом које је суштинско. Њена платна показују „побожну заљубљеност у природу”,⁵⁵ „страсни дијалог с природом” у широком сликарском гледању.⁵⁶ Због свега овог, Лакићевић Надежду Петровић најпре изједначава с њеном најдраматичнијом и најмодернијом фазом, када је наша сликарка највише бојом била опијена, када је боја сасвим потиснула цртеж и постала цртеж сâм:

Сад знам да правим боје снова
 Којих на јави није било –
 Зревају изнад јабланова
 Поље се од њих запалило
 („Боје Надежде Петровић (Повратак у Србију)”)⁵⁷

*

Све своју боју хоће
 Све себе обасјава
 У сутон, у свануће
 („Пејзаж са црвеним небом, 1904.”)⁵⁸

Уметниковом опседнутошћу бојама и учинком светла бави се Драган Лакићевић у *Чейном ђаволу*, и успева да дочара замршен однос боје и емоције, грозничавост и изнуреност које иду уз посвећеност уметничком циљу:

Ради Светигора, већ га и леђа боле, јер сваки час силази на земљу, да види из даљине, па се опет враћа, а већ неколико дана се разведрило, као да није зима, сија хладно сунце и сенка са суседног зида рано по подне пада на таблу, која онда није више она иста табла, нити је више то иста слика, под светлошћу. Тако и он ради:

⁵³ Исто, 117.

⁵⁴ Исто, 127; 130–131.

⁵⁵ Миодраг Б. Протић, *op. cit.*, 130.

⁵⁶ Катарина Амброзић, „Фазе Надежде Петровић (1978)”, у: Драган Лакићевић и Мило Ломпар (ур.), *op. cit.*, 155; 159.

⁵⁷ Драган Лакићевић, *Боје у вајри*, *op. cit.*, 18.

⁵⁸ Исто, 11.

понекад се заборави, иде му добро, погађа боје, саме се мешају и стварају, рука је лака, а понекад је, све чешће, љут на себе, незадовољан, сваки час му кист пада на земљу, рука дрхти.⁵⁹

Без сумње, боје су за уметника променљиве и неухватљиве, више илузија него стварност. Некаква општа симболика боја ту нема шта да тражи. Примера ради, црвена је боја ватре и крви, симбол снаге, љубавног жара и лепоте, импулсивности и обиља, освајања у рату, али и знак неконтролисаних извора моћи, егоизма, мржње или агресије, топлоте или раздражљивости.⁶⁰ Стога, тешко је објаснити „упаљено црвенило” на сликама Надежде Петровић, осим као боју која означава „жестину израза”,⁶¹ „снагу унутарње олује”,⁶² боју која је потиснула све друге елементе.⁶³

Изједначење снећа и ватре

У *Четном ђаволу* боја има пресудну улогу на неколико равни романа. Насловни јунак Мишкин, Четни ђаво, одговоран је за епидемију црвеног ветра од које се разболело стотину војника. Јунак Аљоша Озеров, бивши робијаш на све равнодушан, прича стравичну причу у којој средишње место заузима ватра:

Кад нађем zgodно место, тако, на некој узвишици, да се из долине види, полијем мотор бензином и креснем шибицу. Гледам: гори! Страшна је ватра. Не можеш очи да одвојиш од пламена. Нарочито кад је ноћ и мраз. Желиш да цела шума букне. Гори као сунце, као злато. Одлазим, па се на сваких сто корака окренем, да видим како гори. И из даљине је лепо. Што даље идеш, све је лепше. Тачка, али светли и чини се да се помера ватра, некуда...⁶⁴

Можда и не слутећи шта чини, Четни ђаво упућује на многоструку симболику ватре. Ватра може бити инструмент демијурга и демона, огњени продужетак светлости, симбол препорода или очишћења поимањем, светлошћу и истином, изласком из таме.⁶⁵

⁵⁹ Исто, 96.

⁶⁰ Alen Gerbran i Žan Ševalije, *Rečnik simbola – mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi* (prev. Pavle Sekeruš i dr.), Stylos Art & IK Kiša, Novi Sad 2009, 113–115.

⁶¹ Момчило Стевановић, „Надежда Петровић (1948)”, у: Драган Лакићевић и Мило Ломпар (ур.), *op. cit.*, 61.

⁶² Миодраг Б. Протић, *op. cit.*, 111.

⁶³ Катарина Амброзић, *op. cit.*, 175.

⁶⁴ Драган Лакићевић, *Четни ђаво*, *op. cit.*, 53.

⁶⁵ Alen Gerbran i Žan Ševalije, *op. cit.*, 1026–1029.

Ватра, која се појављује у виду различитих облика (сунце и звезде, вулкани, огњишта, свеће, паљење града или шуме), амбивалентан је симбол јер је у стању да загреје или опече, осветли или заслепи, донесе живот или смрт.⁶⁶ С друге стране, Гастон Башлар говори о ватри из угла сањарија и интимних искустава, намерно се супротстављајући научним/објективним искуствима, крећући се на граници неразлучиве мешавине чињеница и вредности.⁶⁷ Водећи читаоце кроз разне примере суштинске двосмислености ватре, и дефинишући тзв. комплексе које развијамо у односу на ватру (Прометејев, Емпедоклов, Новалисов), Башлар показује како је ватра пре друштвено него природно биће, имајући у виду то да су за њу везане многе друштвене забране. Током читавог дела *Психоанализа ватре* (1938), он, заправо, говори о изворно субјективним метафорама за једну објективну стварност,⁶⁸ феноменолошкој дијалектици ватре и светлости, очигледној индивидуалности и психолошкој вредности ватре и боје, противречностима које се нагомилавају како би се ватри сачувала њена вредност.

Судећи по Да Винчију, светлост ватре сваку ствар боји жутом бојом.⁶⁹ Слично, Гете казује да слика сунца представља најјаче светло које познајемо, и ту смо сведоци како се безбојно претвара у жуто и црвено.⁷⁰ Карактеристично ослобођење и осећање боја у уметности Надежде Петровић упућује на боју као жестину израза. Драган Лакићевић је у својим песмама истакао њено „сунце које пржи”,⁷¹ и скренуо нарочиту пажњу на Надеждине црвене Реснике из тзв. србијанске фазе, у које лирски глас улази као у чаробни простор приче:

У тај перивој зачарани
Као у бајку да залазим
Мотив лебди на свакој стази
И пејзаж земље која брани

(„Ресник, 1905.”)

Цртежи на сликама Надежде Петровић у потпуности срстају с бојом, исто као што Лакићевић тоне у природу. Везу између

⁶⁶ Michael Ferber, *A Dictionary of Literary Symbols: Second Edition*, Cambridge University Press, Cambridge 2007, 73.

⁶⁷ Gaston Bašlar, *Psihoanaliza vatre* (prev. Vesna Cakeljčić), Gradac K, Beograd 2019, 89.

⁶⁸ Исто, 35.

⁶⁹ Leonardo da Vinci, *op. cit.*, 87.

⁷⁰ Johann Wolfgang von Goethe, *op. cit.*, 140; 61.

⁷¹ Момчило Стевановић, *op. cit.*, 66; 68.

снега и боја које пламте читалац инстинктивно осећа, путујући, примера ради, кроз асоцијацију на градове и пределе које описује Валтер Бенјамин – простор се дословно мења у зависности од тога да ли је топло или хладно: тишина може бити учинак снега, а свака интимност престаје када се сунце промоли, као на обалама Северног мора:

Девет месеци у години овде припада мраку. Када се сунце појави, оно овладава стварима, чупа их из ноћи као да су његово власништво и у вртovima сазива боје, плаву, црвену и жуту, на зборно место као блиставу гарду цветова на које никакав врх не баца сенку.⁷²

Снага оваквог сунца претвара се у жуту, црвену и модру боју на платнима Надежде Петровић, која као да дотадашњи однос према боји чупају из корена. Њене се слике састоје од усијања које је устало против „једноликости и понављања, бљутаве углађености, порцуланског изражавања, копирања природе и њених ефектних момената, шаблонизирања”.⁷³ У ствари, у њеној уметности и Лакићевићевој књижевности живи се у *боји* и *са бојом*, онако како је о томе говорио Стајнер. Боја је реалност по себи, не само средство већ и сврха. Боја је поетика.

Међутим, и бела боја уклања таму. Жудња за снегом у роману *Чейни ђаво* појачава се до неслућених размера, већих од градацијске напетости, јер долази из уста готово свих јунака који изражавају чудновату полифонију жеље. Одсуство снега у простору блатњаве и мокре касарне, целе од ровова и рупа, знак је прождируће анксиозности човека који као закован остаје на тамном месту, неспособан да допре до белине неба. Зато, можда, јунакиња Бела коначно извршава самоубиство: како би се у смрти спојила с белином за којом жуди, а коју не налази у бојама свога стана:

Соба у којој су седели беше велика и тамна. Из ње се улази у другу, мању, где је спавала шестогодишња девојчица. Кроз отворена врата чуло се како у сну мрмља. Све остало било је тамно и топло: жуто, наранцасто, црвено, затамњено.⁷⁴

Наравно, Светигора се у таквом простору осећа нарочито уморан, и почиње да шета по својим осећањима и сећањима, превртљивим и неухватљивим.

⁷² Valter Benjamin, *Urbani predeli: fantazmagorije i istorije* (prev. Jovica Aćin), Kulturni centar Novog Sada, Novi Sad 2018, 65; 30; 104–105.

⁷³ Са изложбе из 1912. године. Према: Миодраг Б. Протић, *op. cit.*, 124.

⁷⁴ Драган Лакићевић, *Чейни ђаво*, *op. cit.*, 106.

Због тога што у себе може да прими сваку боју, бела сама по себи није боја, мисли славни Леонардо.⁷⁵ На платнима Надежде Петровић, међутим, бела је „равноправна осталим бојама”.⁷⁶ Ако послушамо Гетеа да се најјаче светло чини чисто белом,⁷⁷ онда видимо да долази до изједначавања ужарено жуте или црвене боје с белом. Тама би, чини се, једино могла да нестане кад би је прекрио снег, или када би је спржила ватра.

Фикционализација стварних личности

Књижевност замишља слике, и зато је блиска сликарству. Чак и уколико не завиде сликарима како то мисли Памук, писци неретко сликају портрете стварних или измишљених ликова. Откривајући нам своје разумевање уметности Надежде Петровић, Лакићевић доприноси даљој фикционализацији њеног лика и дела, која је почела још 1979. године, када је први пут објављен монументални трећи део романа *Време смрти* Добрице Ћосића – *Ваљевска болница*.⁷⁸

Када се коначно сусретне са својом професорком за коју је чула да је „страшно смршала”,⁷⁹ млада јунакиња Милена добије прилику да се и сама увери у којој је мери смрт сестре Анђе изменила Надеждино лице. Испрва закључујући да наша сликарка, а сада болничарка, више сигурно не слика тим „мокрим и од цеђа набубрелим рукама, нагризеним прстима који гњече кржаве дроњке”,⁸⁰ Милена очајнички тражи смисао у свету великих рана насликаних разним бојама. Дочаравајући истовремену посвећеност сликарству и болничком позиву Надежде Петровић, у нехуманим условима земље испресецане ратовима и болестима, Ћосић заиста доноси *Ћолџијево* дах, како је то рекао Жорж Нивл у „Предговору” француском издању књиге. Наиме, Ћосић је немилосрдан

⁷⁵ Da Vinci, *op. cit.*, 73.

⁷⁶ Катарина Амброзић, *op. cit.*, 161.

⁷⁷ Johann Wolfgang von Goethe, *op. cit.*, 38.

⁷⁸ Надежда Петровић се појављује у делу *Госпођица Десанка* Милована Витезовића (2007) као „крупна млада жена”, добровољна болничарка која је слутила да ће умрети од заразе: „Нека ме у срцу свако оживи” (Милован Витезовић, *Госпођица Десанка*, Завод за уџбенике, Београд 2011, 128–130); у роману *Све моје сестре* (2021) Лауре Барне, наша сликарка представљена је као *anima* Растка Петровића, уметница која је имала „дрскости да уради оно што жели”, и која је посветила цео живот идеологији борбе: „Њено Сунце је изгарало и пре него засија. Њено дрвеће саучеснички крварило” (Laura Barna, *Sve moje sestre*, Dereta, Beograd 2021, 12; 77; 118).

⁷⁹ Добрица Ћосић, *Време смрти*, Књ. 3, *Ваљевска болница*, Лагуна, Београд 2020, 262.

⁸⁰ Исто, 350.

у приказивању пожртвованости Надежде Петровић због које ће заувек бити запамћена у историји српске историје и уметности, као неко ко је животом платио своју визију живота и света:

Не могу. Кад сам дошла у болницу, ја сам изабрала најтеже. Јер ви сте тада били на бојишту – поћута, па додаде: – Уосталом, свуда су ране. Свуда је исто. Али кад човек сам пуца у своје чело, својом руком у свој мозак... Јесте ли то некад видели?

Рана... Њу никад нећу моћи да насликам. Једино би Рембрант то могао.

[...]

А знаш ли ти, дете моје, да сам ја на бојишту, на Мачковом камену, у раскиданом грудном кошу гледала живо срце? Како се трза и стреса крв са себе... Гледам, не могу очи да одвојим од његовог дрхтања и слушах како јечи... Лепо чујем – срце јечи. Била је тишина на дну потока – зажмури. – И сад га чујем. То сељаково срце. Тај храстов чвор. Ту грудву смонице. Црни облутак... Патња и не-уништивост. Не бих га сликала црвеном – отвара очи и показује јој руком: – Погледај на ћилиму ту врину у зеленом... Тим бих га бојама сликала. Једи дуњу, једи!⁸¹

Добро нам је познато питање смисла уметности у тренуцима стварног, неумољивог живота који је обесмислио и голи живот. Надежда Петровић, међутим, никада не одустаје од сликања, а нарочито не онда када би свако други, с правом, поклекао:

Слика? Па никад ми није била неопходнија но сада кад се умире. У овој кухњици где се не зна ко је жив, а ко мртав. Све је суро, каљаво, прљаво. Ту је боја живот.

[...]

Мали ми је живот за слике које желим да насликам! Умрећу, а ништа нисам урадила... Ништа. У шта су ми истекле толике године?

[...]

Земљу би требало стровалити у вечну помрчину кад на њој не би било неких људских очију да добро виде светлост. Чујеш ли ме, Милена? И слобода онолико вреди колико људске очи разумеју светлост, колико руке могу то да искажу.⁸²

Заправо, изгледа да књижевни критичар или историчар уметности мора да призна пораз пред речима писца који супериорно разуме боје Надежде Петровић:

⁸¹ Исто, 354.

⁸² Исто, 431.

Будућност ће бити слика. Бескрајна, невиђена слика. Будућност ће бити јарко, шашаво насликана. Читава земља биће исликана. Свеслика. Не сумњај, балавице! Људи ће живети у бојама. Наступа тријумф боја. Слобода лепоте, једнакост у лепоти, правда лепоте... Људи ће бити онолико срећни колике су им очи. Зашто ти мени не верујеш? Како ти можеш да ми не верујеш?!

Верујем вам. Све вам верујем.

Боје су храбре и паметне, и зле и глупе, чујеш ли ме? Боје су врлине, боје су пороци, кажи твом тати! Боје су слобода! То да кажеш мом Растку.⁸³

*

Надежда испусти четкицу и, стресајући се од зиме, згрчи се на поду, између фуруне и слике, шапнувши:

Покриј ме, Милена. Опет ми је зима и љубичасто.⁸⁴

То „дивно женско чудо”, „та човечина”,⁸⁵ умрла је прерано, али тек пошто нам је оставила много, и променила начин на који посматрамо боје.

Лакићевићевски снег не пада ни у књизи Добрице Ћосића: нема га ни у курзиву писма незнаног болесника:

Остаје ми једино да се уздам у снег и мраз. Једино нам снег, макар очима, може мало ублажити њравствину. Једино нам мраз можеда може мало утешити овај смрад. Међутим, усред зиме смо, а нема ни снега ни мраза. Лајавица, киша, ситуд. Мокро и њмучно. Кад смо јујиро осванули њод некаквим снежићем, кад смо уљегали нешто бело и чисто, неке међу нама обузело је мучно расјоложење. Биле су нам љагне наше собе, наши брлози, наши њодерани и њрљави њокривачи. Неколико реконвалесцената узело је љебад и изашло њајоље да макар начас седне на снег, на бело и чисто. Код нас осталих изазвали су сажалење и њодсмех. Али љај се снежић већ у њогне ојојо, ља је лакнуло нашем виду.⁸⁶

Јунак Михајло Радић не види смисла у толиком људском страдању, све му „обесмишљава жртвовање”. Пред толиким бесмислом, овако се осећа: „Људима се разболео корен. Од те болести разболева се и он. Бира неизгажен снег, захвата га, трља руке, па

⁸³ Исто, 478.

⁸⁴ Исто, 479.

⁸⁵ Исто, 518.

⁸⁶ Исто, 157.

чело”.⁸⁷ Док размишља о различитим нивоима људске патње, Ћосићева јунакиња Олга зажеље да је „сада, овде, завеје мећава и следи”.⁸⁸ Лакићевићев Рутченко би волео да „љуљне снег, макар три метра”.⁸⁹ И Војвода Мишић се прикључује осталим јунацима који чезну за снегом: „Кад би пао снег, очистио би ваздух и земљу. Гледа у небо: мрклина. Из ње – студ, као пред снег. Боже, бар снег и мраз дај Србији. Бар то, Господе – прошапта и кратко се прекрсти”.⁹⁰ Дошли смо до хиперболе жудње за снегом, а снега нигде, осим оног начињеног од речи наших писаца, и боја наше сликарке.

Закључак: *ӣрејей̄ бића*

Драган Лакићевић је лирски писац и када пише прозу. О суштинској неодвојивости поезије и прозе његовог стваралачког бића већ смо говорили.⁹¹ По сопственом признању, стихови настају када је „осетљивији”. Сав уроњен у језик и књижевност, Лакићевић је духом близак сликарству. Читаоца не чуди када се онај трепет бића који је код себе препознао повремено огледне у *ӣуђој* уметности, као што је то сада случај са сликама Надежде Петровић. Њена задивљеност пред природом морала је очарати Лакићевића, који, знамо, одувек верује у раније поменути Шилеров став да су пеници свугде чувари природе.

Потреба да се слика речима, да се слике замисле пре него се вербализују, снажно је изражена у Лакићевићевим књигама, због чега док читамо његове романе или песме имамо осећај да се налазимо пред сликом пејзажа. Исто тако, има нечег поетског на сликама Надежде Петровић, и то данас добро знају сви њени тумачи. Ипак, богатство њених боја не заборавља белу, јер је чежња за белином увек присутна иза боја које пламте. Бодлер је несумњиво у праву када каже да је емоција кључни елемент сваке слике пејзажа. У песми „Мост на Сени, 1910.”, Лакићевић призива Бодлерову песму „Вино љубавника”, чијих се стихова ваља подсетити како бисмо освестили блискост између Лакићевића и Петровићеве:

Простор је данас чист ко суза!
Без узде, ђема и мамуза
Зајездимо у седлу вина
До небеских нам постојбина

⁸⁷ Исто, 297–298.

⁸⁸ Исто, 441.

⁸⁹ Драган Лакићевић, *Чей̄ни ђаво*, *op. cit.*, 163.

⁹⁰ Добрица Ћосић, *op. cit.*, 343.

⁹¹ Александра Жежељ Коцић, *op. cit.*, 61–62.

[...]
О моја сестро, пливаћемо
Без предаха, без застајања
Ка рају што га дух мој сања!⁹²

Узаврела емоција на сликама Надежде Петровић никоме до сада није промакла: ни на почетку њеног стваралаштва када јој се замерало на томе што су јој платна превише узбуђена, ни касније када се њена позиција у оквиру српског модерног сликарства учврстила. Устрептала емоција Лакићевићевих пејзажа иде руку под руку са снежном белином, или, прецизније, жудњом за хармонијом. Сетимо се стиха „нека све буде светло, макар да тако није” („Невеста лета”). Тај исти вапај се јунацима *Чејној ђавола* отео више пута:

Кад би пао снег, па да све ово...⁹³

*

Час му се чини да је велика слика сливена од хиљаду делова: портрета, пејзажа, призора, детаља, симбола, а потом, чини му се да је шаховско поље на високој табли само бесконачни правилни простор координатних система, у чијим квадратима нема ничега осим потребе да се мрка плоча осветли нечим јарким и чистим што личи на снег.⁹⁴

Та потреба, међутим, остаје да тиња, пре него снег стварно почне да пада на самом крају романа – за Светигору прекасно, за све њих прекасно:

Сумрак је већ освојио библиотеку.

Липа стоји на прозору, гледа пусти круг и наједном му се учини како провејава снег. Најпре је мислио да са горњег спрата пада неки пепео, труње, папирићи. Није ни помишљао на пахуље. Томе се више уопште није надао. Онда испружи руку и виде како му се ледена круница на длану претвори у кап. Гледао је како снег све брже пада и – као у сну од кога се био сасвим одвикао – угледа пред собом густу тајгу коју завејава мећава, а кроз њу јури, крупним корацима, снажан и витак, пријатељ његов, Андреј Светигора.

⁹² Šarl Bodler, *op. cit.*, 91; књигу је превело више преводилаца.

⁹³ Драган Лакићевић, *Чејни ђаво*, *op. cit.*, 136.

⁹⁴ Исто, 137.

И Липа више не примећује ништа. Ни сиви круг обасут пахуљама, ни ударање о врата, ни оне што улазе унутра...

Не занима га шта ће бити с њим.

Види само како Светигора промиче далеком тајгом коју засипа снег.

Овде се ради о лирском бојењу и сенчењу у прози, о оживљавању снега из многих песама о снегу нашег „песника снега”, о жудњи за белином која би могла да завеје и покрије све ружно, оном белином коју Драган Лакићевић претвара у мноштво боја, док песмом тумачи слике Надежде Петровић:

Откуд оволико боја
у пољима којима се иде
према светим местима

(„Сувишно сунце”)

Др Александра Жежељ Коцић
Самостални истраживач – научни сарадник
aleksandra.zezelj@gmail.com