

ЈОВАН ДЕЛИЋ

## РИТМИЧКИ, КОМПОЗИЦИЈСКИ И ЗНАЧЕЊСКИ ИЗАЗОВИ ПОЕМЕ „ЛАМЕНТ НАД БЕОГРАДОМ” МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

САЖЕТАК: „Ламент над Београдом” је „лабудова пјесма” Милоша Црњанског, испјевана на обали Cooden Beach 1956. године, у емиграцији, у шест парова антитетичких децима. Наша намјера је да прочитамо и интерпретирамо поему и да анализом дођемо како до њеног значења, тако и до начела њеног обликовања – до њене поетике.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: поема, композиција, строфички пар, антитеза, значење, „строфичка изосилабичност”, фуга, гласовна подударња, рима, плач, химна, материнство.

Пјесма ли је, поема ли је? Ламент ли је, химна ли је? Наслов ли је, варка ли је? Увијек сам са таквим питањима приступао „лабудовој”, „завештајној”, тестаментарној пјесми-поеми Милоша Црњанског „Ламент над Београдом”. „Стражилово” је пјеснички врх не само Фрушке горе; „Србија” је најтужнија, са својим, за мене, најболнијим стихом:

Умрећу због Србије, а нисмо се ни срели;

„Ламент над Београдом” волим. Лудо, болно, „необјашњиво”, као све што се лудо воли. Вјероватно и због поезије, и због Београда.

Узалуд су ми говорили да је то „удворичка” пјесма; да је због те пјесме Црњанског замрзила и отписала тадашња емиграција... „Ламент” ми нијесу огадили. Напротив, поново сам га читао послије сваке клевете и изнова бих се освједочио у његову чаролију, волећи га сваки пут све више. Можда због онога *међушим*: *Ти, ме-*

*ђуџиџим, расџеш, џириџи, сџојџи, диџеш, кређеш, сџаџи*, свему упркос, смрти упркос, разарањима и ранама упркос, бомбама упркос, којима нам честитају Васкрс, „пријатељским” и непријатељским; ти си ме, свему упркос, *међуџиџим*, већ одавно, узео *на крило своје*.

Која и каква емиграција? Као да емиграција креира књижевни укус? Па шта ако је удворичка и удварачка пјесма? По чему се то види? Ко ме се удвара пјесник? Ако и јест, онда је то удварачка и удворичка пјесма – *мајџи*. Идеолошки је апсолутно чиста. Нема у њој никакве идеологије, никакве политике. Ми смо због идеологије и политике, због страха и мржње, постали призириљиви: призирире нам се и привиђа нешто чега нема, а не видимо *мајку*, два пута пред наше очи истурену у поеми. Ми смо себи забранили и мајку да волимо, чак да је примијетимо. Чак и када расте вјечно разапета на крсту; на највећем, најљепшем, најмоћнијем воденом крсту који знам, испод *мрачној* Калемегдана. Калемегдан и ушће Саве у Дунав – двију рајских ријека – као водени крст нема ниједан град. Ни ту митологију крста моћних рајских вода. То је светилиште, светиња за себе. А тек са црквом Ружицом!

Чувајмо поему и од сопствене љубави према Београду, па и према поеми самој. Вратимо се анализи и књижевном дјелу. Успоставимо дистанцу. Пређимо на прво лице множине, мада је наш вриједносни суд већ познат: три поеме – „Стражилово”, „Србија” и „Ламент над Београдом” – чине троврх пјесништва Милоша Црњанског. И не само његовог пјесништва. Све три су испјеване у туђини. А у туђини се отаџбина најдубље осјећа. И „сва места која волимо”. Испод „Ламента” Црњански је написао „Cooden Beach 1956”. Ту је и тада испјевана и написана поема „Ламент над Београдом” – у емиграцији. Пјесник је већ имао шездесет три године. Осјећао их је као прву старост. Одисеја је потрајала. Нада у повратак се истањила. Потреба за Београдом, својим српским језиком, својом књижевношћу и културом, бивала је све јача. У тој књижевности се осјећао као Нетко; у Лондону је био нико и ништа. Шта је природније него да призива Београд и да своди своје „животне рачуне”, своју Одисеју. Догодило му се, језиво стварно, оно што је сањао – Одисеја. Је ли гријех што Одисеј сања Итаку, што за њом чезне, што би њој да се врати? Или над њом ламентира? Треба ли да за своје сузе, за свој плач, за свој сан – тражи дозволу од емиграције? „Ламент” је, као и *Лирика Иџаке*, стар колико и Одисеј. Исти архетип је у срцу ових дјела. Чак и *Роман о Лондону*, с „мегаполисом” у наслову. Тај роман помаже да присније доживимо „Ламент”, па и да га боље разумијемо.

Да ли је „Ламент над Београдом” доиста *ламениј*? Црњанском се приговара да му је наслов неодговарајући, нетачан. То није ламент

над Београдом, већ химна, ода похвала Београду. И то је тачно. Али наслов не каже да је поема пјесников плач због Београда и за Београдом, већ је то ламент за својом изјнаничком, људском судбином, далеко од Београда и без Београда. Београд јесте средишња вриједност, срце завичаја, али је и метонимија: ламент над сопственим животом изван Београда је и ламент над својим животом изван свога језика, своје књижевности и културе, своје земље и народа; ламент због недостижности Београда. Изван свога језика, своје књижевности и културе пјесник губи од свога идентитета, од пуноће свога пјесничког живота; он је изван себе и своје ијесничке иприроде; биће које не живи својом умјетношћу; понижени емигрант, обућарски радник; у најбољем случају – кнез Рјепин, окренут лицем према пучини, морским таласима, смрти и ништавилу. Београд је астрална вриједност, нада, могући спас, избављење, повратак у свој језик, своју књижевност и културу, на Итаку. Оно *Cooden Beach 1956* податак је и о поеми и о пјеснику, релевантан за разумијевање и тумачење – податак за читаоца и тумача; податак који казује: Ја сам пред пучином, пред таласима, у туђем језику, туђој земљи и култури, гдје нити књижевно живим нити као пјесник постојим. Иза мене је пустош; празнина, утваре, лешеви, ништа. Прошли су и пријатељства, и заноси, и љубави, и варке – чак се и *варка* свела на *вар* – остало је ништа, ничево, „шпанско” нада; жудим и чезнем за својим Београдом у који бих да се, коначно, вратим – на своју Итаку. То значи оно „Cooden Beach 1956”.

Наслов је, дакле, тачан и одличан, вишезначан колико треба – податак о мјесту и времену настанка поеме и о пјеснику веома је драгоцен, као и Фиезоле за „Стражилово”, и Крф за „Сербију” – слуте се да је ово посљедња пјесма црнога лабуда, „лабудова пјесма”.

Лирска пјесма или поема?

Поема, наравно. Трећа у низу. Вјероватно најстроже компонована, иако смо већ одали признање Марку Ристићу и Александру Петрову на описивању пјесникове строгости и прецизности у компоновању „Стражилова”. Поема је већ и зато што има дванаест строфа – децима – и сто двадесет стихова. И што има два лирска јунака и сложену структуру.

Први јунак је лирски субјект – у овом случају је то несумњиво Милош Црњански; други је Београд, коме се лирски субјект у заносу обраћа. Први је у знаку личне замјенице *ја*, и првога лица јединине; други – у знаку личне замјенице *Ти* и другог лица сингулара, карактеристичног за дијалог и драму. Први је емигрант на обали, пред мрким таласима, с предосјећањем гроба и мрака, већ закорачио у старост, с осјећањем да му не остаје нико и ништа. Други је персонификовани град, идеализовани апсолут у астралним

просторима, кога пјесник слави обраћајући му се као јединој нади у спасење и избављење – „наш лабуд вечни”, метонимија свих пјесникових vriједности.

Антитеза је основни принцип компоновања поеме, истакнута чак и графички, различито штампаним непарним и парним строфама. Непарне пјевају о пјесничком субјекту (прва, трећа, пета, седма, девета и једанаеста), а парне о Београду (друга, четврта, шеста, осма, десета и дванаеста) и штампане су италиком. Штампарски слог има значењску, тематску, композициону и стилску функцију. Да бисмо терминолошки изразили антитезу међу парним и непарним строфама, користимо термине *сирофа* за парне, а „антистрофа” за непарне десетостихе.

Ове различитим слогом штампане и различито тематски усмјерене строфе, и поему у цјелини, могућно је читати на разне начине. Могућно је поему читати „нормално”, по реду, дециму за децимом, па од почетка до краја, линеарно, пратити текст дјела. Могућно је читати све непарне строфе једну за другом, а онда све парне. Могућ је и трећи начин, сличан првом, с тим што бисмо издвојили шест парова строфа као цјелине – по једну парну и једну непарну, односно по једну строфу и једну „антистрофу”. Такве цјелине сугерише нам пјесник својим графичким рјешењима. Наиме, у свакој непарној строфи прва ријеч, или група ријечи, истакнута је свим великим словима, док то са почецима непарних строфа није случај (ЈАН МАЈЕН, ЕСПАЊА, ТИ, ПРОШЛОСТ, ЛИЖБУД, FINISTÈRE, ЖИВОТ), па се сваки пар строфа може разумјети као смисаона потцјелина. Сва та читања су легитимна и комплементарна. Важно је да се при читању увијек има у виду цјелина.

Парне и непарне строфе – „строфе” и „антистрофе” – једнаке су по броју стихова – све су дециме – али су стихови у „антистрофама” по броју слогова уједначенији. Дужина стихова у непарним строфама је између пет и петнаест, а у парним између једанаест и петнаест слогова. С обзиром на неуједначеност стихова у погледу бројева слогова – изостанак изосилабизма – могло би се рећи да је поема испјевана у слободном стиху, али да је та слобода вишеструко, па и изненађујуће ограничена: ограничена је римом и – што је много веће чудо – бројем слогова.

Бројем слогова?

Како је то могућно кад смо већ констатовали да број слогова у непарним слоговима варира од пет до петнаест, а у парним од једанаест до петнаест? Тачно, али и то је строгост. И ту строгост смо препознали као једну од законитости стиха и строфе Милоша Црњанског; као веома строгу законитост. И то сматрамо својим малим версолошким открићем.

Сваки од сто двадесет стихова ове поеме је *йребројан*: сваки је пребројао пјесник Милош Црњански, један од највећих заговорника слободног стиха. Он је писао и причао о слободном стиху, а слоге је *бројао*, на прсте. И то – *сваки!* У својој завјетној, лабудовој пјесми.

Погледајмо:

Прегледаћемо прво непарне строфе, чији број слогова варира од пет до петнаест. Направићемо табелу за малу статистику о броју слогова у стиховима непарних строфа. Уписаћемо од један до десет број стихова, а од један до шест број строфа. Пратићемо број слогова свакога стиха у свакој строфи. И, гле, чуда:

	1	2	3	4	5	6
1	6	6	6	6	⑦	6
2	14	14	14	14	14	14
3	15	15	15	15	15	15
4	13	13	13	13	13	13
5	15	15	15	15	15	15
6	14	14	14	14	14	14
7	14	14	14	14	14	⑮
8	11	11	11	11	11	11
9	9	9	⑩	9	9	9
10	5	5	5	5	5	5

Каква изненађујућа строгост и правилност у „слободном” стиху! Какав озаконјени силабизам! У шездесет стихова само три одступају од регуларног броја за по један слог. Ко зна како је Црњански изговарао страну ријеч *FINESTÈRE* у петој строфи? И у трећој француско: „*tout passe!*” Или је можда хтио да истакне ту пролазност. У шестој седми стих има слог више: као да пјесник жели да истакне сагласност шапата у Кини са шапатам срца: „*шйио шайће, као и срце, све хладније и шйице.*” Ово „као и срце” може се читати и „као срце” или „ко и срце”, па би регуларност била постигнута. Уосталом, тај шапат заслужује слог више да би био истакнут.

У шездесет стихова само су три евентуална одступања од „прописаног”, очекиваног броја слогова. Ту појаву зовемо строфички изосилабизам. Досад, колико знамо, та појава није уочена. А ми баш не држимо да смо неки версолог. Знамо барем да бројимо, а то је знао и Црњански, чак и када није признавао.

Тако то стоји са непарним строфама.

Погледајмо парне – „антистрофе”.

	1	2	3	4	5	6		1	2	3	4	5	6
1	12	12	12	12	12	12	7	15	15	15	15	15	15
2	13	13	13	13	13	13	8	12	12	12	12	12	12
3	12	12	12	12	12	12	9	14	14	14	14	14	14
4	14	14	14	14	14	14	10	12	12	12	12	12	12
5	11	11	11	11	11	11							
6	11	11	11	11	11	11							

Какав невјероватно тачан силабизам! Каква уједначеност слогова по строфама! Без иједног одступања. Као да пјесник жели да подвуче савршенство и склад Београда. То је, ипак, требало уочити и показати: тај пјесников труд око усклађености броја слогова у стиховима и строфама. А такав „безгрешни” строфички силабизам градио је највећи српски заговорник слободног стиха!

Доиста, необично схваћен слободан стих и необичан „изосилабизам”, прикривен до препознавања, пренесен на ниво „строфе” и „антистрофе”, односно пјесме. Сваки стих одговарајућег редног броја – од првог до десетог – у свакој „антистрофи” – истог је броја слогова. Сваки *први, трећи, осми и десети* у свакој „антистрофи” има по *дванаест* слогова; сваки *други стих* по реду има *тринаест, четврти и девети* имају по *четрнаест* слогова. У том прикривеном силабизму – „силабизму под маском” – једна је од тајни ритмичности треће поеме Милоша Црњанског. Црњански је, дакле, доиста бројањем уједначавао број слогова својих стихова према њиховом редном броју у „строфама” и у „антистрофама”. Од сто двадесет стихова варирају само три у непарним строфама: девети у трећој, први у седмој и седми у шестој, а и за та три би се могло наћи објашњење. *То је „замаскирани изосилабизам” Милоша Црњанског.* Пјесник је волио маску и при грађењу стихова – маску слободног стиха. И стављао ју је свјесно и хотимично. А ритам је градио и на силабизму!

Строга анализа открива, демистификује; казује шта је шта. Отуда наше повјерење у анализу. Никакве синтезе неће помоћи нити ће ваљати ако им не претходе темељне и бројне анализе. Поема „Ламент над Београдом” доиста је загонетна и опире се анализи.

Увјерени смо да поему ваља анализирати по систему: строфа – антистрофа. На то упућују сигнали у непарним строфама, који у парнима изостају: велика слова у свакој ријечи или групи ријечи којима почиње први стих сваке непарне строфе – нешто попут наслова што указује на нову цјелину. Строфа и антистрофа су својеврсна антитетичка цјелина – антитеза на дјелу. Таквих дводјелних цјелина је укупно шест у поеми. Тако ћемо их и интерпретирати.

Све су строфе – парне и непарне – повезане римом, потпуно непредвидљивом, неочекиваном, „новом”, са неочекиваним системом римовања. То риму чини оригиналном, неистрошеном и необичном – даје јој чар новине и свјежине. Прва непарна строфа има овај систем римовања: abac dbdese. Ка би још очекивао, а камоли предвидио, да ријеч *клада* с краја четвртога стиха одјекује веома значењски сугестивно у шпанској ријечи *nada* (ништа) на самом крају строфе, односно њенога десетог стиха. Контекст ту риму подржава и храни значењем. Пјеснички субјект пјева шта му се и ко привиђа

... док овде ћутим, бдим и мрем  
и лежим, хладан, као на пепелу клада,

а „нека чудовишта” урличу и вичу:

... „Прах, пепео, смрт је то.”  
А вичу и руско „ничево” –  
и шпанско „nada”.

Поређење пјесничког субјекта са хладном кладом, која лежи на мртвој ватри – на пепелу без жеравице и пламена – и ту ћути, бдије и мре, моћније и чвршће повезује ријечи загрљене римом: *клада* и шпанско *nada*, у значењу – *нишџа*. То нијесу мале иновације у рими – у њеној звучној и значењској функцији. Стране ријечи су веома храбро и функционално уплетене и у пјесму, и у риму, што је раритет не само у српској поезији, а што ће се потврдити већ у другој непарној строфи троструким понављањем њемачке ријечи *Leiche* и њеног српског превода *леш*, али и италијанске *cadavere*. У два свјетска рата, која је проживио Милош Црњански, лешеве су били масовна међународна појава, а самим тим и вишејезичка: усијецали су се на више језика у сјећање и памћење, па и у асоцијативне кошмаре српскога пјесника у туђини.

Изразито је звучно подударане глагола *урличу* и *вичу* на поецима осмога и деветог стиха – својеврсна глаголска рима – што може бити траг пјесничког поступка Црњанског који је уочио Новица Петковић и назвао га римовање „по дубини” стиха. Овдје је већ на самом почетку:

и урличу: „Прах, пепео, смрт је то.”  
А вичу и руско „ничево”.

Број слогова у непарним строфама је много неуједначенији него у парним – варира од пет до петнаест: непарна строфа почиње

кратким, шестосложним стихом, па се шири на дуже стихове од четрнаест, петнаест и тринаест слогова, да би се, при крају, постепено скупљала на једанаестерац и деветерац, па онда нагло – на петосложни стих.

Ово варирање броја слогова у стиховима непарне строфе биће законитост у пјесми, као што ће бити законитост и необичан распоред непредвидљивих рима. То може сугерисати немир и опседнутост смрћу пјесничког субјекта, несрећу и црне слутње, мрачно интернационално мирнодопско и ратно искуство и до неподношљивости тежак живот у емиграцији, који води у несрећу и психичку разореност.

У свакој непарној строфи на почетку петог стиха јавља се ријеч *само*, којом почиње нова реченица и значењски заокрет у строфи: негира се оно што смо видјели у претходна четири стиха и преображава се у нешто чудовишно и необично, по правилу негативно, опасно, па чак и погубно по лирски субјект, односно пјесника. Његова угроженост се повећава кроз прву строфу, посебно од петог стиха. *Петии сѝих је, са лексемом само на њочейку, рез у свакој неѝарној сѝрофи*. То је *риѝмичка и семанѝичка законѝѝосѝ*, недовољно уочавана и наглашавана, недовољно препознана као законитост.

*И неѝарне и ѝарне сѝрофе су варијације на истѝу основну ѝему; ѝрецизније на двије ѝеме: ѝрва је ѝаѝња и безнађе ѝјесника у емиѝрацији, на уласку у сѝаросѝ – ламенѝ и ѝлач над самим собом, а друѝа – химна и слављење Беоѝрада као аѝсолуѝа; његово уздизање до статуса Небеског Јерусалима, према којем је усмјерен сав живот пјесников и све његове животне вриједности, нарочито онај будући живот, макар га и не било, макар то била само утјеха у смрти, у гробу у Београду.*

Те варијације су у сагласности с антитетичком структуром пјесме и са њеном строфичком структуром: с оштром подјелом на парне и непарне строфе – на строфе и антистрофе. *То је суѝѝинска законѝѝосѝ ѝоеме „Ламенѝ над Беоѝрагом”*, већ насловом сугерисана својом двострукошћу: први дио наслова је *ламенѝ* – плач, јадиковка, тугованка, а други је *Беоѝраг* – апсолут и једино мјесто за гроб с надом у сан и васкрсење, чији је израз *химна*. Зато је наслов тачан и прави – без грешке.

То даље значи да је Милош Црњански – модерни, авангардни, превратнички пјесник српске лирике XX вијека – призвао у помоћ веома старе, традиционалне лирске моделе и жанрове и на њих се ослонио: плач и химну. Плачем се везује са старом српском (средњовјековном) пјесничком традицијом – са средњовјековном књижевношћу српском, а слављењем Београда – са химном и похвалом.

Тако се превратнички авангардни пјесник дубоко укорјењује у традицију, па и у националну књижевност, што најбоље потврђују топоними у насловима трију његових сјајних поема: *Стиражилово, Србија, Београд*. То нијесу само три топонима, већ је то духовно тројство у једном – три стуба једног осјећања свијета: људског свијета Милоша Црњанског. Због тих топонима се умире, чак и када се са њима није срело.

Строфе – дециме – „Ламента над Београдом” су *лирске варијације*: непарне на једну, а парне на другу тему. А то је, без метафоризације, у основи *музички њосиуиак*, којим се „Ламент над Београдом” приближава *двосирукој музичкој фуџи*, испјеваној у два антитетичка става. Дециме у „Ламенту над Београдом” су, дакле, поетско-музичке, семантичко-ритмичке варијације на двије теме, у два пјесничка иновирана жанра – у плачу и химни.

Још једна законитост уочљива је на почетку парних строфа – „антистрофа”: то је увођење наизглед „обичне”, стилски „мртве” ријечи *међуџим* у пјесму, и то досљедно, на почецима сваке непарне строфе. Лична замјеница *Ти* – замјеница обраћања, дијалога и драме – обавезна је на самом почетку првога стиха сваке непарне строфе. Иза ње слиједи поменута ријеч *међуџим*, па предикат, односно глагол у другом лицу једнине. И то је већ први чланак – до цезуре – првога стиха сваке парне строфе. Такав почетак парних строфа је константа:

Ти, међутим, растеш...

Примјећиван је већ значај те ријечи *међуџим*, али не и првога чланка првога стиха парних строфа. Пјесник упућује глас и поглед далеко и недогледном Београду, директно му се обраћајући и започињући, сваки пут изнова, дијалог с њим. Пошто је у претходној, непарној строфи, ламентирајући, изложио своје стање у туђини, тешко до неподношљивости, пјесник директним обраћањем Београду као сабесједнику ријечју *међуџим* најављује антитезу, промјену интонације, мелодије, значења и жанра, па и природе Београда. Београд је апсолут; њему пристаје химна, а не ламент; он је утјеха и нада, макар кад се пјесник упокоји. Ријеч *међуџим* има, дакле, *мелодичку функцију* у најави антитезе и свега реченог у претходној реченици. Упрошћено речено, то значи да пјесник Београду упућује поруку: Док ја овдје, у туђини, мислим на смрт и слутим мртве пријатеље, док ме притискује ништавило, *Ти, међуџим, растеш* и чиниш чуда.

Непарне строфе су дводјелне. Први дио чине прва четири стиха у знаку *набрајања*, које је вишеструко и разноводно:

ЈАН МАЈЕН и мој Срем,  
Парис, моји мртви другови, трешње у Кини,  
привиђају ми се још, док овде ћутим, бдим и мрем,  
и лежим хладан, као на пепелу клада.

Прво се набрајају мјеста, међусобно веома удаљена, а уз њих и пјесникови неименовани мртви другови из младости и трешње у Кини, чиме се припрема једна велика варка, која бљесне на почетку трећег стиха, појавом првога глагола и првом половином овога стиха: сва та удаљена мјеста од завичаја до Кине спаја и повезује први дио трећег стиха, претварајући их у привиђења – „привиђају ми се”.

Од половине трећег до краја четвртога стиха у средишту је стање лирског субјекта дочарано набрајањем, односно *кумуляцијом* четирију глагола у првом лицу једнине: „док овде ћутим, бдим, и мрем, / и лежим хладан, као на пепелу клада”. Четврти стих се завршава изванредним *йоређењем* пјесника с кладом на пепелу. Заједничка особина која их спаја је у *ејиџејџу* – *кладан*, чиме је подвучено стање пјесника који мре *овде*, што значи – у туђини, у емиграцији, на морској обали, пред мрким таласима. То *овде* је *џуђе* мјесто умирања, ћутања, бдења и привиђења; хлађења попут кладе на пепелу.

Да ли ови стихови сугеришу да и утјешни заноси суматраизма *овде* (у туђини) гасну, мру и хладе се са пјесником? Суматраизам је прешао у *привиђења*. Спојена су удаљена мјеста младости (Јан Мајен, Срем и Парис), упокојени, некада млади, присни људи (моји мртви другови) и трешње у Кини, али суматраистичке утјехе нема. Припремљен је други, драматични дио строфе који почиње петнаестосложним стихом-резом, који ће постати значењско-ритмичка законитост у непарним строфама:

Само, то више и нисмо ми, живот, а ни звезде,  
него нека чудовишта, полипи, делфини,  
што се тумбају преко нас, и плове, и језде,  
и урличу: „Прах, пепео, смрт је то.”  
А вичу и руско „ничево” –  
и шпанско „nada”.

Тај страшни, пети стих негира *и нас, и живоиџ, и звезде*, а за њим и за том негацијом, *џумбају се, џлове и језде* – опет кумулација глагола – урличући и вичући људским гласом да нема ништа ни на руском, ни на шпанском. То су гласници ништавила, водена бића из доњег, подводног свијета. Умјесто суматраистичке утјехе

наступају чудовишни водени кентаури с људским гласом, саопштавајући ништавило и незнање.

Насупрот вјесницима ништавила и првој непарној строфи стоји прва парна антистрофа у знаку *расија* Београда и свјетлости *јасне* звијезде *зорњаче*. Црњански цијелог свог пјесничког вијека зорњачу тражи. Ево га гдје је 1956. године налази уз Београд у својој визији раста овога града у астралне просторе:

Ти, међутим, растеш, уз зорњачу јасну,  
са Авалом плавом, у даљини, као брег.  
Ти трепериш, и кад овде звезде гасну,  
и топиш, ко Сунце, и лед суза, и лањски снег.  
У Теби нема бесмисла, ни смрти.  
Ти сјајиш као ископан стари мач.  
У Теби све васкрсне, и заигра, па се врти,  
и понавља, као дан и детињи плач.  
А кад ми се глас, и очи, и дах, упокоје,  
Ти ћеш ме, знам, узети на крило своје.

Раст Београда и смјер тога раста виде се и из другог стиха: то је *расиј увис*, „са Авалом њавом”, „као бреј” што расте и уздиже се. Авала изнад Београда има код Црњанског плаву боју – боју неба. Астрална природа Београда сугерише се и трећим стихом: Београд трепери као што трепере звијезде, поготову на туђем небу, јер је сам Београд звијезда. То је наглашено четвртим стихом, поређењем са сунцем и способношћу да Београд, „ко сунце”, топи „и лед суза, и лањски снег”. Генитивна метафора *лед суза* указује на моћ града-звјезде да лијечи људску душу и људска осјећања, што је пјеснику у туђини најпотребније. Београд је побједник над бесмислом и смрћу, док је пјесников живот у емиграцији обесмишљен и у знаку умирања и ништавила.

Побједа над смрћу појачава се темом васкрсења, коју наговјештава сјај ископаног старог мача: тај сјај мача, који је ископан из земље, значи његово васкрсење из гроба. И Београд тако сија – „као ископан сјари мач” – будући да је и сам више пута васкрснуо и наставио своје уздизање „уз зорњачу јасну”. Зато у Београду „све васкрсне, и заигра, па се врти, / и понавља, као дан и детињи плач”. Београд је побједа над смрћу и васкрсењем, и рођењем – дјетињим плачем. Зато се строфа поентира пјесниковом жудњом за сахраном у Београду: пјесник не само да вјерује већ и *зна* да ће га Београд „узети на крило своје”, као што се узима своје чедо. Отуда су теме смрти, васкрсења и рођења заједно у завршним строфама од пет до петнаест – а риме нијесу толико удаљене једна од друге. Распоред

рима у првој парној строфи је: ababcdcdee – у првих осам стихова су укрштене, а у завршна два парне.

Овај модел пјевања и овај однос парних и непарних строфа варира се шест пута – кроз цијелу поему. Наш интерпретативни модел је успостављен, а основне поетичке законитости су препознате. То ћемо провјерити и на наредних пет парова строфа и противстрофа, односно непарних и парних строфа.

Дводјелност непарних строфа је законитост по систему 4+6 стихова. И друга непарна строфа почиње топонимима, и онда се пјеснику привиђају два пријатеља – један мртав, а други полудио – и неки ”шејк” из Сахаре:

ЕСПАЊА и наш Хвар,  
Добровић мртви, шејк што се у Сахари бели,  
привиђају ми се још, као *уџваре*, *вајџре*, *вар*.  
Мој Сибе полудели, зинуо као пеш.

Асоцирана мјеста, међусобно удаљена – Еспања, Хвар, Сахара – с те даљине су асоцијацијама и стиховима спојена, али без сума-траистичке утјехе. Пријатељи су или мртви или полудјели, при чему је овај полудјели – „Мој Сибе”, пјесник Сибе Миличић – поређењем преображен у зинулог, гротескног, ружног и застрашујућег *џеџа*, малог морског пса. И пријатељи – и онај мртви, и онај полудјели – као и „шејк што се у Сахари бели”, привиђења су „као *уџваре*, *вајџре*, *вар*. Игра се Црњански језиком и када опјева ужас и очај, звуковима и облицима – понављањем гласовне групе *вар*, а по принципу звучне асоцијације *уџвара* постаје *варка* која се своди на неочекивану и нову једносложницу – *вар*. *Вајџра* је између *уџваре* и *вара* због звучне блискости, али и због унутарњег пакла.

А онда долази пети стих граничник, којим се лирско МИ Милоша Црњанског, познато још од *Лирике Ишак*, негира, као што се негирају *млагоси* и *моћ*; као што су у првој непарној строфи петим стихом негирани и лирско *МИ* и *живоји* и *звезде*. Паралелизам између првих двију непарних строфа је уочљив, чак упадљив, и хотимичан, и наставља се у осталих пет стихова. Лирско МИ се преображава у невеселе папагаје и „чимпанзе”, што је паралелно полипима и делфинима из прве непарне строфе. Та привиђења се „смеју и вриште”, док је пјесник сам суочен са дневним и ноћним морама:

Само, то више нисмо ми, у младости и моћи,  
већ неки папагаји, чимпанзи; невесели,  
што ми се смеју и вриште у мојој самоћи.  
Један се „Leiche! Leiche! Leiche!” – дере.

Други ми шапће: „Cadavere!”

Трећи: „Леш, леш, леш.”

Има у овој строфи још једна занимљивост на плану звучног подударана, односно риме, карактеристична за Црњанског: глагол *бели* подудара са придјевом *невесели* с краја шестог стиха, градећи нечисту двосложну риму, али и са придјевом *йолудели* у средини – на крају првог чланка – четвртога стиха. Рима *b* се, дакле, јавља и према очекиваном распореду, али и у унутрашњости стиха, изван очекивања – *йри йуша*.

И овдје се лирско *МИ* преображава у „нека чудовишта”, али не голема, каква су били *йолийи* и *делфини* у првој строфи, већ земаљска и ваздушна – „папагаји, чимпанзи *невесели*” – која се деру, или шапућу, на два страна језика – њемачком и италијанском – и на српском. Троструким понављањем једносложне ријечи *леш* строфа се завршава и поентира, застрашујуће безнадно, као трима пуцњима.

То безнадно, троструко *леш* римује се с оним гротескним, зинулим морским чудовиштем с краја четвртога стиха, у које се поређењем преобразио „мој Сибе полудели”, градећи мушку риму *йеш* и *леш*, чиме се гротеска ове строфе увећава, а гротескне слике се звучно – једносложном римом – призивају и повезују. Тако рима битно утиче на стварање цјелине гротескне слике и на значење строфе у цјелини.

Колико пута смо морали да употребимо супстантиве *йривиђења* и *йреображења*, говорећи о овој поеми Милоша Црњанског! То казује нешто битно о овом пјеснику и о његовој поезији – за њу су *йривиђења* и *йреображења* веома битна и карактеристична. Није ли наслов једне од његових најбољих пјесама „Привиђења”?

Насупрот ријечи *леш*, по трипут поновљеној на њемачком и на српском језику, и једном прошаптаном на италијанском, Београд, међутим, *блиста* у другој парној строфи. Заштићен од распадљивости – у њему „*нема црва ни са гроба*” – он буди и „*веселост шћо је некад била*”, изазивајући „*кикош йу, у мом крику, вриску и ва-йију*”: изразе страха, бола и несреће пјесничког субјекта преображава у некадашњи смијех. Он блиста „*као кроз сузе људски смех*”:

Ти, међутим, шириш, као лабуд крила,  
заборав, на Дунав и Саву, док спавају.  
Ти будиш веселост, што је некад била,  
кикот, ту, и у мом крику, вриску, и вапају.  
У Теби нема црва, ни са гроба.  
Ти блисташ, као кроз сузе људски смех.  
У Теби један орач пева, и у зимско доба,

преливши крв, као вино, у нови мех.  
А кад ми клоне глава и буду стали сати,  
Ти ћеш ме, знам, пољубити као мати.

Мотив смрти – пјесникове, сопствене смрти пјесничког субјекта – јавља се на повлашћеним мјестима у парним строфама, по правилу у поенти, односно у завршним стиховима безмало сваке парне строфе. Али у тим завршним стиховима парних строфа смрт није безнађе нити ништавило, већ повратак мајци, родној земљи и граду Апсолуту, у њежно крило вјечности, уснуће на меком узглављу, са шапатам имена вољеног у жуђеног града на уснама, под багремовим лишћем. То је сједињење с Апсолутом у вјечности и највећа утјеха, коначна и свевремена. То је побједа над ништавилом, дефинитивна и вјечна.

Два пута се у парним децимама јавља именица *мајка*. Први пут у другој парној децими Београд ће упокојеног пјесника „*љубићии као мајии*”, када му „*клоне глава и буду стали сати*”. Други пут је то у седмом стиху пете парне дециме: Београд ће уз пјесника бдјети „*ко што уз мривој Туареја чучи мајии*”. „Ламент над Београдом” је препознавање мајке и материнства у вољеном граду, односно у Апсолуту, у часу одласка са овога свијета.

Трећа непарна децима тематизује прошлост и пролазност. То је то „Ти” с почетка првога стиха. Замјеница другог лица једине резервисана је, у парним строфама, за Београд, и њоме свака почиње. Контекст упућује да је „Ти” у овој строфи прије неко драго биће или чак, можда, бивше „ЈА”. Јер „ја” је прво што се негира у стиху-преокрету, у петом стиху. Ево та прва четири помало изненађујуће идилична стиха:

ТИ, ПРОШЛОСТ, и мој свет,  
младост, љубави, гондоле, и, на небу, Мљетци,  
привиђате ми се још, као сан, талас, лепи цвет,  
у друштву маски, које је по мене дошло.

Као да се ово „Ти”, нејасног идентитета, губи послије првога стиха, а нарочито од петог, стиха преокрета:

Само, то нисам ја, ни Венеција што се плави,  
него неке рушевине, авети, и стећци,  
што остају за нама на земљи, и у трави.  
Па кажу: „Ту лежи паша! – Просјак! – Пас!”  
А вичу и француско „tout passe”.  
И наше „прошло”.

Звучна подударања код Црњанског изненаде чак и када их очекујемо. Управо у петом стиху се подударају, „по дубини”, *ја* и *Венеција*. Али подударање гласова и гласовних група нарочито је истакнуто и функционално у посљедња три стиха ове строфе: глас *й* се јавља чак *шест* *йуџа* – четири пута у осмом стиху; гласовна група *ја* понавља се *четири*, а *йр* *два* *йуџа*. У осмом стиху ријеч *јаца* звучно је блиска с ријечима *йросјак*, а нарочито *йас*, који негдје у трави имају знаке свога некадашњег постојања. Пролазност их је поравнала, приближила и изједначила у непостојању и ништавилу. Отуда и француско „*tout passe*” и наше „прошло”. Сва та пролазност и деградација звучно је повезана и истакнута, што јесте мајсторија. Није лако довести у везу звук и иронију.

За нама, на земљи, и у трави, само остају „неке рушевине авети и стећци”, који нијесу гротескна чудовишта, и не урличу нити вриште, али вичу то што треба рећи, и то барем на два језика – француском и српском – да је све прошло и да су том пролазношћу статусно изједначени паша, просјак и пас. Ријечи на страним језицима долазе, по правилу, у посљедња два-три стиха *сваке* непарне строфе, заједно са нашим ријечима истог или веома блиског значења. Веома ријетко неки пјесник тако природно уткива своје лексичке шаре на руском, њемачком, француском, италијанском, шпанском, кинеском и јапанском, и то на најосјетљивијим мјестима у строфи – у поенти или у њеној припреми. „Ламент...” говори пјесник и зналац, високо образовани човјек, емигрант. Природно је, ма колико било ријетко и необично, да његов језик буде обиљежен међународним животним искуством. А њему није тешко да се језиком и стихом поигра. Страних ријечи у парним химничним строфама упућеним Београду нема, јер за њима нема потребе. Њихово мјесто је у поентама ламентирајућих строфа – у *свакој*. То је *стилско-језичка констанција*. Самим тим је то, и за пјесника и за поему, веома важно, и ми смо дужни да га подвучемо и истакнемо.

У трећој парној строфи Београд стоји тврд и „*уздигнути као шипши*” над „*широком реком*” и „*над равницом йлодном*”, чувајући оно што даје и обнавља живот, плодове и храну. Он је чувар и заштитник елемената (земља и вода) и елементарног, животодајног, и добија космичке димензије. Он пјева ведро и „*са ѓрмљавином далеком*”, уткивајући са муњама „*и своју ниш*” у стољећа. Као да је вољени град рођак бога Перуна или светога Илије, који муњама уткива своју нит у тканицу стољећа. Потврђује ли се то активно и ватрено уткивање своје нити у историју свијета? Није ли у тој историји Београд вјечни тврди и усправни бранилац елементарног? Вјероватно отуда оштар „*сирељача йојлед йрав и нем*” тог тврдог и уздигнутог стрелца-браниоца и штитоноше, ослобођеног

овом пјеснику тако својствене људске туге. Београд чак и трагове људске туге претвара у космичку љепоту – плач и сузе у „шарене дуге”. Асоцира ли то Црњански ону Бранкову „шарну дугу” у коју је млади боник хтио да обуче своје пјесме? Не примиче ли то пјесник Бранка и Стражилово Београду? Засипање будућег пјесниковог гроба багремом као да то дискретно потврђује. Београд, попут далеког бора, освјежава и хлади пјесника када удахне, па ће га, и када се његово „*срце старо сивица*”, попут кише засути багремом. Што вјероватно значи сувим лисјем и цвијетом. Бор и багрем одавно шуме и миришу кроз поезију Милоша Црњанског. Ево их и у поенти треће парне строфе његове „лабудове пјесме”. А кроз суво лисје багрема слуги се и Бранкова сјен. И шуморе стихови познате пјесме „Прича” Милоша Црњанског, која се поентира мирисом багрема. Трећа парна строфа уздиже, дакле, Београд као браниоца и штитоношу широке ријеке и плодне равнице, који уткива муњама своју нит у историју вијека, претварајући људску тугу – плач и сузе – у шарену дугу, спремног да прими стишано пјесниково старо срце и да га заспе пљуском багрема као кишом:

Ти, међутим, стојиш над широком реком,  
над равницом плодном, тврд, уздигнут као штит.  
Ти певаш ведро, са грмљавом далеком,  
и ткаш у столећа, са муњама, и своју нит.  
У Теби нема моје људске туге.  
Ти имаш стрељача поглед прав и нем.  
Ти и плач претвараш, као дажд, у шарене дуге,  
а хладиш, ко даљак бор, кад те удахнем.  
А кад дође час, да ми се срце старо стиша,  
Твој ће багрем пасти на ме као киша.

У четвртој непарној строфи пјесник се прво сјећа свога одласка у свијет, варљивих заноса и варки младости која је градила „куле у ваздуху и на морској пени”, без икаквога ослоња и реалности; куле које су га повеле у свијет, а он је желио да преноси и земљу „у сне, у сне, у сне”. Три пута се „сни” понављају на крају четвртога стиха, непосредно пред стихом преокретом:

ЛИЖБУА и мој пут,  
у свет, куле у ваздуху и на морској пени,  
привијају ми се још, док ми жижак дрхће ко прут  
и преноси ми земљу, у сне, у сне, у сне.

*Пена* је за Црњанског, као и за Бранка, нешто најварљивије и најнепоузданије. На пут у свијет је, очито, кренуо млади занесени

човјек сањалица, пјесник. Све што је у сновима понио, у другом дијелу строфе се преобрће, преображава и негира:

Само, то више нису, ни жене, ни људи живи,  
него неке немоћне, слабе, и сетне, сени,  
што ми кажу, да нису звери, да нису криви,  
да им живот баш ништа није дао,  
па шапћу „ћао, ћао, ћао”  
и наше „не, не”.

Бројна су звучна подударања гласова и гласовних група у свих шест стихова. У петом стиху преокрет негација се појачава тро-струким понављањем гласовне групе *ни* (нису, ни, ни). У шестом се гласовна група *не* понавља три пута до половине стиха (него неке немоћне), а у другом дијелу гласовна група *се*, и глас *с* (слабе и сетне сени). Посљедња четири стиха су *значањски* и *звучно* у знаку негације (ништа није) са поновљеном гласовном групом *ни*, уоченом већ у петом стиху. У деветом се три пута понавља шпанска негација *ћао, ћао, ћао*, а у завршном наше *не, не*. Несумњив је, чак је очевидан, спој звука и значења у завршних пет стихова четврте непарне дециме, а звучно-мелодијска линија строфе је изразито истакнута: одсвуда брује звучна подударања и понављања: *к* из првога, *и* из другог дијела стиха, а нарочито с крајева стихова. Понављају се гласови, гласовне групе, риме, али и цијеле ријечи, нарочито негације. Црњански је мајстор гласовног понављања и у стиху, и у прози. И мајстор усклађивања звучног и значењског „слоја” у својим дјелима. То су увиђали и Никола Милошевић, и Новица Петковић, и Александар Петров, и други тумачи поезије и прозе овога великог пјесника. Нијесу сви, нити увијек, то убједљиво аналитички доказивали.

Четврта парна децима успоставља *вертикалу ѿре – доље, ѿ висини и ѿ дубини*, градећи од Београда *осу свијетља*:

Ти, међутим, дишеш, у ноћној тишини,  
до звезда, што казују пут Сунцу у твој сан.  
Ти слушаш свог срца лупу, у дубини,  
што удара, ко стеном, у мрачни Калемегдан.  
Теби су наши боли ситни мрави.  
Ти бисер суза наших бацаш у прах.  
Али се над њима, после, Твоја зора заплави,  
у коју се млад и весео загледах.  
А кад уморно срце моје ућути, да спи,  
узглавље меко ћеш ми, у сну, бити, Ти.

Београд се ноћу уздиже „*до звезда*”, у астралне просторе који су оријентир Сунцу за пут у сан овога града. Сан Београда је и ноћу осунчан, док град слуша „свог срца лупу, у дубини / што удара, ко стеном, у мрачни Калемегдан”. Дисањем се Београд уздиже у астралне висине, а лупањем срца спушта се у дубине испод Калемегдана. Спојене су висина и дубина; успостављена је оса свијета која води испод дубина Калемегдана до звијезда и Сунца. Београду ноћу у сан долази Сунце вођено звијездама. Тако Београд доиста постаје град Апсолут, небески и земаљски град истовремено, на двјема рајским ријекама. Оса свијета, што је за град необично.

Наредна четири стиха тематизују позицију лирског субјекта, лирског *ми*, карактеристичног за Црњанског, а у осмом стиху и лирског *ја* у младости, док још бијаше весео у Београду: „наши боли” су за град Апсолут „*сићини мрави*”; он „*у њрах*” баца „*бисер суза наших*”. То, међутим, не чини из презира ни према нашим болима, нити према бисеру наших суза, већ да би нас бола и суза ослободио, преобразивши их у своју плаву зору, у коју ће се пјесник, млад и весео, загледати. Те београдске плаве зоре пјесникове младости добијају своју праву цијену тек 1956. године, у туђини, у вишегодишњој емиграцији, у часу када о њима пјева.

Завршна два стиха тематизују, по правилу, пјесникову смрт у будућности; овога пута – смрт као сан: кад „*уморно срце*” пјесниково ућути и заспи, „*узљавље меко*” у том вјечном, умирујућем сну биће Београд, којем се пјесник обраћа с њежношћу и надом. Нада у смрт није „пена”, нити ништавило, већ може бити велика спасавајућа нада, у овој поеми константа у парним строфама. То је нада у смрт у срцу отаџбине, у граду Апсолуту; нада великог пјесника у емиграцији, гдје је нико и ништа.

Пета непарна строфа почиње сјећањем на пјесникову љубавну срећу и на највећу љубав коју је доживио у младости и снази: на „*њен стас*”, брак, пољубац и заносе. Таква су прва четири стиха:

FINISTÈRE и њен стас,  
брак, пољупци, бура што је тако силна била,  
привиђају ми се још, по неки лептир, булке, клас,  
док, из прошлости, слушам, њен корак, тако лак.

Преокрет, наравно, долази са петим стихом, а преображај са шестим, да би сви заноси младости потонули у дубоки песимизам, Океан, гроб и мрак:

Само, то више није она, ни њен глас насмејан,  
него неки корморан, дивљих и црних крила,

што виче: зрак сваке среће тоне у Океан.  
Па ми мрмља речи „tombe” и „sombre”.  
Па крешти њино „ombre, ombre”. –  
и наш „гроб” и „мрак”.

Преокрет је шокантан, ма колико био очекиван. Прво долази негација, па „корекција”, односно обрт, по принципу „није – него”: то „више није она”, него „неки корморан, дивљих и црних крила”; злогука птица која изговара *вичући* реченицу сведену на песимистични афоризам: „зрак сваке среће тоне у Океан”, па и оне љубавне среће која је стварала илузију пуноће живота, и вјечности. Тај црнокрили корморан, потом, *мрмља*, „tombe” и „sombre”, и крешти њихово „ombre, ombre”, и српски „гроб” и „мрак” – све саме злослутне ријечи.

Корморанова порука је у складу с његовим крилима – мрачна и неутјешна, двојезична, и тако универзализована, звучно експресивна и понављањем ојачана. Преокрет у овој строфи је најшокантнији у поеми, вјероватно зато што је контраст између првог (прва четири стиха) и другог дијела строфе (осталих шест стихова) најизразитији и највећи. Емотивне амплитуде овога пјесника непредвидиве су и жестоке.

Пета парна строфа је, по нашем осјећању, знатно другачија од претходних. У њој је пјеснички субјект присутнији него раније, а контраст између пјесника и Београда развијен је и у парној строфи. Његов смјер кретања је супротан: Београд се уздиже, готово узлијеће увис, ка Сунцу, а пјесников дан тоне у „понор речни”. Уздизање Београда у складу је са претходном, четвртом парном строфом, али не бисмо очекивали пјесниково потонуће у „понор речни” и у парној строфи. Ламент над сопственом судбином настављен је и у парној, према очекивању – химничној строфи:

Ти, међутим, крећеш, ко наш лабуд вечни,  
из смрти, и крви, према Сунцу, на свој пут.  
Док мени дан тоне у твој понор речни,  
Ти се дижеш, из јутра, сав зрацима обасут.  
Ја ћу негде, сам, у Сахари, стати,  
у оној где су каравани сени,  
али, ко што уз мртвог Туарега чучи мати,  
Ти ћеш, до смрти, бити утеха мени.  
А кад ми сломе душу, копље и руку и ногу,  
Тебе, Тебе, знам да не могу, не могу.

Не знамо поуздано колико је Милош Црњански био узоран у својој религиозности, али то за поему и није превише важно.

Ова строфа је, а нарочито њена прва два и четврти стих, у знаку васкрсења и вазнесења: Београд устаје из смрти и крви и креће „према Сунцу, на свој пут”. Први пут у поеми град устаје „из смрти и крви”, васкрсава, креће према Сунцу – вазноси се. Присуство свјетлости је било наглашено и у четвртој парној строфи – звјездано и Сунчево. Овдје је још наглашеније. Поређење са вјечним лабудом истиче вјечност, бјелину, крила, узлет и невиност. Онај ко узлијеће из смрти и крви је *жртва*, а ко је задржао бјелину и крила – *невина жртва*, усмјерена ка Сунцу и небу – *вакрсла жртва у иренуцима вазнесења*. Београд се диже „из јуири, сав зрацима обасуи”, сав у свјетлости. Београд је васкрсли град – жртва, обасут свјетлошћу – град Апсолут. За разлику од Новог Јерусалима, он се не спушта с неба на земљу, већ васкрсава из крви и смрти. Он је *христиолики, васкрсли град Апсолути*.

А пјесник?

Њему „дан ѿне” у „ѿнор речни” Београда. Његов пут је усмјерен надоље – на „ѿнор речни”.

Са шестим стихом почињу нова изненађења: пјесник осјећа да ће „негде, сам, у Сахари, стати / у оној где су каравани сени”, што ће рећи – у караванима мртвих. А онда се, по други пут, а ипак изненађујуће, јавља мотив мајке и мајчинства. Једном сироче – увијек сироче. Београд, већ смо видјели, два пута преузима улогу мајчинства: „ко *што уз мривој Туарега чучи маиши*”, тако ће и Београд бити у смрти пјеснику утјеха. Отуда Сахара; отуда „*караван сени*”. Туарег је припадник сјеверноафричког, дакле – пустињског племена. Његова мати у смрти чучи уз њега. Београд – пјесникова мати – неодвојив је од Милоша Црњанског – биће му утјеха до смрти. Београд је вјечни, топли дух мајчинства.

И поента је другачија него у осталим строфама: није – не барем цијела – у знаку пјесникове смрти и сједињења у смрти са Београдом. Утјешно је то што Београд остаје несаломив и када пјеснику, као каквом епском јунаку, или модерном Дон Кихоту, „сломе душу, копље, руку и ногу”. Прво му ломе душу, па онда анахронично епско копље, и ногу.

А пјесник *зна* да је Београд несаломив, јер васкрсава „из смрти и крви”. Завршни стих је у знаку двоструког понављања: личне замјенице у акузативу – *Тебе* – и знања да Београд душмани сломити „не моју, не моју”. Несаломив је онај ко васкрсава из своје „*смрти, и крви*” и вазноси се у свјетлости; ко се из смрти и крви уздиже јутром ка Сунцу. А јутарње Сунце је млади Бог – Богомладенац. Зато је Београд – град Апсолут; град вјечног, универзалног материнства, српског и афричког, и сваког људског.

У томе видимо особености овога петог строфичког пара у поеми.

И у шестој непарној строфи (укупно једанаестој) набрајање привиђења испуњава прва два стиха, а иза тог набрајања слиједи поређење са сном и смрћу савременика, „глумаца нашег позоришта”, што су такође привиђење. Ничег чврстог ни поузданог да се ослони човјек, живот, па ниједно поређење – све сама привиђења:

ЖИВОТ људски, и хрт,  
свео лист, гaleb, срна, и Месец на пучини,  
привиђају ми се, на крају, ко сан, као и смрт  
једног по једног глумца нашег позоришта.

Привиђења су диспаратна и непредвидива, каткад у ироничним спојевима, као „живот људски, и хрт”, па се слуги да су живот људски и живот псећи блиски, а оба завршавају као „свео лист”. Сва привиђења су нестварна „као сан”, па је привиђење „и смрт / једног по једног глумца нашег позоришта”, чиме се и смрт и живот иронизирају и депатетизују. Слика живота као позоришта – а позориште асоцира на маску и маскирање – са чије сцене свакодневно заувјек одлази неки глумац, значајан је дио виђења и осјећања свијета и живота Милоша Црњанског.

Петим стихом – стихом обртом и преокретом – све то, заједно са пјесником, претвара се у пјену, у варку, у ништа:

Само, све то, и ја, нисмо никад ни били више,  
него нека пена, тренуци, шапат у Кини,  
што шапће, као и срце, све хладније и тише:  
да не остају, ни Минг, ни јанг, ни јин,  
ни Тао, трешње, ни мандарин.  
Нико и ништа.

Не остаје ништа ни од „шапата у Кини”, што је усвојено од културе и свијета Далеког Истока, толико блиских и драгих Милошу Црњанском, преводиоцу кинеске и јапанске лирике. Вјечан је само Београд. Он је једино што сја „и сад”, кроз ламент пјесников и кроз његов „сан... тавни”:

Ти, међутим, сјаш, и сад, кроз сан мој тавни,  
кроз безброј суза наших, вечан, у мрак, и прах.  
Крв твоја ко роса пала је на равни,  
ко некад, да хлади толиких самртнички дах.  
Грлим још једном, на Твој камен стрми,

и Тебе, и Саву, и Твој Дунав тром.  
Сунце се рађа у мом сну. Сини! Севни! Загрми!  
Име Твоје, као из ведрога неба гром.  
А кад и мени одбије час стари сахат Твој,  
то име ће бити последњи шапат мој.

Прво својство и суштина Београда је да *и сас сја*, чак и кроз *шавни* сан и мрачна привиђења пјесника емигранта, кроз *мрак и њрах*, што најбоље доказује ова поема, и да је *вечан*. Сјај и вјечност – то су, несумњиво, својства Апсолута, али не Новог Јерусалима, који силази с неба на Земљу, већ града жртве, који васкрсава из крви и смрти, уздижући се и успињући *њрема Сунцу, на свој њуи*, како је то речено и испјевано у претходној парној строфи. Отуда и у овој строфи мотив крви у поређењу са росом. Та крв-роса освјежава самртнике и *хладу њоликих самртнички дах*.

У овој строфи је пјесников однос према свом граду Апсолуту најприснији и без дистанце – пјесник грли свој град: његов камен стрми, њега, његове ријеке. Нијесмо у било којој строфи раније срели ни трачак свјетлости која се јавља у пјеснику, а која долази од Београда. Овдје је то прави препород: *Сунце се рађа* у пјесниковом сну, последије толико кошмара и привиђења. А иза рађања тога Сунца у сну долазе три јака императива, градацијски поређана: „*Сини! Севни! Загрми!*”. Оно што смо препознали и наслутили у трећој парној строфи као блискост – чак сродност – Београда са господарима муња и громава, са старословенским Перуном, богом грома, и светим Илијом, јер Београд уткива своју нит у стољећа, у завршној строфи, у њеном седмом стиху, бјелодано је јасно. Тај седми стих завршне строфе је епифанијски – са Сунцем у пјесниковом сну, са свјетлошћу и снагом муња и громава већ у имену Београда, јер је у наредном стиху потврђено да је то име – Београд – *као из ведрога неба њром*. Зато ће то име – име града Апсолута, који непрестано васкрсава и уздиже се ка Сунцу, који уноси Сунце у пјесников сан и господари муњама и громовима – бити *њоследњи шавни* пјесников. Тим завјетним, посљедњим шапатам имена града Апсолута на поему је стављена тачка. Тешко да се боље и љепше могла завршити ова поема у славу Београда.

Али наше намјере нијесу само читалачко-интерпретативне, већ превасходно *њоеиичке*. Стало нам је да утврдимо неке *законишости* по којима је *обликована* ова поема. Те законитости су резултат ове анализе. Слиједи неколико поетичких закључака због којих је овај рад и написан.

Поема је састављена из *шесет њари сѡрофа* – децима – од по десет стихова, што значи да има сто двадесет стихова. Организа-

циона јединица је *сирофички ѝар* – једна непарна и једна парна строфа. *Принцип комјоновања је антиѝеза*, досљедно проведена кроз поему као цјелину. Прва ријеч (или група ријечи) у непарним строфама штампана је великим словима, што означава, попут подналова, *сирофички ѝар као антиѝеѝичку цјелину*. Све парне строфе штампане су другачијим слогом од непарних – италиком – што графички истиче антитезу.

Све *неѝарне сиѝрофе су ламенѝ* пјесничког субјекта над сопственом судбином и ослањају се на *ѝтрадицију ѝлачева*, а све *ѝарне су аѝоѝеоза Беоѝраду*, ослоњене на традицију *химне и оге*. Београд израста у *ѝрад Аѝсолуѝ*, близак Новом Јерусалиму, али различит од њега: Нови Јерусалим се *сиуѝѝа* са Неба на Земљу, а Београд се *уздиже*, јер *васкрсава* из смрти и крви.

Пјеснички субјект је *емиѝранѝ*, на обали Cooden Beach 1956. године, већ у годинама када пјева поему. Податак о мјесту и години настанка поеме обогаћује контекст и релевантан је за њено разумијевање и тумачење, као и слични подаци испод поема „Стражилово” и „Србија”. Из емигрантске позиције долази плач над судбином пјесничког субјекта и чежња за Београдом, па и његова идеализација. Отуда *смјер креѝања у неѝарним сиѝрофама наниже*, а у *ѝарним – навише* – *уздицање*.

*Неѝарне сиѝрофе су семанѝички дводјелне*. *Граница је ѝеѝѝи сиѝѝѝ*, који дијели сваку непарну строфу на два неједнака дијела – 4 + 6 стихова. *Пеѝѝи* је нека врста семантичке цезуре; *сиѝѝѝ ѝреокреѝѝ*, који обавезно *ѝочиње ријечју само*, која је функционално блиска ријечи *међуѝѝим* у парним строфама.

Стихови у непарним строфама знатно су неуједначенији по броју слогова од стихова у парним: у непарним варирају од пет до петнаест, а у парним од дванаест до петнаест слогова. Упркос томе постоји правилност у броју слогова у одговарајућим стиховима и у непарним и у парним строфама. Број слогова у свим првим, свим другим, свим трећим... и свим десетим стиховима је једнак и ту правилност уочавамо као *сирофички изосилабизам*, што звучи необично, али тачно. Исто правило важи и за парне строфе; сви стихови истога реднога броја истог су броја слогова.

Одавно је истицана мелодичност и поезије и прозе Милоша Црњанског. „Ламент” је поредив са *двосѝѝруком фуѝом*: варирају се по шест пута двије мелодијско-тематске линије, у непарним и у парним строфама. Или се те мелодијске линије могу разумјети као fuga у два става, што би више одговарало парној, антитетичкој структури овога дјела.

Рима је обавезна и у непарним и у парним строфама. У истим строфама су и мушке и женске риме. Риме су, по правилу, непред-

видиве, што је већ квалитет по себи. Распоред рима је различит у непарним и у парним строфама. У непарним је рима више „разбацана”: abacdbdeec, а у парним је организованија, као у сталним романским облицима: ababdcdeec. Појава коју је Новица Петковић уочио – подударање по дубини стиха – среће се и у овој поеми, што смо у анализи показали. Звучна понављања и подударања: понављања истих ријечи по два-три пута, нарочито при крају непарних строфа, понављања гласова и гласовних група, а нарочито страних ријечи, и њихово уткивање у српске риме – често су право мајсторство, поготову у сугерисању споја звука и значења. Црњански у *Ламенти*... користи два писма и ријечи из руског, немачког, шпанског, италијанског, француског, кинеског и јапанског језика. Јесу ли то трагови разореног суматраизма без утјехе и наде, или интернационализације људске несреће у свјетским ратовима и миграцијама? Поему пјева емигрант у туђини.

*Непарне строфе* су у знаку *иривиђења* која се преокрећу у *злојка чудовишта*, па криче, вриште, и урличу о безнађу, лешевима, смрти и пролазности. Парне су у знаку *асиралне свјежлости* и чежње за смрћу у граду Апсолуту као у мајчином крилу и загрљају.

Београд се уздиже, васкрснуо из смрти и крви, а смрт у њему је нада и утјеха за великог српског пјесника, који је у емиграцији нико и ништа.

Поема је са Милошем Црњанским достигла троврх у српској књижевности о којем велики свјетски пјесници могу сањати.

Анализа и тумачење пјесничког дјела може довести до општијих закључака о начелима обликовања тога дјела, о његовој природи и значењу, па и о пјесниковој поетици. Из таквог увјерења писан је овај рад.

## РЕЗИМЕ

Трећом поемом, „Ламент над Београдом”, Милош Црњански је заокружио свој пјеснички опус и успоставио свој троврх поема: „Стражилово” (Фиезоле, 1921), „Србија” (На Крфу, 1925), „Ламент над Београдом” (Cooden Beach, 1956). Подаци о мјесту и времену њиховог настанка сугеришу контекст и релевантни су за разумјевање и тумачење поеме. „Ламент” је испјеван у емиграцији, на почетку старости, гдје се и када се велики српски пјесник осјећао као нико и ништа.

Поема је испјевана у шест антитетичких семантичких строфичких парова, односно у дванаест децима. Непарне строфе су пјесников ламент над својом судбином, нихилистички емотивно и тематски усмјерене, а парне уздижу и славе Београд као жељени

град Апсолут. Све строфе су римоване, али је систем рима у непарним и парним строфама различит. У раду се наводе гласовна подударана и понављања (повнављање гласовних група, гласова, па и цијелих ријечи, рима и „рима по дубини стихова”). Цијела поема је поредива са фугом у два става, у којој се шест пута варира анти-тетичка ритмичко-семантичка тема.

За ритам поеме изузетно је важан „строфички изосилабизам”: мада стихови у непарним строфама варирају од пет до петнаест, а у парним од дванаест до петнаест слогова, број слогова је једнак у сваком стиху одговарајућег редног броја непарне, односно парне строфе. Црњански уткива стране ријечи у завршна три стиха непарних строфа, појачавајући осјећање безнађа пјесника у емиграцији ријечима седам језика.

Непарне строфе су у знаку привиђења која се преображавају у злослутна чудовишта, а парне у знаку астралне и Сунчеве свјетлости и чежње за смрћу у граду Апсолуту. Поема је мајсторски ритмички и семантички уређена и компонована.

## SUMMARY

With his third poem, „Lament nad Beogradom”, Miloš Crnjanski completed his poetic opus and established his triad of poems: „Stražilovo” (Fiesole, 1921), „Serbia” (Corfu, 1925), and „Lament nad Beogradom” (Cooden Beach, 1956). The information about the place and time of their creation suggests the context and is relevant for understanding and interpreting the poem. „Lament” was composed in exile, at the onset of old age, when and where the great Serbian poet felt like no one and nothing.

The poem is written in six antithetical semantic strophic pairs, that is, in twelve decimas. The odd stanzas are the poet’s lament over his fate, nihilistically emotional and thematically oriented, while the even stanzas elevate and glorify Belgrade as the desired city of the Absolute. All stanzas are rhymed, but the rhyme scheme differs between the odd and even stanzas. The work notes phonetic correspondences and repetitions (repetition of sound groups, phonemes, even entire words, rhymes, and „rhymes in the depth of the verses”). The entire poem can be compared to a fugue in two movements, in which the antithetical rhythmic-semantic theme is varied six times.

For the rhythm of the poem, „strophic isosyllabism” is of exceptional importance: although the verses in the odd stanzas vary from five to fifteen syllables, and in the even stanzas from twelve to fifteen syllables, the number of syllables is equal in each verse of the corresponding ordinal number of the odd or even stanza. Crnjanski weaves

foreign words into the final three verses of the odd stanzas, intensifying the poet's sense of despair in exile with words from seven languages.

The odd stanzas are marked by apparitions that transform into ominous monsters, while the even stanzas are marked by astral and solar light, and by the yearning for death in the city of the Absolute. The poem is masterfully arranged and composed both rhythmically and semantically.

Академик Јован Делић  
Српска академија наука и уметности, Београд  
jovandelic.delic@gmail.com