

РАДИВОЈЕ МИКИЋ

ОД КРИТИЧКОГ ТОНА ДО ЕВОКАЦИЈЕ

Поглед на књигу *Друџа ѿакеи*
Мирослава Цере Михаиловића

Има много разлога да се књига *Друџа ѿакеи*, објављена у јубиларном Колу СКЗ, 2022. године, посматра као остварење подесно да представи најважније одлике поезије Мирослава Цере Михаиловића. И не само што ће нас, уз иоле пажљиво читање, ова књига уверити да је Михаиловић, после Борисава Станковића, најзначајније књижевно име потекло из Враћа и у једном веома важном аспект свог песничког опуса тематски усредсређено на живот у овој српској вароши, већ ће нам она показати и зашто је он, уз Матију Бећковића, једини српски песник који је, верујући у сасвим особен статус језика у поезији, особен до те мере да често песнички језик функционише као у језик у језику, одлучио да пише и на књижевном језику и у дијалекту. Такву одлуку је Мирослав Цера Михаиловић донео уверен у потребу да слика света буде спојена са својим у изворном облику датим језичким ликом, и зато је овај песник на дијалекту испевао врло значајан део свог песничког опуса. То је разлог што је управо Мирослав Цера Михаиловић био и остао песник који се не оглашава само из лирици готово иманентне исповедно-интимне перспективе, већ је он песник који сматра да, подједнако легитимно, има право и на опевање друштвених прилика, тачније речено, на градњу слике социјално-политичког хоризонта наше епохе и на причање прича о једној вароши и њеним житељима из минулог времена (а тих прича, увек развијаних уз подробно изведену карактеризацију лирског јунака, највише има у дијалекатским песмама Мирослава Цере Михаиловића). И вероватно је баш та потреба за причањем прича и поста-

ла разлог што у појединим Михаиловићевим песмама као јунаке срећемо уистину велике и важне Врањанце, од Борисава Станковића до Јустина Поповића, једнако као што ћемо, потпуно у складу са оним што подразумева свака митопоетски заснована слика света, Врање у Михаиловићевим песмама сретати прерушено у маштенски конципирану Несврту, Неместо, видети га као делић неке у симбол негативне утопије претворене земље Липсандрије, што је већ, само по себи, знак да у Михаиловићевој поезији срећемо обележја типична за алегорично-сатирични тип књижевног говора, иначе редак у српској књижевности а подробно описан у чувеном огледу Богдана Поповића о приповеткама Радоја Домановића. А то значи да у добром броју својих песама Михаиловић прича једну широко засновану причу о животу тамо где је, због изокретања уобичајеног тока ствари, много животних садржаја уведено у гротескно-карикатурални облик, а баш тај облик је, чини се, Михаиловићу наметнуо потребу да у таквој средини репрезентативни житељ буде Стојко („у Несврту Стојко све је / Стојко лади Стојко греје / Стојко дере Стојко рани / Стојко бије Стојко брани”), односно неко чија је карактеролошка дефиниција, добрим делом, грађена на Раблеовом трагу, и, захваљујући томе, истовремено повезана са сфером опсценог (тако се у јужној Србији, у одређеној врсти разговора, именује мушки полни орган) и са оним пољем симболичког потенцијала које је Љубомир Симовић активирао у чувеној „Балади о Стојковићима”, својеврсној апотеози непокорности и снажној везаности за живот. А да би показао колико је тачка гледишта са које се обликује опис живота у Врању/Несврти у песмама из књиге *Друџа њамей*, у основним елементима, суштински усклађена са тачком гледишта из које лирски субјект гледа на свет у његовим претходним књигама, Мирослав Цера Михаиловић је у ову књигу пренео неколико уистину репрезентативних песама. Нема сумње да је међу њима, уз неколико дијалекатских песама – а једна од њих, песма „Па там”, врло је близу особене варијанте заумног језика, језика у коме звуковно чарање/брујање потискује миметички засновано именовање ствари и појава – најзначајнија песма „Оно овде”, песма у којој је животни простор, најпре лишен уобичајене конкретизације, а потом уведен у неки облик табуираног симболизовања, именован само као „оно овде”, као нека врста демонски конципиране позорнице. У овој песми, у расположењу лирског субјекта, има и много резигнације, потребе да се побегне од мука и невоља („да се могло овде а да се не мора / никуд не би Јустин никуд не би Бора / а и ти би некуд све друго ти ближе / од оног што овде пузи и гамиже”). Укључивање оне тачке гледишта која, на једној страни, подразумева дехуманизацију свих облика

живота (зато се у тако виђеној средини не хода већ „пузи и гамиже”, под притиском животних невоља се залази у сферу анималног), а, на другој страни, баш таква тачка гледишта омогућава да се, у знаменитој српској вароши која је као књижевни простор постала „Борино Врање”, уместо уобичајених облика живота, гради „мит од лажи очаја и мрака”, мит који постаје једини артикулисани облик онога што, у свеопштој невољи и удесу, „слива се низ језик куља из буцака”. Проглашавајући живот у тако представљеној вароши за „фарсу”, за особено схваћено „чудо”, лирски субјект, то је сасвим очигледно, жели да своју животну позорницу види као неки свет који је смештен негде изван свега што је уобичајено, што је добило социјално прихватљив облик: „да је живот оно што се овде живи / куд би Божји људи куд би јуродиви”. У таквом свету је логично и то што, на једној страни, „нигде као овде не робујеш знању” и што, на другој страни, „нигде лепше глава не лежи на пању”, једнако као што је из тог и таквог света, по једној парадоксалној логици, бекство немогуће: „куда год да кренеш стиже те и мрви / шум сопствене вене кап нечисте крви”. А у том и таквом „овде”, систем вредности је окренут наопачке и зато: „по том светом знаку овог пепелишта / знаћеш да си човек кад ту ниси ништа”.

Служећи се оним начином именовања који је чест у усменој књижевности и који се тамо јавља на свим местима на којима се именује простор који су запоселе или у коме владају демонске силе, а у коме је све што припада људском свету потиснуто и деградирано или барем, из разумљивих разлога, натерано на прерушавање, Мирослав Цера Михаиловић је читаоцу упутио и довољно сигнала који ће му омогућити да препозна стварносну основу „онога овде”: Јустин Поповић, Бора Станковић, Борин књижевни свет и тип слике света у најрепрезентативнијем аспект у тог књижевног миљеа, односно у тако познатим делима Борисава Станковића као што су „Божји људи” и „Нечиста крв”. А у којој мери Мирослав Цера Михаиловић спада у песнике који, подједнако успешно, могу да користе различите облике лирског описа показује и песма „Оно ништа”. Ова песма, мада, у основи, задржава ослањање на фолклорно-митолошку сферу, барем кад је у питању именовање основног принципа који уређује живот, мада и сама, другим речима, заснована на поступку табуизације оних сила које људски живот обликују по ритму деловања нечега што је демонско и што се непосредно не именује, испевана је, са много разлога, у маниру лирског апстраховања, у маниру који подразумева застирање егзистенцијалне подлоге која би непосредно условљавала тачку гледишта са које се обликује лирски опис. Захваљујући том поступку, оно што покреће један наopak егзистенцијални ритам се и не види и про-

сторно се и не може одредити („оно ништа што те вазда прати / ниоткуда у сан што долази”), једнако као што та тамна сила тако преуређује животне околности да све губи познати облик и садржај („оно празно ничим што се пуни / ни од чега што наста па неста”), и, опет, све бива тако усмерено да људска егзистенција губи оно што је основна претпоставка како-тако смисленог постојања („раширена прикована крила / никуд неће из крлетке златне”) и зато је логично што се, у завршном катрену, јавља једна потпуно мрачна визија човековог кретања кроз свет („никуд крећеш никуд ћеш и стићи / маглуштина и летећа шума”), визија чије је једино исходиште губљење разума, лудило, улазак у тематски простор тако драг експресионистима и њиховој потреби да изразе потпун егзистенцијални кошмар, залазећи у потпуно разорен унутарњи свет („како се са собом мимоћи / унезверен да не сићеш с ума”).

Показујући, једном речи, да успешно може да користи два модела лирског говора (а он то чини и у својим дијалекатским песмама, у којима се такође лирски опис час приближава једном типу тзв. стварности (песма „Јеловник”), а час се, опет, удаљава од њега (песма „Оточ” као специфичан облик лирске метафизике, казивања о ономе што се не може разговетно уводити у лирски опис), Мирослав Цера Михаиловић је, попут Владислава Петковића Диса, који је, ако се тако може рећи, у миметичком маниру испевао само песме као што су „На очевом гробу” и „На Калемегдану”, док је своје најбоље песме („Тамница”, „Можда спава”, „Нирвана”) испевао у чисто симболистичком кључу, премештајући миметичко градиво у једва видљив подтекст песме, хтео да покаже да модерни песник на располагању увек има више могућности у дочаравању подлоге из које израста лирска визија и да, зависно од потребе, бира једну од њих, ону ближу тзв. стварности или ону која је заснована у сфери чисте имажинације. А модерне песнике карактерише још нешто – потреба да се поетичка тематика изједначи са свим другим тематским компонентама (у неким случајевима, као у поезији Бранка Миљковића, та се тематика и повлашћује, ставља испред других тематских подручја, њен се статус, ако се тако може рећи, апсолутизује) и, врло често, претвори у оно на шта читалац најпре треба да обрати пажњу, пошто му баш поетички погледи песникови могу постати интерпретативни оквир, важан ослонац у кретању кроз понекад и врло затамњен лирски говор. Као и симболисти, ни Мирослав Цера Михаиловић не поступа другачије. И то је, сасвим сигурно, основни разлог што је на сам почетак књиге *Друџа ђамеџи* стављена, као нека врста елемента који има ону улогу коју у сликарству игра оквир, односно сигнал да се из неуметничког прелази у уметнички моделовани простор, песма

символички кодираног наслова „Полазна тачка”. Мада је и у неким другим књигама објављивао песме у којима поетичка тематика не само што има важну улогу већ је, по правилу, и чврсто спојена са одређеном интонацијом (такве су, примера ради, песме „Модерна” и „Катрен”, у којима хуморно-иронична интонација има главну улогу у конституисању семантичког плана песме: „У овој песми нема сете / ни тих баналних осећања / нити допуштам да је ремете / икаква слична настојања”: „Шта човек тражи од катрена / стиха са редом и са мером / у невесела зла времена / супротним опет креће смером”), Мирослав Цера Михаиловић је, то је сасвим очигледно, песму „Полазна тачка” довео у склад са својом потребом да поезију претвори и у једну врсту дијалога са социјално-политичком стварношћу, односно са животом, како се то некад говорило, и о чему говоре и читаве књиге („Прилике су такве”, „Сличице из Липсандрије”) и важни циклуси у неким књигама („Лом”, „Кључне тачке”). Отуда никако и не изненађује поетички став смештен на сам почетак: „песма постоји да те прене / поготком у чело / да претумба мозак / да распамети / да изазове чула / интелектуални шок”. Тај став подразумева један особен облик песничког деловања у коме је песма нека врста вербалне акције, она је средство којим се, у исто време, може изразити и „српско становиште”, али се и може сводити „цинцарска рачуница”, и то у амбијенту свеопште идеологизације друштвене сцене, идеологизације која је толико интензивна да се може рећи да је у питању „културни рат”, усредсређен, са много наговештених разлога, на врло актуелан проблем „националне свести” и самог утемељења те свести.

Именујући позорницу на којој се све то одвија, обележавајући простор у коме песма треба читаоца да погоди у чело, Михаиловић ће, сасвим свесно, једном речи, програмски, прибећи митопоетском именовању, рећи ће да „прилике су такве у Несврти и Неместу”, пошто је то био најподеснији начин да се раздвоји сфера књижев-но моделованог света од тзв. света стварности. А указујући и на то да песма рачуна на трајање, на надилажење тренутка („али песма постоји / и нешто од ње мора да остане / макар хук у ушима”), Михаиловић поезију, због снаге деловања, помало парадоксално, види и као „каламбур од кога вија вртоглавица” и као средство из-бављења захваљујући коме је човек „заштићен од поплаве идиоти-зма”. Тако поезија стиче врло тешко ускладиве атрибуте: она, на једној страни, подразумева замамне језичке ефекте, који могу да одведу у сасвим посебно душевно стање, у вртоглавицу, док, на дру-гој страни, она помаже човеку да, у тешким животним приликама, „остане при себи”, да „сачува разум”. А то значи да, у Михаиловићевом виђењу, у поезији, у исто време, постоје и делују и језичка

чаролија и нека врста јасне свести о природи света у коме се човек обрео, света у коме управо сама тежина постојања тражи да тај човек остане „на ногама”, да буде „усправан и честит / доследан исконском свом бићу”. Није тешко закључити да Мирослав Цера Михаиловић у песничком чину види и етичку димензију, види потребу да се од „каламбура” стигне до „коначне дијагнозе” о стању у једном социјално-политичком амбијенту. Отуда је баш та димензија песничког чина важна, посебно „у оваквим и сличним приликама / када се земље када се народи погубе”. Тражећи, једном речи, да баш песма постане „полазна тачка / од које би се кренуло / и ушло у траг порекла / неизлечиве ове болести”, Мирослав Цера Михаиловић нам се и указује као песник особеног лирског ангажмана, додуше не на линији некаквог идеолошки заснованог система вредности, већ на линији поверења у све оно што може бити од помоћи да се „сачува разум”, да се одбрани достојанство самог живота. И баш овај моменат указује на још једну важну димензију поетичке основе поезије Мирослава Цере Михаиловића; указује на потребу да поезија буде у живом дијалогу са светом тзв. стварности, пошто баш из тог света и потиче песников доживљај који се у песми само заодева у језичко рухо, претвара у основу једне књижевно моделоване слике. А то је основа на којој се обликовала још једна важна компонента у великом броју песама Мирослава Цере Михаиловића – критички интонирана тачка гледишта.

Критички интонирана тачка гледишта може, на једној страни, да захвата садржаје из света саме књижевности, може да буде подсмех „петпарачким књижицама”, том производу „нове естетике” која човеку могућава да буде „релаксиран сазнањем како је знање сувишно / јер свака вредност оптерећује” (о томе је реч у песми „Нова естетика” чији је наставак, у сасвим специфичном облику, и песма „Замка”), једнако као што она може, на другој страни, да буде критика лажног књижевноуметничког елитизма („постоји књижевни магазин / који не објављује оне / из разних вукојбина / оне заостале оне задоцнеле / оне што стижу аутобусима / који на точковима доносе / црно благо провинције”), све до детаља који имају аутобиографску основу и који омогућавају да песма постане и нека врста критике сопствене несналажљивости у свету у коме се према циљу иде са много прагматизма и неприкривене грубости, а са мало или нимало истинске потребе за сфером духовних садржаја (песма „Књижевни час”, опис дечачког сусрета са Бранком Ћопићем у спортској сали на тзв. књижевном часу приређеном за ученике). Дочаравајући у овој песми необичан тренутак у коме се као дечак из Ћопићеве приче „Поход на мјесец” нашао на међи светова, обичног света, света свакодневице и оног другог света

који привлачи неком неземаљском снагом, света књижевности (објашњавајући зашто је остао подаље од славног писца, лирски субјект прерушен у приповедача каже: „ближе не смедох да приђем / јер онај ко ствара нове светове / неће бити да је баш са овог”), Михаиловић користи врло сложену приповедну технику која му, најпре, омогућава да раздвоји временске планове (онај у коме је настао изворни доживљај и онај у коме је тај доживљај подвргнут тумачењу, уведен у контекст оне представе о свету коју дете, ама баш никако, не може да поседује), а потом и да уђе у унутарњи свет, да каже нешто о неразмрсивој сложености тог света (кад је завршен „књижевни час”, деца су појурила да узму аутограм славног писца и тада „у општем метежу / у жару страшне борбе / једини остах без аутограма / без оног / до чега ми више не иком / истински беше стало”). И кад укаже на временску дистанцу између догађаја и приповедања о њему („данас / након четири деценије”), лирски субјект/приповедача ће у средиште свог казивања поставити проблем своје природе („једино је сигурно / да се ништа није променило / залуђен и сметен / прошао бих исто”).

Нема сумње да песма „Књижевни час” указује и на значај, али и на обим присуства аутобиографског градива у поезији Мирослава Цере Михаиловића (а у бројне песме са таквим градивом спада и песма „Смердјакон”, у чије је средиште постављен, у специфичном, аутоироничном осветљењу, лик велике монашке фигуре, архимандрита Пајсија Танасијевића, човека који је једно време на југу Србије био симбол монашког света и живота), пошто и у такве песме бива уведена критички интонирана тачка гледишта, која подједнако може захватити саму људску природу али и саму друштвену заједницу. Примера ради, баш у песми „Смердјакон”, уз слике испијања кафе и преношење тог тренутка у контекст монашког живота („док се уз кафу најчешће ћутало / и ћутке споразумевало братство / здружено у молитви”) видљиво је и настојање да се, ширењем тематске перспективе, укаже на то како „у Неместу се нема с ким ни кафенисати / а камоли реч прозборити”. Може се, сасвим слободно, рећи да тема духовне пустоши у нашим варошима може у Михаиловићевим песмама да добије различите обраде. Она може, као у песми „Поништавање памети”, да буде уведена у раван апстраховања свега што би били елементи егзистенцијалне подлоге, и да, захваљујући томе, песма постане мала расправа о проблемима са којима се сусреће свако „иоле мислеће иоле нормално биће / које има проблеме са реалношћу / са тзв. ангажованим темама / које строго контролисани медији / прецизно дозирају” и тако стварају додатни проблем ономе ко схвата да „довољно је широм отворити очи / и послушнути / око себе се окренути” и, користећи

сопствену перцепцију стварности, избећи сва она тумачења која ту стварност до нас доводе у облику који „умногоме превазилази моју као и имажинацију сваког иоле мислећег иоле нормалног бића”. Притисак егзистенцијалне равни је толики да у таквим околностима „ту нема писања / плајваз је сувише танак / да бледе трагове учини препознатљивим”, и зато је и логично што се јавља недоумица: „чему онда малтретирање читаоца / чему обмањивање околине / чему уопште та представа / та игра самообмане/ то самоунижавање / то поништавање памети”. Тражећи да поезија буде нешто више а не само обично „поништавање памети” у некој врсти компромиса са садржајима изопачене стварности једног времена, Мирослав Цера Михаиловић наговештава и откуд код њега потреба за коришћењем једног другачијег обрасца песничког говора. Обрасца који се и сам заснива на критичком односу према видовима стварности, али који се, у равни књижевних средстава, остварује преко хуморно-ироничне или преко гротескно-хуморне интонације.

А управо ту интонацију као основно средство за обликовање семантичког плана песме, односно за интерпретацију тематске грађе, срећемо у песмама „Замка” и „Амстердам”. Примера ради, у песми „Замка” средишњи тематски елемент налазимо у указивању на подсмех „књижици стихова Познатог Аутора” (а већ је изостављање ауторовог личног имена и прибегавање одступању од правописног правила о писању великог слова знак хуморно-ироничног односа и према аутору и према његовој творевини), потом се преко тобожње одбране тог аутора од злурадих коментара наслова „Два ваздуха” (а у тој одбрани се каже да „тачна критика књиге” „није признавала могућност / да је аутор мислио / на ваздух што удишемо / непромишљено продужујући живот”) стиже и до указивања на то да „укоричена а празна / стрпљиво и упорно / стихотворенија вребају читоце”, али да „срећом / већина њих се успешно брани / у широком луку заобилазећи књигу”. Тако, у ствари, песма „Замка” постаје подсмех ономе што је неаутентично у самом простору књижевности, ономе што је и иначе смештено на неадекватно место („у излогу варошке папирнице / коју чаршија лаички назива књижаром / међу сочињенијима Безимених / стоји књижица стихова Познатог Аутора”). У песми „Амстердам” (назив сплава на Дунавском кеју на Новом Београду, код хотела „Југославија”) Михаиловић користи оно што би се могло означити као скуп документарних детаља (група пријатеља, међу којима је и онај коме у песми припада позиција говорног субјекта, долази на сплав да, опуштено разговарајући, у ствари, још једном прође кроз тематска подручја кроз која се један од њих креће у својим књигама / антрополошким анализама („Моралистички фрагменти” и „Дух

самопорицања”), а други, између осталог, у својој песничкој књизи „Сличице из Липсандрије”). А то значи да се у овој песми сусрећемо са поступком који је чест у модерној књижевности: стварносни детаљи се, кроз песничку обраду, подвргавају фикционализацији, превођењу у сферу уметничког градива. И тако једна пријатељска седељка бива измештена из свакодневног животног оквира и претворена у средство којим „олакшавамо себи оно / што би требало назвати животом”, уз свест о томе да постоји и оно што се једино може означити као „узалудност нормалног”. Једном речи, више је него очигледно да је притисак тзв. стварности толико снажан да се чини да је свако бекство привремено и узалудно.

А каква је стварност у Несврти и Неместу и колико она утиче на егзистенцијални положај лирског субјекта, показују песме у којима су, суштински, контрастиране слике два простора, једног у коме се стално борави и другог који је само привремено уточиште, место за неку врсту предаха у сталном суочавању са невољама. У такве песме спада и она са насловом који би приличио некој репортажи – „Повратак са летовања”. Ову песму, у основи, обележава негативно интониран опис, пошто се, на повратку кући, путује „у бучном расклиматаном аутобусу / пропале туристичке агенције”, аутобусу који би, због његове дотрајалости, наш велики прозни писац Радован Бели Марковић назвао „скупом машинских делова / који случајно иду у истом правцу”, чиме се опис путовања повезује са једном важном симболичком димензијом (а основна улога те димензије је да суштински изједначи привидно различите животне садржаје, односно живот у месту за одмор и живот у Несврти/Неместу, као нежељеном али сталном боравишту). А управо та симболичка димензија и чини да постаје логично и то што се у таквом аутобусу, а знајући да се враћају у место свакодневних мука и невоља, путници осећају „баш као чланови породице” који „су исту мисао мислили” и који „су се ћутке споразумевали”. А они су „чланови породице” који могу да се „ћутке споразумевају” зато што их, више од свега, у том тренутку повезује свест о томе да „враћамо се у земљу припитомљеног народа”, земљу „распарану по свим шавовима по рубовима”. И тако је опис прилика у земљи повратка доследно оствариван у оној равни којој основно обележје дају негативни тонови: „враћамо се у Липсандрију у Несврту и Неместо / у којем нико нормалан / одавно нема ничег заједничког / са онима који га настанују”. Нема сумње да је у овом опису прилика од највеће симболичке вредности истицање једног облика тегобног живота: „враћамо се у отворену рану”. Ту рану отвореном чини и то што су житељи Липсандрије, Несврте, односно Неместа подељени, што се неко ко регулише све облике и садржа-

је живота постарао да се ту и „не говори истим језиком”, да нема основног предуслова за суштинско разумевање – стварне једнакости међу људима подељеним на оне који управљају и оне који се суочавају са ружним последицама тог управљања. А кад су већ прилике такве, логично је и што „траје тај живот једних поред других / живот паралелних светова” и што се ти светови „трајно међусобно мимоилазе”, пошто су добили различите улоге.

Допуњавајући слику живота у Несврти и Неместу, али и у земљи Липсандрији, појединостима као што је она о којој је реч у песми „Бела пудла”, у којој се такође говори о оштро подељеним световима (скитница и тзв. нова/покондирена градска елита), о дочаравању практичног дејства поделе међу житељима, поделе која настоји да укине традиционалну хуманистичку перспективу и избрише сваки облик међуљудске солидарности, Мирослав Цера Михаиловић је у песми „Смерно робље” тај опис увео у поље универзализације, активирања чисто симболичке компоненте у виђењу једног друштвеног амбијента: „Неместо до Неместа празнина до празнине / црнило до црнила до ничег ништа / пустиња”. Смештајући у уводни део песме једну овако суморну слику друштвеног амбијента који, то је сасвим очигледно, указује на то да је читава земља, у ствари, „Неместо до Неместа”, односно „пустиња / оптерећена самим постојањем / некаквом својом историјом / са којом не зна шта ће”, говорни субјект у Михаиловићевој песми каже да у тој земљи „закони одавно не важе”, да вредност нема „ни проклета реч у коју се сви заклињу” и да су се због тога житељи те земље преобразили у „смерно робље трагично приковано за живот / који то није”. А пошто је синтагма „смерно робље” узета и за наслов песме, сасвим је очигледно да је она претворена у ознаку за неку врсту еволуције у антрополошкој равни, пошто потомци оних који се никако нису мирили са робовским статусом и који су на све начине покушавали да стекну слободу сада ропство прихватају са смерношћу, свесни да су се неповратно одмакли од једног егзистенцијалног и вредносног хоризонта: „нема ту негдашњег / господског манира у робовању / узвишености у чувању образа”. Да би се, колико-толико, конкретизовала историјска раван егзистенције, у песму су унете и овакве појединости: „харач је харач / прежали се десетак” и тако се активира један важан сегмент историјске меморије у чијем је средишту „српски домаћин” који је, покушавајући да преживи, „од окупатора куповао слободу”. Резимирајући овај ламент, говорно лице, настојећи да схвати свој положај, поставља питање: „а шта је ово?”

Укључивање импликација овог питања у скуп компонената које обликују најдубље семантичке слојеве у песми „Смерно робље”

указује на још нешто, на појаву цивилизацијског амбијента у коме су медији добили нову улогу, постали су „фабрике виртуелне стварности”, фабрике чији је задатак да стварност не приказују него да је, у процесу политичке манипулације, „шминкају”, приказују у лажним/искривљеним обрисима. А шминкање стварности има важну улогу, оно обликује водеће политичке лозинке, а те лозинке су прозирне и човек мора да их одбаци да би могао да сачува оно елементарно – свест да „оно најважније састоји се од ситница / које те испуњавају”. Основа свих „шминкања” стварности се може наћи у настојању да човек изгуби везу са свим аутентичним облицима живота, па и везу са самим собом, и отуд је и могуће да „данас ниси ти тај” и да „неки други седе на твом месту / за твојом трпезом твој хлеб једу / децу ти васпитавају”. Тај процес преуређивања људске егзистенције, укидања аутентичног облика самом људском постојању, страشان већ сам по себи, дође још страшнији на подлози неизбежног питања: „где си и ко си ти заправо”. Али у равни свеопште манипулације облицима стварности ни то питање више није могуће („више се и не питаш / логичког одговора нема”). Ако више нема простора у коме питање „ко си ти заправо” има „логички одговор”, онда више нема ни човека као индивидуе. Уместо друштва као скупа индивидуа постоји само „ова гомила што срља / што стрепи што дрхти од крвопија / бесрамно љубећи их / и не слуги да наше бриге тек процветавају”. Нема сумње да песма „Смерно робље” показује да у поезији Мирослава Цере Михаиловића критички интонирани лирски говор води у само средиште оних питања која траже антрополошку перспективу из које се једино могу видети дубоки поремећаји егзистенцијалних токова у нашем времену.

Али критички интонирану тачку гледишта, и у антрополошкој равни негативно засновану перспективу, срећемо и у песмама у којима говорни субјект осветљава сопствену позицију у свету и животу, стављајући у први план једну своју особину – неспремност да у избору пута иде до краја, до опредељивања за ону варијанту која, уз све друго, тражи и жртве, тражи подређивање високом циљу. Једна од таквих је и песма „Кад бих имао петљу”, у којој најпре срећемо занимљиво композиционо решење. Наиме, скоро сви строфоиди (изузетак је само један) почињу истом конструкцијом („кад бих имао петљу отишао бих у калуђере”; „кад бих имао петљу не бих питао за цену”; „кад бих имао петљу отишао бих код духовника”), конструкцијом која на композиционом плану омогућава да се читава песма заснује на принципу паралелизма, тачније семантичког поистовећивања, суштинског усклађивања свих целина. А у свим целинама у песми се јавља тематика везана за уре-

ђивање сопственог унутарњег света, за избор пута којим би једино имало смисла кретати се кроз живот. А то кретање, сасвим природно, постаје вапај за уздизањем изнад оне стварности коју и у овој песми симболизује Неместо и правила живота у њему („када бих имао петљу плуноу бих на Неместо / плуноу и отишао не окренувши се”), мада би преуређивање сопственог бића подразумевало чак и одбацивање оног облика књижевне активности који није у складу са највишим духовним потребама („када бих имао петљу бацио бих перо и папир / чему та помагала ако не служе правој намени / а права намена најмање је оно што ми мислимо”). Истичући и то да, уместо пера, „у руци би била бројаница / са онолико чворова колико је бројао Смердјаков”, а, ваља подсетити, као Смердјаков и овде се појављује архимандрит Пајсије Танасијевић. И тако се у овој Михаиловићевој песми припрема подлога за ону врсту критичког односа према самом постојању коју срећемо у песми „Место у Неместу”: „онај ко не зна за границе / дан почиње и завршава собом / заправо је безнадежно ограничен / тај нема ни лик ни облик / постоји само као надувана празнина / од ваздуха амеба”.

А осећање горчине и незадовољства животом у Несврти/Неместу добија и један неочекивани облик мотивације кроз неправду према прецима, кроз, у некој врсти одмазде остварено, брисање породичне историје, тачније речено, брисање једне светле епизоде у тој историји. О томе је реч у песми „Обичај”. И ова песма Мирослава Цере Михаиловића има необичан склоп. Почиње чисто приповедачки конципираним уводом: „Кад је прота Аритон Поповић / професор веронауке у врањској гимназији / у регрутном центру Преображење / правио списак регрута / друге чете другог батаљона првог пука / није се двоумио / под бројем један уписао је име сина / наредника у резерви Данила А. Поповића”. Читаоцу релативно брзо постаје јасно зашто је уводни део песме добио овакав облик – требало је у песнички текст укључити документарни детаљ и преко њега дочарати понашање људи који су служење отаџбини стављали изнад свега, па и изнад бриге за живот својих потомака. А колико је такав поступак био у сагласности са оном етиком коју објављују наше епске песме, показује наредни фрагмент песме, сегмент који у песму уводи мотив свесног жртвовања: „другог дана битке на Колубари / Данило је пао на Врачем брду / тако је то у Великом рату / глава се прежали али памти”. Нема сумње да се, преко ових појединости, у песми формира једна мала и поучна прича о прошлости, постављена у изразит контраст са оним што се догађа у садашњости лирског субјекта/приповедача: „то што једино његовог имена нема / међу оним уклесаним на зиду спомен-собе / Касарне Милош Велики у Врању / мора да је нечим заслужио”.

А ево и чиме је злосрећни ратник заслужио да му име буде избрисано: „нема друге / пресудила је чињеница / да је случајно баш мој прадеда / [...] а ја опште је познато / у овом Неместу давно прецртан / ни данас не постојим”. И тако се, у ствари, догодило нешто, само по себи, страшно: „тако је ни крив ни дужан / прадеда по други пут погубљен” и то „сада од српске руке”.

Тако се преко једног документарног детаља у песми гради контраст између два времена: оног далеког, у коме се служба узвишеном циљу, одбрани домовине, стављала изнад бриге за живот сопственог детета и времена у коме се, из потребе за ситном пакошћу, брише једна историјска чињеница, једно сведочанство о етичкој величини наших предака. Због тога ова песма и има одлике тзв. егземпла, поучне приче, једнако као што, постављена у контекст који образују песме које у књизи *Друџа ђамеџ* сведоче о животу у једној српској вароши, она сведочи и о дубини етичке кризе у времену које се у песми „Обичај” може означити као време приповедног и доживљајног сада. Мада се елементи за обликовање портрета самог Неместа јављају дисперзно, иако су унети у већи број песама, нема сумње да је основна представа о овој вароши, додуше, уведена у симболички облик, претворена у тематску основу песме „Неместо”. У овој песми срећемо и већ дуго актуелну социјално-политичку одредницу једног простора (у колоквијалној равни то је: што јужније, то тужније, док се у песми то мало другачије конкретизује: „Неместо је јужније од југа / свуда где је на мапама рупа”). А онда се у песничком језику прелази на ремећење уобичајене дескриптивне праксе: „кад погледаш тужна је то туга / труп без главе и глава без трупа”. Укључујући у песму и изреке („вежи коња где ти газда каже”, нпр.) и данас тако честе синтагме којом се најбоље може описати један начин јавног/политичког говора (мотив шарене лаже), Мирослав Цера Михаиловић и не скрива намеру да ову песму претвори у слику оног социјално-политичког амбијента у коме се све заснива на некој врсти насиља: „ту те очас свако издевета / тако летиш пречицом до славе”. И зато је и више него логично што се, у завршном катрену, дају кључни елементи за портрет Неместа: „Неместо је брале свето место / Неместо се и животом брани / Неместо је онај трули престо / где се народ клања па сахрани”. Сакрализација онога што са сакралним не може бити ни у каквој вези показује само једно: дубоку инверзију у вредносној равни, дубоки поремећај у току ствих ствари и у начину живота оних који су се обрели у Неместу. И зато и није случајно што се у песми „Ругалица (бивши живот)” као подтекст, као подлога на коју се пројектују сви смисаони тонови јавља можда и најбоља сатирична песма српске књижевности, песма „Наши да-

ни” Владислава Петковића Диса („наши дани васкрснуше Диса / а Дис опет живи наше дане”). Као и код Диса, и у песми „Ругалица (бивши живот)” правац кретања свих ствари је усмерен одозго надолу, из облика у безобличје: „згасла ватра огњишта се хладе / брат одавно остао без брата / оде живот а ни трачка наде / празне куће ко отвара врата”.

Никако не може бити случајно што се у песми „То празно” (а она је завршна песма оног дела књиге *Друџа ђамети* који је испеван на књижевном језику) сусрећемо са увођењем мотива оног тренутка „кад неће рука неће глава / кад поред тебе све већ мину”, кад „избледела је стара слава”. А основна одлика егзистенцијалне позиције у том тренутку је питање: „шта ћеш загладан у празнину?” И у другом и у трећем катрену ове песме реч је о сталном губљењу, о непрекидном кретању ка празнини. Зато се и чини да је једини излаз у пристајању на тако заснован ток ствари, у пристајању на апсолутну празнину: „док у то празно све не скочи”. Зато се при сусрету са песмама испеваним у дијалекту читалац пита: да ли се, осим језичке супстанце, ишта друго променило у положају лирског субјекта? И одговор је, наравно, негативан, пошто се и у тим песмама суочавамо са истоветним доживљајем људске егзистенције, са сликама патње и страдања, са осећањем да „куде мрднеш па на исто доћеш”. Зато се и у овим песмама појављује Стојко, али и други житељи једног опустошеног амбијента, само што су они сада смештени у простор чији симбол може бити Гола чука: „кд не бива не знаш шта ћеш с муку / фати света фати Голу чуку”. Отуда нам већ песма „Пуста глава”, иначе смештена на почетак у дијалекту испеваног циклуса „Нож до коску”, омогућава да видимо да је тачка гледишта са које се обликује лирски опис и даље заснована на негативно виђеном положају јединке у свету: „све се слегло врз туј главу луду / притиснало коља ли гу коља”. Претварајући људску главу у средство за сурову игру (наиме, глава „одрипује по глуви сокаци”, тело је, једном речи, декомпоновано, али и подвргнуто суровом поступању) и укључујући несрећног појединца у једно невесело животно позорје, лирски субјект у некој врсти самообраћања у завршном катрену каже: „што остављаш може ли без тебе / да л ће душа мрвка да омекне”.

И ако се у песми „Пуста глава” говорни субјект, ради драматизације свог положаја, обраћа самом себи, у песми „Доцкан” срећемо другачију, колективну говорну перспективу („Прекарамо веселја и војне / небитнице болештине славе / столетнице не помагав бројне / оседеле још ни смићав главе”), али је, као што се види, ток свих појава истоветан – све оне су виђене као нешто наопако усмерено, потопљено у патњу и страдање. Али не само што је такав

ток ствари, него и сам колективни говорни субјект истиче сопствену аутодеструктивност („откако смо сатирамо себе / спаса нема не дооди памет”) и показује и неку врсту дубоке резигнације („доцкан све је однесе не време”) и жаљење што иза наопако протеклог живота не остаје било какав траг, макар траг сведен на оно што може „да се лепне за ђон од сандале”. Да би, опет, употпунио слику таквог тока ствари у свету, Мирослав Цера Михаиловић је у песми „Нула” изградио једну врло широко засновану слику, која обухвата читаву социјалну позорницу а сведочи о вредносном распаду: „дошло време нула нулу бута”. Још кад се буде рекло „свак на сваког рџи и кидише”, кад се односи међу људима преведу у сферу анималног, стиче се потпунија представа о степену деструкције и незнања: „што је црно све пред тебе слази”. У том наопако окренутом вредносном поретку поништава се и сама људска димензија („тој што оди тој ти неси више”) и прелази се на ону раван на коју се људско постојање своди на често сретану из библијских текстова изведену паремију („испуцала земља земљу гази”). И кад се перспектива лирског описа изведе изван локалног оквира, види се такође један наопако заснован поредак ствари: „аздисале бело-светске дзверке / па кидишев на кога ги текне”, и отуда је логично што се у таквом амбијенту јавља и незнање: „мислиш нигде не мож се утекне”.

И кад је већ реч о природи вербалне грађе коју Мирослав Цера Михаиловић уноси у своје дијалекатске песме, треба рећи да он поред паремија (а неке од њих су и „докле цвећка цвџти дотле се и киди”, „од душичку што потврдо има”) користи и говорне клишее (ићи мечки на рупу – доћи „код мечку на рупу”), али и низ речи које имају сасвим специфично засновану семантику, семантику која се не може лако пренети у књижевни језик. Неке од тих речи се могу посматрати као микротекстови, као лексеме чије је значење толико сложено и, у исто време, замагљено да се не може ни лако ни једноставно докучити и мора се описивати читавом малом причом, мора се постављати у социјално-историјски контекст (тако се, примера ради, у песми „Оточ” појављује тема правога часа за неко чињење, тема губљења корака са временом које може да постане извор многих зала и невоља: „оточ беше колко-толко / оточ беше здраво-живо / откуд сџ је бџш оvolко / скапано и болешљиво”). Нема сумње да су неке од тих речи и заменица „тија”, речца „ем”, поменути прилог за време „оточ”, прилог за место „онам”. Кад, примера ради, погледамо песму „Тија” (адекватан облик у књижевном језику јој је показна заменица они), лако видимо да језички опис клизи ка неодређености: „не се знаје што су и какви су / од гре ли су од чиву су сорту / утепани од Господа сви су / пред твоју се

заглавили порту”), а та неодређеност проистиче из немогућности да се одреди права природа и облик онога што треба да буде описано. А кад буде још речено и „мож да газиш да тепаш да месиш / лажеш мажеш нема кој да бекне / из досаду можеш и да бесиш / никој никад реч неће да рекне”, сасвим је очигледно да опис мења предмет, да се прелази на етичку раван. То значи да се више не описује изглед једне врсте људских бића него њихове моралне особине – њихова склоност да ћутке трпе све. Зато се у трећем катрену и каже: „човек ли је ако језик нема / шта год бидне салте с главу клима / а цел век се на једн пут спрема / од душичку што потврдо има”. Додуше, пажљиво изабрана језичка јединица у Михаиловићевим дијалекатским песмама може добити и улогу основног композиционог механизма, улогу елемента који повезује и на окупу држи целокупан вербални материјал, пошто се песма, у ствари, претвара у низ паралелизама. Такав је случај у песми „Ем”: „ем те има ем те нема / не знајеш ни сам / ем би теја ем не можеш / мерив ти на грам / ем би пошја ем не мрдаш / отеја се пут / ем те пуштав ем поврћав / врзан си за скут / ем те ламкав ем се давиш / със дџн и комат / ем те једе пустелија / ем ти чука сат”. Оно што је једино видљиво свакако је основна позиција лирског јунака: суштинска осујећеност у сваком тренутку и у сваком облику деловања, немогућност да се било шта учини. А најподеснији начин да се баш такав егзистенцијални положај уведе у песнички опис је био избор речце „ем”, која је и настала из потребе да се изрази управо то – кретање у пољу неразрешивих супротности.

Иако је простор по коме се у циклусу „Нож до коску” креће песничка имагинација заснован тако да му средишња тачка буду Неместо и Несврта (а у песми „Тој што текло неје” се каже да су поред локалног живља „у Несврту нагрнали странци”, чиме се слика патње и свакојакних невоља, барем до извесне мере, универзализује), повремено се представа о том простору шири и он обухвата и „Јевропу” и сва места у којима столују „Балкан-ефендије”, чини се да је, због своје специфичности, језик, у низу песама, добио још важнију улогу, постао и тема и средство којим се та тема књижевно транспонује. Нема сумње да у такве песме спадају „Тија”, „Гугагија” и, посебно, песма „Па там”. Ако су прве две засноване на ефекту који проистиче из самог језичког облика, тачније речено из могућности да се тај облик повеже са једном етичком компонентом и са једном говорном и социјално-антрополошком димензијом чија је основна компонента наопако кретање животних токова („куде игра сал сукаљка / да не рекнем оклагџа / тај на уста закукаљка / туј је земља ГуГаГија / куде цвџти што не пупи / куде ница што не сејеш / што је остро туј отупи / туј не можеш да се згрејеш”),

онда се песма „Па там” може посматрати као једна врста језичке загонетке, врло блиске оној употреби језика коју срећемо код Момчила Настасијевића, Десимира Благојевића и Алека Вукадиновића („там куде си гу / там куде си га / там куде си ги / там сам ги и ја / там куде су те / там куде су ме / там куде су све / сами там су се”). За ову врсту употребе језика је карактеристично нешто сасвим необично – семантички план је готово у потпуности застрт или неочекиваним синтаксичким конструкцијама (а чини се да њихова неочекиваност проистиче из тога што је увек неки реченични део изостављен и тако је поремећен однос између вршиоца радње и објекта на коме се радња врши) или врло наглашеним активирањем звуковно-мелодијског градива, толико наглашеним да сви други аспекти језичке материје одлазе у други план, губе уобичајену улогу. Која год могућност да је у питању, добијамо књижевни текст који је, добрим делом, семантички загонетан, који наговештава ступање у простор могућности да читалац добије активну улогу, да он преузме улогу онога ко семантички уобличава текст, водећи увек рачуна о сасвим особеној дијалекатској подлози. А та подлога, примера ради, у песми „Онам” омогућава да се изгради основа за кретање између два супротстављена света: демонског („поза свако ћоше како Цврцко пљоске / ђаволи те молив да оставиш коске”) и сакралног („басамаци много а аљава нога / како ли се стиза онам до Онога”). То што се до демонског лако стиже а до сакралног тешко, уз много препрека основа је на коју су постављене песме „Никодије Тотошан шьпка молитву пред легнување” и „Тане Цингур лафи с Господа”.

У циклусу „Нож до коску” срећемо и доста песама које имају приповедне елементе, песме у које је, систематично, укључивано наративно градиво. Оно може бити последица настојања да се, што подробније, опише један посебан облик постојања, посебан до те мере да се уобичајена својства премештају с једне на другу страну („Супетлица”), или може да проистекне из жеље да се лирски јунак („Зорка играорка”), уз много појединости, доведе у везу са једним доживљајем егзистенције („игра Зорка све у место тьпка / Газда мумла исту песму поје / на живот се такој тури сьпка / помириш се викаш тој је што је”). Нису ретки случајеви ни кад се дијалекатска језичка подлога искористи као основа за имагинативни узлет у свет нечега што је, сасвим очигледно, демонско у својим основним претпоставкама, настало на преображају људских својстава у нешто сасвим ново. Са таквим имагинативним узлетом се срећемо у песми „Мунђула”, у којој средишње место припада бићу чија су својства композитна, настала на споју онога што је, колико-толико, познато и онога што је потпуно неочекивано али сведочи

о деградацији изворног облика постојања („нит се води нит се тера / с пола уста збори / миголји се муља дзвера / кој да га прекори... / од што ли је какъв ли је / док ће је исти / куде сѣ су теј делије / силни цврсти чисти”). Нема никакве сумње да се овде Михаиловићева имагинација креће по оном простору који је Борисав Станковић користио за обликовање портрета својих јунака из циклуса прича „Божји људи”, тачније који је Станковић користио за отварање могућности да се у људској судбини додирну узвишено и ниско, божанско и демонско. И зато у циклусу „Нож до коску” и срећемо песме у којима су јунаци постављени, као и у „Божјим људима”, на границу између два света. О томе сведочи песма „Љубе Нанкус реди на задушнице”, песма у којој се најпре јавља слика нестанка онога што је уобичајено: „неће карта више Бату Слину / нити чашка слуша Миту Вола / не осифаш радос и милину / Несврта ти и глува и гола / не преврћаш свет сѣ Зоки Грешку / не сѣпиња Бакијина труба / од Тумана неће чујеш смешку / па Несврту покосила губа”. Осећајући све последице нестанка уобичајених животних садржаја, Михаиловићев јунак се окреће свету мртвих, везује своје унутарње око за један другачији амбијент, за митолошки кодирано померање у простору: „нема окце кој да ти попије / по сокаци слунце да заачка / месечину разгрне па спије / још једна ли да се тури тачка / да не зинеш нешто да не клепнеш / брчкав ти се на челенку боре / ће ги стигнеш нема ни да трепнеш / одамна те ишчекујев горе”. И тако нам, у ствари, постаје јасно да дијалекатски облици у поезији Мирослава Цере Михаиловића имају једну важну функцију – они су средство које песнику олакшава имагинативно кретање ка свету који убрзано нестаје и чија се слика може дочаравати само кроз евокацију. Зато Михаиловић користи толико надимака старих враћанских породица и зато прави инвентар јела (песма „Гозба”), желећи, то је више него очигледно, да се огласи из света који је, углавном, нестао, до кога долазимо само кроз евокацију.