

Предраг ЈАШОВИЋ

ЕКСПЛИКАЦИЈА СТРУКТУРЕ БАЋЕВИЋЕВОГ ПЕСНИШТВА

1. Методолошки нацрт

У испитивање ове проблематике треба кренути од самог насловног значења, односно од појма *експликација* који је носећи семантички, методолошки и поетиколошки код проблематике којом се бавимо у овом раду. Ако кренемо од етимологије самог појма (лат. *eksplikacia* – објашњење, тумачење, приказивање, излагање), јасно је да сам појам треба везати за *интерпретацију*, а у односу на примењени метод, или групу оперативних метода у науци о књижевности. Ту треба водити рачуна о чињеници да други појам, као глаголска именица изведен од појма експликација – *експлицирање*, има низ значења – објашњавати, протумачити, излагати, приказати, која су идентична значењима која покрива појам *експликације*, али овај други садржи и коначну одредницу – завршити, што је случај и са појмовима *експлицитан* и *експлицит*. Дакле, *експликација* је процес који траје, а појмови *експлицирати*, *експлицитан* и *експлицит* подразумевају процесе који су или завршени или се приводе крају. Ако овај феномен посматрамо као *знак* у десосировској концепцији знака, где се разликују два дела знака, онај који је доступан чулима и назива се *означитељем* и одсутни део који није доступан чулима који се од Сосира до данас назива *означеником*, експликацију, у пренесеном значењу, као методолошки процес, можемо схватити као *означитељ*, док бисмо остале појмове могли схватити као *означенике*. То ће рећи, да је означитељ без означеника тек предмет, „он *јесте* али не *значи*; означеник је без означитеља неизрецив, незамислив, чак непостојећи.”¹ Експликација (означеник), материјални уметнички артефакт је инвентивни, логичко-

¹ Освалд Дикро, Цветан Тодоров, *Енциклопедијски речник, наука о језику*, прев. Сања Грахек и Михајло Поповић, Просвета, Београд 1987, стр. 175.

научни процес који треба да доведе до сазнавања и логичке манифестације експлицита (означитеља).

Морамо бити свесни да *експликација*, која је до књига Зорана Павловића имала више описну но научно-оперативну вредност,² ипак садржи низ недоумица. Прво, о ширини самог појма, односно о процесу који подразумева овај логичко-научни процес у сазнавању књижевноуметничког дела. Да ли тај процес треба изједначити са интерпретацијом или са методом, или са интерпретацијом која је спроведена посебном методом. Реч је о томе да вредност овог појма зависи од садржине којом сам појам испуњимо. На крају, не треба сметнути са ума да је позитивистички правац са почетка XX века, толико критикован данас, испуњен далеко значајнијом садржином од оне која му је приписивана у тренутку парадигматског надрастања њега самог. Што ће рећи да је истиноидност постојећег система мишљења, као и система који су произашли као резултат те истиноидности да би касније сами постали истиноидни и омогућили надилажење сопственог мишљења, суштина сваке садржине којом су испуњене.

Но, са друге стране, изједначавање *експликације* са *интерпретацијом* умногome ограничава овај логичко-научни процес, јер га своди на субјективитет онога који се бави проучавањем објекта / материјалног артефакта књижевноуметничког дела. То је из разлога јер свака интерпретација произилази као резултат општења критичке рецепције са делом. Према томе, експликација је далеко ближа као логички поступак аксиолошком поступку са тенденцијом утврђивања естетичког и онтолошког у делу. Зато се усуђујемо да кажемо да је експликација као научна парадигма немогућа, јер је производ методолошког домишљања.

Експликација постоји као процес, пре бисмо рекли провере, методолошких резултата у пракси. На експликацију (читај примену и проверу) метода у корпусу науке о књижевности наилазили смо више пута.³ Па према томе, ово

² Зоран Павловић књигама, својеврсном методолошком трилогијом: *Експликација структуралног приступа* (2003), *Експликација збирке песама „Посртање“ Драгомира Костића* (2004) и *Експликација методолошког приступа* (2005), тежи да појам експликације утемељи као парадигму.

³ На експликацију феноменолошког метода наилазимо, рецимо, код Волфганга Кајзера у чувеној књизи *Језичко уметничко дело* и код Романа Инградена, кад објашњава песничку слику; на експликацију формалистичког метода наилазимо код Виктора Шкловског на примеру материјалног артефакта Толстојевих романа, Роман Јакобсон ће у области структурализма између осталих примера експлицирати овај метод на примеру српске средњовековне Силујанове песме Светом Сави; код нас наилазимо на низ експликација, било да се баве директно самим предметом експликације (методом), као Новица

нити је неки новитет нити томе тежи. Ово је логички процес који само тежи конкретном опису логичког процеса начина сазнавања уметничког дела. Његово парадигматско утемељење онемогућава парцијално сагледавање проблема. Парцијално сагледавање је управо етимолошки одређено самом садржином појма. Зато је експликација далеко ближа аксиологији но објективности метода или групе метода.

1. 0. Експликација као аксиологија

Већ смо казали да је експликација процес који остварује експлицирањем експлицита. Неминовност таутолошког описивања се намеће јер једино тако је било могуће представити феномен експликације који својим логичким процесом обухвата сегменте који се управо тичу давања вредносних оцена. Манифестација експликације као мисаоне сензације је немогућа без одабира експлицита. Експлицити се могу *бирати* према *значању* и квалитету, а опет њихово експлицирање може бити *субјективно* и *објективно*, што одговара другом методолошком пару, *субјективистички* и *објективистички*. Ови парови су неминовно везани за критику, односно интерпретацију.⁴ Већ сама чињеница одабира експлицита говори не само о парцијализацији већ и о заузимању вредносног става према објекту испитивања. Зато смо убеђења да експликацију пре свега треба доживљавати као разрађени процес аксиолошког мишљења.

Примењена, као таква, на песништво Мирка Бањевића, експликација суштински се веже за појам *великог песништва*⁵ и *трајање* песништва



Петковић у књизи *Језик у књижевном делу*, било да се метода проверава на примеру материјалног уметничког артефакта, као у књизи Драгана Стојановића *Феноменологија и вишезначност књижевног дела*. Чини се да су најконкретније експликације код Петра Милосављевића који је формирао школу у чијем средишту је испитивање методом конкретног тоталитета, мада се то школско системско организовање методолошког испитивања данас углавном само имплицитно наговештава, без конкретних експликација. Занимљиво је да овај наш методолог експлицира свој метод прво на примеру песништва Момчила Настасијевића, а потом на примеру једне песме, прво *Међ јавом и мед сном*, а потом на примеру песме *Santa Maria della salute*. То је јединствен пример у српском корпусу проучавања књижевности да је једна песма експлицирана једном књигом. Што се самог појма експликације тиче и његовог доктринарног описа, највише је допринео Зоран Павловић који је трима књигама показао шта све може обухватати процес експликације у конкретној примени.

⁴ Петар Милосављевић, *Методологија проучавања књижевности*, Нови Сад, стр. 119-121.

⁵ На питање: Шта је велики песник, чини се да је најисцрпнији и најприкладнији, ако не и тачан одговор дао Богдан Поповић у истоименом есеју. Погледати: *Српска књижевна критика*, књ. 8. Нови Сад, Београд 1975, стр. 217-236.

Мирка Бањевића. То експликацију у првом случају чини аксиолошком дисциплином, а у другом, где се бави дијахронијским понирањем и ревалоризацијом постојећих вредносних ставова у корпусу српског аксиолошког мишљења, чини је феноменом који је далеко шири од аксиологије, али је ужи од методологије.

За песнички опус Мирка Бањевића не можемо рећи да припада великом песништву европског проседеа. Сигурно га не можемо сврстати ни у песништво без одјека и значаја, и то из више разлога. Прво, Мирко Бањевић је у српском и црногорском песништву, оног југословенског времена, представљао у оквиру соц-реалистичког ангажованог песништва и те како битну фигуру. На крају, наша песничка сцена и није имала тако велики број великих песника у оно време. Занимљиво је, да на размеђи тог времена и времена које наговештава постмодернистичка стремљења, Милорад Стојовић примећује: „на жалост, још увијек није довољно познат и признат; још треба откривати његове вриједности да би допро до читалаца, до мјеста које му припада.”⁶ Ова чињеница говори о односу критике према песништву Мирка Бањевића до 1965. године, па према томе више о односу соц-реалистичког вредновања Бањевићеве поезије него на праваце који ће уследити касније. Зашто песништво Мирка Бањевића није озбиљније третирано, макар у црногорским књижевним круговима? Остаје отворено питање.

Ми овом приликом можемо само навестити једну од смерница могућег одговора, а односи се управо на ангажованост критичара од стране политичког владајућег система по чијим аршинима Бањевић није био сачињен. Касније, постмодернизам – декомпозиција свега што је наслеђено и што указује на традицијско и конвенцијално, није дозвољавао разумевање Бањевићеве поезије, јер што би рекли данашњим речником младих, није била „ин”. Једино тако се може правдати пропуст који је начинио Момчило Јокић у прегледу црногорског песништва „Пет вјекова пјесништва Црне Горе” (1987), где Бањевић није заступљен ни једном песмом, а није да то није заслужио.

Мирко Бањевић је књижевна чињеница и ако није могао да се потврди као велики песник. Томе у прилог говори „Историја српске књижевности” Јована Деретића, који овако одређује песништво Бањевића: „спојио је револуционарне симболе с усменом традицијом завичаја и дао поезију у којој има изворности и свежине али често и нечег исувише локалног, нарочито у лексици, што је ограничавало домете његових песама.

⁶ Милорад Стојовић, *Бол и отпор Мирка Бањевића*, у: Мирко Бањевић, *Завјет*, избор из поезије, Титоград 1965. стр. 8.

Међу његовим предратим социјалним песмама издваја се *Тужба Василију Острошком*, жалопојка необичне, смеле метафорике чији су извори у народним молитвама и клетвама. Најбоље су му поеме, а међу њима нарочито *Сутјеска* (1946), дело херојског, епског замаха, надахнуто најславнијом битком НОБ-а.⁷ Да рашчланимо ову оцену која више припада аксиолошким стремљењима актуелног тренутка но дијахронијском пресуку и историјском перспективизму, јер, једноставно, перспективе није могло бити у тренутку кад је ова историја настајала.

Поезији Мирка Бањевића није сметало што користи револуционарне симболе. Штавише, то је у том тренутку било пожељено. Проблем је што је те симболе, који су тежили универзалности, спајао са традицијом и локалитетом. Тако су сами симболи револуције у очима соц-реалистички ангажованих аксиолога спуштани са универзалног на ниво локалног, космополитско је постојало месно локалним обојено. Занимљиво је да Деретић *Тужбу Василију Острошком* оцењује као песму смеле метафорике, а одређује је, чини се пежоративно, као жалопојку која има утемељење у народним молитвама и клетвама. Убеђења смо да се пажљивим декодирањем кодова којима је материјални артефакт песме узначен може утврдити да ова песма има упориште у средњовековној поезији, штавише, средњовековна поезија је постамент ове песме на којој је израсла модерна песма обичних метафора, слика које су у светском песништву много пута виђене, али другачијег значења, а све што је другачије делује необично. На крају да приметимо. Мирко Бањевић је скренуо на себе пажњу поемама које су за централни мотив имале догађаје из НОБ-а. То је учинило да постане незаобилазна књижевна чињеница код аксиолога који су, пре свега, руковођени етичко-револуционарним начелом, али никако и аксиолошким. То је својевремено приметио и Милорад Стојовић: „Непосредно реаговање на поетске доживљаје карактеристично за Мирка Бањевића (неке његове ратне пјесме, као на примјер, ‘О Сутјеско, водо ледна’, ушле су у народ и постале ‘народне’) двојако се одражавало на његове уметничке резултате. Некад је оно имало за посљедицу површност, једноличност, стихијност у изразу, па је у тим случајевима, као готово једина залога пјесме егзистирала – актуелност материје; некад је, опет, то непосредно реаговање узроковало елементарност, унутрашњу снагу поетског збивања.”⁸ Чини се да је управо због те ангажованости његове поезије, својеврсног кокетирања са актуелношћу, свесног или

⁷ Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд 1983, стр. 604.

⁸ Милорад Стојовић, *Бол и отпор Мирка Бањевића* у: Мирко Бањевић, *Завјет*, избор из поезије, Титоград 1965. стр. 10.

императивног његовом стваралачком бићу, сад је небитно, изостало аналитичко испитивање његовог песништва и промишљање порука које његово песништво исијава.

Мирко Баћевић је књижевна чињеница коју нису заобиле дијахроничке синтезе Свете Лукића, Предрага Палавестре и Слободана Вујачића. У прилог томе говори и чињеница да системом публикованих избора из Баћевићевог песништва његова поезија траје. Наишли смо на следеће изборе: *Завјет* (1965), *Страшно племе* (1978), *Друга страна мјесечева* (1985), *Побуне ума* (2003). Зато се чини небитним у којој мери је он „лош” песник, јер том „лошем” поред онога што је казано или је ћутањем означено тешко да се још шта може додати. У овом раду нас занима у којој мери је он мисаони песник, песник чија поезија има поруку, али и у којој мери је кохерентна структура његовог песништва. Ако се покаже да његова поезија има поруку која је кодирана садржином кохерентне структуре, јасно је да говоримо о песнику, а небитно је у којој мери је то песништво мало, велико или генијално. Чини се залудним да наша аксиологија очекује квалитет преко сопствених могућности перцепције, јер ако ћемо право, није се ни она развила до неких светских граница и мерила генијалности.

2. Експликација структуре

Зашто експликација структуре? Ова мисаона сензација истраживача може деловати у неку руку несувисло. Међутим, већ смо показали да појам експликације у корпусу науке о књижевности постоји и то развијен са озбиљним претензијама. У овом делу нашег рада ми не проверавамо резултате структурализма и његову аналитичку апаратуру, јер је она већ доказана и данас се доказује, било као парадигматско дограђивање самог метода структурализма, било кроз семиотичко испитивање. Ми се овде, дакле, бавимо експликацијом структуре, јер од потврђених структуралистичких тековина одабиремо експлиците, који ће, са једне стране објаснити песништво Мирка Баћевића, а са друге стране додатно интерпретирати сам појам структуре. И на крају, појам експликација указује да је сам истраживач био ограничен у могућностима истраживања материјалним уметничким артефактом,⁹ што доказује да се овде не бавимо проучавањем интегралне структуре Баћевићевог песништва, што ће рећи поетиколошким истраживањем, већ сегментацијом структуралних спецификаума појединих његових песама.

⁹ Наиме, нама је доступан тренутно само избор из песништва Мирка Баћевића из 1965. године у уреништву и избору Милорада Стојовића.

Јан Мукаржовски налази да свако „појединачно уметничко дело треба да буде схваћено као структура, мора бити примано – а већ и стварано на позадини одређених конвенција, датих уметничком традицијом, смештеној у свести уметника и примаоца”.¹⁰ Из овог експлицита постаје јасно да Мукаржовски књижевноуметничко дело доживљава као дијалектичко јединство трију димензија: аутора, дела и рецепције, али и књижевну традицију као контекстуални корелат који структурира структуру. Тако књижевна традиција на коју је још давне 1919. скренуо пажњу Томас Елиот у чланку „Traditional and individual talent” постаје методолошки дискурс за структурално сазнавање књижевноуметничке чињенице.

Примењена на песничко дело Мирка Бањевића ова достигнућа показује да је његово песничко дело структурирано системом *предзнања* (Вилхем Дилтај), или онога што ће Мартин Хајдегер назвати *предрасудом*, двојако: усменом књижевном традицијом која ће се манифестовати у његовом делу кроз кодове који су кодирани локалном лексицом,¹¹ али је структурирана и уметничким чињеницама до њега. То је била неминовност, јер „ниједан песник нема сам за себе целовито значење”,¹² песник мора да се сукоби са мерилима значења у прошлости према којима му се неминовно суди. Међутим, Елиот налази и да песник мора бити свестан главнога тока који никако не мора да пролази кроз оне који уживају највећи углед.¹³ Проблем Мирка Бањевића је у томе што није могао да прати главни ток. Његов инвентивни потенцијал је победила тежња за индивидуалним, оригиналним изразом. Зато у његовом песништву доминира локална лексика.

Да је поезија Мирка Бањевића структурирана наслеђем колективне књижевне традиције говори стих: „О Сутјеско, водо ледна”. Наилазимо

¹⁰ Јан Мукаржовски, *Структура, функција, знак, вредност*, прев. Александар Илић, 1987, стр. 206.

¹¹ Ту не треба никако сметнути са ума да је та „локална” лексика добрим делом ушла у корпус онога говорног подручја које су лингвисти топономски одредили као источнохерцеговачки говор, а овај је, пак, саставни део, уз војвођанско-шумадијски, језика који одређујемо као књижевни. Према томе овде није реч о локалној лексици, већ о начину на који се локалном лексицом означавају песничке слике. Уколико су оне препознатљивије, утолико се одузима од њихове оригиналности, али су ближе народу. Локална лексика није одузумала од значења његових песама већ од актуелности у којој су песме егзистирале, јер се нису уклапале ни мотивски ни стилски. Највећа несрећа овог песника, према томе, лежи у чињеници што је својим песништвом измицао шаблонима и ангажованог песништва и постмодернистичким тежњама у заметку.

¹² Томас Елиот, *Традиција и индивидуални таленат*, у: *Теоријска мисао и књижевности*, приред. П. Милосављевић, Светови, Нови Сад 1991, стр. 470.

¹³ Томас Елиот, нав. дело, стр. 471.

и на ситуацију где је усмена поезија подструктура структуре песме. На пример у песми *Вијар*. Посебно је штампано објашњење појма вијар, као што је некад радио Вук Стефановић Караџић. Од интегралне структуре песме објашњење је одвојено курзивом:

*„Вјерују у мом крају
да у вијару
пред временом кад се заврти и диже
са земље све лако – то се вједогоње бију
стаблима, кошевима, варићацима и могу
да један другом преотму љетину, жито с гумна.
Покажу се у виду црвеног и црног бика:
ако се пуца по договору с једним вједогоњом
на његовог противника,
они ишчезну са бојишта,
а сјутра се чује лелек пред кућом утваре.
Док се духови бију у ваздуху или на земљи, –*

Подструктура је одвојена од структуре песме раставном цртом, али није закључена тачком, што је не чини одвојеном структуром семантички заокруженом. То је, заправо, прозна садржина изломљених реченица у стихове па се тако на један нов начин твори песма. Тако је Бањевић имплицитно показао да се садржаји испуњени сатароставним садржинама готово у сваком случају уз мало креативне способности могу саопштити везаним говором, јер су саме, као и везани говор, далеко ближе заумном. Ипак, не можемо рећи да је ово песма у песми, јер није заокружена структура. Штавише, та структура / садржина колективно наслеђеног из усмене традиције, структурира садржину индивидуалног структурираног мисаоног сензацијом песника. Сензацију је изазвало сећање на мит о ведогоњи. Она није могла бити самостала песничка структура, јер би деловала искидано, без значења, зато се она на у народу исприповедано / духом традиције испевано, надовезује на индивидуално испевано и проосећано, а веже се за *подструктуру* раставном цртом:

*„њихова тијела спавају у кући.
Обично су то мудри
и сретне руке старији људи –
зато су они вједовити, видовити.*

Ту се уводна песма поеме *Вијар* завршава и твори кохерентну структуру уводне песме. Бањевић је морао да дорекне мит језиком поезије. То му је омогућио последњи стих подструктуре: „Док се духови бију у ваздуху или на земљи, – „јер је као антитезу духовима, ваздуху и битки у наредном стиху могао да супротстави тела, спавање и кућу и тако оствари могућност да се мисаона сензација рефлектује и на рецепцију и то двојачко: преко колективно наслеђеног и преко индивидуално означеног.

Уочавамо и наслеђено из уметничке традиције. Илустрације ради наводимо само један пример из *X* песме поеме *Понор*: „и остах ја / / сам без лелека / / у себи са пригушком вриска / / и ништа не помаже”. Није ли, заправо, ово модификација усамљености и безнадежја коју у књижевности нашег несрећног говорног подручја увек наново проналазимо код Његоша у судбоносном монологу владике Данила: „суза моја нема родитеља / / нада мном је небо затворено / / не прима ми плача ни молитве;”.

Евидентно је да овде није реч о простој корелацији наслеђеног и оствареног, већ је корелација остварена са инвентивном намером, где је систем веза усмерен повратно, укрштено, те је тако дело постало полисемантична уметничка структура, где је неопходна ангажована критичка конкретизација рецепције како би се откриле и скривене везе структуралних елемената. У овом случају су то одређене везе интерпункцијом, али су ту и везе које су дате тек у наслућивању.

Увођење у песму подструктуром је карактеристично за поеме: *Понор*, *Из бусена*, али и друге песме које не можемо одредити као поему, *Запис*. У поеми *Понор*, посвета је одвојена заградама (брату Душану), а подструктура је такође одвојена курзивом. Што је случај, уосталом, са свим подструктурама овог типа у поезији Мирка Бањевића:

*Били смо мали сироти дјечаци
Преминуо је – уз моја кољена
Кад у кући нигдје никога нема.
Залазили последњи сунца зраци...*

Овом песмом испред песме Бањевић тежи да појасни значење саме структуре. Посветом је персонализовао значење песме везивањем за лик његовог брата. Даље, у подструктури *милозвучност* (*Worhllaut*)¹⁴ ос-

¹⁴ Феномен *милозвучности* истиче Роман Ингарден. Он сматра да овај феномен у белетристичком тексту поседује естетичке дражи без обзира што се њиме не остварују ти моменти милозвучности полифоније као у музици. Моменат милозвучности је ирационалан. Постаје реалност тек са чином читања. Милозвучност као аудитивни доживљај могуће је посматрати само у корелацији значења и звука. Погледај и: Зоран Константиновић, *Феноменолошки приступ књижевном делу*, Београд, Просвета, 1969.

тврђује делом почетног исказа „мали сироти дјечази”. Дакле, обојица су били сироти, али брат Душан је сиротији јер је „преминуо”. Тако Баћевић показује и свој однос према животу. За њега је живот био увек од ванредног значаја. Мада у песми *Моје живљење* можемо уочити ничеовски означену садржину: „дошао сам до закључка лудог: / ништа не постоји!” Нихилистички бесмисао живљења, Баћевић у овој песми превазилази дилемом „Или сам можда ново поколење” чиме је имплицитно и дао одговор, као некад Милан Ракић у песми *На Гази-Местану*.

Мирко Баћевић је увек на првом месту стављао живот. Етичким и хуманистичким прегнућима, суочен од најранијих дана са трагичним последицама рата,¹⁵ у младости са слутњом катаклизмичне будућности, па и разочарење онога што је дошло, морао је често да завирује у најдубље кутке своје личности и да наизменично преиспитује себе и своје поступке, увек са оправдањем за живот, никад за себе. Целокупна његова поезија је апотеоза животу, с једне стране, и индивидуално преиспитивање тог живота са друге стране.

Поред тога што подструктуром Баћевић показује свој однос према животу, он уводи рецепцију у песму интригантношћу онога што жели да каже. Могао је садржину ове песме одредити само посветом, али тада рецепцији не би било јасно шта догађајно претходи настанку песме. Братска трагедија, која креће догађајно од „ми”, наставља се кроз „ја” лирског субјекта, тако постаје снажнија и трагичнија и трајаће до данас. Уводну песму, коју називамо подструктуром, песник је закључио трима тачкама. Што ће рећи да она није закључена. Захтевала је да буде доречена са и, ту у тренутку набујале евокације на трагичну судбину преминулог брата. Чини се као да је подструктурна песма живела у песнику док није била спремна да се манифестује као организована песничка структура.

Да се приметити да подструктура, као уводна песма, организује структуру читаве песме и у синтагматској и парадигматској равни. У парадигматској равни посматрано, можемо закључити да структура прве песме поеме, која је права уводна песма, почиње где се подструктура завршава. Први стих прве песме гласи: „Тражим ти душу у трави и цвијету”, а следи после стиха: Залазили последњи сунца зраци... То можемо овако представити једним прозним исказом: Кад су зашли последњи сунчеви зраци, тражио сам твоју душу у трави и цвету. И исказ је потпун, јер представља логичку целину, располаже и својеврсном естетичком вредношћу.

¹⁵ Славољуб Обрадовић, *Поезија Мирка Баћевића као морални чин у служби народу и отаџбини*, *Саборник*, часопис за књижевност, уметност и културу, Параћин, јесен-зима, 1997, бр. 11-12, стр. 5.

Сасвим би било другачије да први стих уводне песме долази после стиха из подструктуре: „кад у кући нигдје никог нема.” И овде је подструктура могла бити закључена, јер је са овим стихом подструктуре закључено изношење евокације на смрт брата. Међутим, то је било немогуће из више разлога. Прво бесмислено је после стиха: „кад у кући нигдје никог нема” кретати у нову структуру стихом: „Тражим ти душу у трави и цвијету”, јер нема логичног следа догађаја, (чему тражење кад већ постоји констатација непостојања), а са друге стране то би биле две апсолутно семантички супротне структуре, а овако смо добили једну кохерентну структуру са четири структуралне етапе.

Због економичности у овом раду нећемо наводити целу поему, већ само оне етапе које нам се чине од круцијалног значаја за интегрални нацрт структуре ове и других поема.

У поеми *Понор* уочавамо *пет засебних структурарних етапа* које се међусобно налазе у структурирајућим односима. Прва структура се односи на подструктуру. То су стихови:

*Били смо мали и сироти дјечаци
Преминуо је – уз моја кољена
Кад у кући нгдје никога нема.*

Ова засебна структура у оквиру подструктуре представља у парадигматској равни заокружену семантичку структуру. Четврти стих подструктуре:

Залазили последњи сунца зраци...

представља засебну структуру утолико уколико представља прелаз из једне семантичке целине у другу семантичку целину и тако је структурира претходном целином образлажући значај и значење посвете за лирски субјекат. Овај стих структурира наредну структуру и представља структурални беочуг у организацији читаве структуре поеме творећи онтолошки кохерентну структуру.

Трећа структурална етапа јесте уводна песма поеме:

*Тражим ти душу у трави и цвијету
и млићем ко пчела изгубљена
од жбуња до бусења
Ту сам и нијесам ту
Гдје сам тијело стопут огребао*

Ту сам и нијесам ту
Гдје сам нокте ногу отуцао
Ту сам ту сам...

Тражим ти дах и поглед
куда ти јутром лутао гладан
да озебао дочекаш зрно сунца

Ту сам и нијесам ту
гдје сам росу зјеници изливао
ту сам и нијесам ту
гдје сам падао несвјестицом
ту сам и нијесам ту
гдје сам лежао на ранама
ко на очњему виду
јер тамо су
наши издаси извлажени
изгруђени
и у њима све земаљско
све што измеђ неба и земље лута
и враћа донекле с далека пута
и вјечно пролази тако –
опет ће се појавити...

Четврта структура састављена је од песама: II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, које су у парадигматској равни структуриране уводном песмом.

Носеће семантичке категорије структуре уводне песме су *тражим* и *ту сам, нијесам ту*. У различитим модификацијама ове семантичке конструкције су најфреквентније у поеми и појављују се било као увод у садржину структуре (песме: II, III, IV, VI, VII, VIII, IX), било као својеврсни припев који структуру држе на окупу чинећи је тако јединственом творевином.

На крају, пета структурална етапа, закључна песма, јесте X песма:

Облаче
када се на њу спустиш
ја тражим
ја сам ту
ја сам ненађеном гост

О прибранци
по вама сму чували ту

ми два
 а као једно
 сираци осамни
 и остах ја
 сам без лелека
 у себи с пригушком вриска
 и ништа не помаже

Ту сам и нијесам ту –
 глува јама
 и глуво у маглама
 нигде отисака – он
 у неизмјер пошао је крик...

Закључном песмом, потрага (тражим) лирског субјекта и одредница његове стајне тачке у егзистенцијалном простору представљеног света поеме добија своје логично образложење у метафизичком простору изван самог песника у сфери заумног. Песник је ту физички, али је духом изван реалног и зато се одређује са *ту* и *нијесам ту*. Лирски субјект је *ту* онда кад осећа песму, али *није ту* кад лете „тамни снови” (*Душевни таласи*). Немогућност лирског субјекта да преброди самоћу и ванземљску тугу, дубоко свестан свог бића и сопства које не може затворити сопствени егзистенцијални круг чак ни кад воли (*Ван круга*) чини га некако езо-теричним и дубоко мелахоличним:

Дубоко тужан у својој самоћи,
 већ онако рањен од свога рођења
 ја немам нешто, немам снаге, моћи,
 ја немам душе, ја немам спасења.

Лирски субјект ове поеме и целокупног Бањевићевог песничког опуса које је дубоко персонализовано јесте једно биће расцепљено између јаве и сна, реалности и сањаног, исањаног, недосањаног и просањаног. Његово песништво посматрано у духу Хегелове дијалектике и поимања естетски лепог представља јединство супротности. И заиста је могуће у песништву Мирка Бањевића пронаћи *јединство материјалног и духовног, материјалног и апстрактног, односа целине и делова*. С тим што ће духовно и апстрактно имати примат над материјалним, а целина над деловима. Речено у духу Елиотовог већ навођеног есеја, ванвременско у поезији Мирка Бањевића има примат над временским. Зато су од круцијал-

ног значаја за његову поетику појмови: *сан, сећања, магле, облака, ваздуха, таме, сунца и месеца*.

Већ су руски формалисти установили да су паралелизми у књижевно-уметничким делима врло битне карактеристике индивидуалних поетика, а са друге стране чине основне елементе структуре уметничког артефакта. Паралелизми, које као феномен можемо изједначити са парадигмама у парадигматској равни изучавања књижевноуметничког дела, најчешће се односе на риме, стихове, подударање речи и рефрене.

Већ смо скренули пажњу да су у синтагматској равни носеће семантичке категорије структуре *тражим* и *ту сам*, односно *нијесам ту*. У синтагматској равни врши се конкретизација појединачних значења ових микро структура за сваку строфу понаособ, али је немогућа њихова организација без ослоњања на парадигматским везама. Поема *Понор* је структурирана од десет певања. Певања су структурирана различитим бројем строфа и дужином стихова. Свака од строфа почиње од *тражења*, на пример, прва строфа прве, уводне песме: „Тражим ти душу у трави и свијету”, а завршава се одређивањем стајне тачке лирског субјекта: „Ту сам и нијесам ту” и тако даље... Тако означава систем где почетни стих, означен *тражењем* и завршни стих строфе или дела строфе означен одређењем *постојања*, односно *непостојања* лирског субјекта представља својеврсни *рефрен*. Издвојени они творе нову песму:

Тражим ти душу у трави и цвијету
Ту сам и нијесам ту

Тражим ти дах и поглед
Ту сам и нијесам ту

Тражим ти сјену као луд
Ту сам и нијесам ту

Тражим тај звијук
Ту сам и нијесам ту

А ја тражим и скитам
И гледам да и ти нијеси ту

Тражим очима и уздахом
Ту сам и нијесам ту

Тражим од јаме до јаме и шкрипама
Ту сам и нијесам ту

Тражим и сазнах непреболно
Ту сам и нијесам ту

Тражим и вјечно тражим
И ту сам и нијесам ту

Тражим те и дозивам
 Тражим и ослушнем
 А и нијеси ти и јеси
 Ту сам и нијесам ту
 Ту сам и нијесам ту
 И тражим и налазим ту сам
 и нијесам ту
 И тражим узалуд
 Ту сам и нијесам ту.

Поступак издвајања рефрена треба схватити као експеримент који нам омогућава визуелизацију и конкретизацију истраживачке мисаоне сензације, никако не као парцијализацију интегралног текста.

Издвојене рефрене који засебно творе песму треба разликовати од рефрена у песми *Santa Maria della Salute* Лазе Костића, или у песми *На дан њеног венчања* Велимира Рајића, или у песми *Гавран* (The Raven) Едгара Алана Поа. Разлика је садржана у чињеници да ови рефрени, не само да су модификовани у првом делу који је означен *тражењем*, већ доприносе и одређењу постојања лирског субјекта, а са увек истим лексичким материјалом дају друго значење. Зато овде говоримо заправо о семантичким рефренима.¹⁶ Ту је различитост стихова постигнута у површинској структури, на нивоу форме, а једниство је остварено у суптанци садржине и значења. То ће рећи да ови рефрени – песма у песми чини засебну / унутрашњу структуру поеме. Штавише, ови семантички рефрени продуженог модификованог значења из строфе у строфу представљају костур поеме и у парадигматској и у синтагматској равни.

Да је ова структурална карактеристика битна одлика Бањевићеве поезије, доказује фреквентност синтагме *суво лишће* у поеми *Вијар*. На другој страни, ту су поједини придеви и именице као што су: *видовити, прошили, тамно, или месец, прошлост, тама* чија је фреквентност евидентна и умногоме чини да Бањевићева поезија делује једним меланхоличним призвуком, сетном реминисценцијом и евокацијом на прошло, али и онога што се чини лирском субјекту као недовољно иживљеним.

2. 0. Како је Бањевић остварио *отежану форму*?

Виктор Шкловски је направио знатан помак у разумевању књижевнoуметничког дела. Методолошки његово разумевање припада формалистичком посматрању књижевности. Чини се да је то разумевање до да-

¹⁶ Петар Милосављевић, *Теорија белетристике*, Просвета, Ниш 1993, стр. 87.

нас остало парадигматски актуелно. То је разлог више да постојећу апаратуру те парадигме још једном преиспитамо на примеру песничког опуса Мирка Бањевића, и тако сагледамо парадигматску вредност метода и вредност оствареног песничког опуса.

Виктор Шкловски налази да је циљ уметности да се „осећање ствари да преко виђења а не препознавања; уметнички поступак је поступак онеобичавања (остранение) ствари, поступак отежане форме, који потенцира тешкоће и време трајања перцепције, јер је тај процес у уметности сам себи циљ и мора бити продужен; уметност је начин да се доживи процес стварања ствари, док оно што је у уметности створено од секундарног је значаја.”¹⁷ Евидентно је да и Виктор Шкловски много тога полаже на рецепцију иако је у средишту његовог испитивања био сам материјални артефакт књижевноуметничког дела.

Поред тога што Мирко Бањевић остварује онеобичавање системом модификације рефрена, он то постиже и локалном лексиком која његову поезију за поднебље на коме је настала чини препознатљивом. Он то постиже успотавањем различитих аналогича. На пример, у песми *Шума* каже: „Свако је стабло као живот дато / сваки је храст повијест нема.” У првим стиховима ове песме стабло је узето као поредбени члан са којим се пореди живот, дакле, само није живот. То ће рећи да је у песничком свету ове остварене поезије живот нешто дубље и више. На први поглед се то чини парадоксалним, али ишчитавањем песме у целини у односу на *топли развигор који шуму повија, змију која се скривена у шибљу увија, орла који полеће, људи из крша који смело газе шумом, милиона бића која круже, лисичјег репа, мирис клада, црног гаврана, неба* које се ваља, *стабала* у којима *струји крв, роњење црва, лишића* које вене, *букве* која се раскрилила, *плодова* који су попуцали на *месечини* где се *снива сан*, заиста стабло није живот, већ само сибол живота, прецизније, шуме у којој се одвија живот леп и суров истовремено. Стабло је само синоним живота од којег је песник кренуо у стварање песме у омогућио продужену рецепцију онеобичавањем самог појма живота. То је моменат који краси Бањевићево песништво. *Шума* – песма окружења, ништа друго није до „повијест нема” коју је песник изосећао и учинио је благоглагољивом и животворном за свагда.

Он је песник који је покушавао песмом да обухвати, ако не све, а оно много. Зато се дешавало да се његова песма у односу на свеобухватност расплине, али са друге стране су настајале велике поеме које су својом

¹⁷ Виктор Шкловски, *Уметност као поступак*, у: *Теоријска мисао о књижевности*, Светови, Нови Сад 1991, стр. 449.

формом једино биле примерене песничкој тежњи свеобухватности живота и његовог промишљања ванредним песничким сензибилитетом. Да се приметити да онда кад се Бањевић кретао између поеме као дугачке песничке форме и кратких песама, дакле, малих поема, настајала је ванредно успела песма.

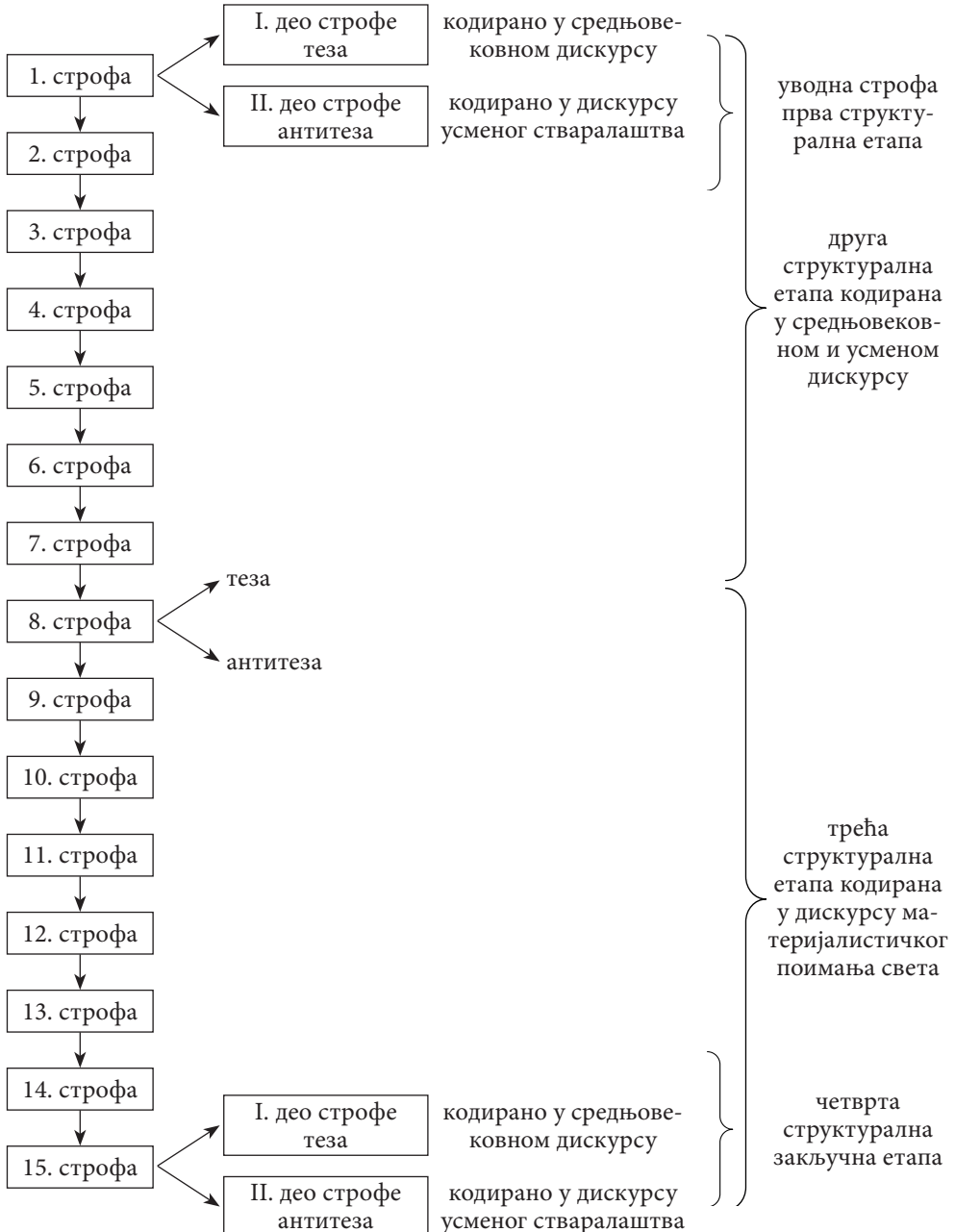
Поступак *отежане форме* је посебно остварен у чувеној песми *Тужба Светом Василију Острошком*. Песник у певање креће од познатог. То је свети лик Василија Острошког који твори традицију целокупног српског говорног подручја, који је црногорском народу био уточиште и извориште сваке благодати. Он креће и од познатог обраћања светом – од молитве:¹⁸ „Велики, Острошки Василије свети, / нек ти је слава!” Тако је рецепцији омогућено да успостави кореспонденцију између предзнања и онога што ће сазнати. Тај семантички структурални чвор је садржан у почетном обраћању песника Светом Василију Острошком. То ће казати да је основни хабитус ове песме колективно наслеђено, постамент на којем је читава песма постављена, јесте средњовековна песничка традиција. Кад тога не би било, песма би се распала, или би, најблаже речено, имала сасвим другачије значење.

Наредна два стиха уводне строфе: „Дојадеше нам ови кршеви клети – / крепа нам и дијете и во и крава” је опет успостављање кореспонденције предзнања рецепције са означеном песмом. Сада се кореспонденција успоставља преко усменог народног стваралаштва и форме која је читавом нашем поднебљу, које је увек у опстајању позната од искона – то је тужбалица. То ће рећи да је ова песма двоструко кодирана. Декодирање уводног дела је могуће на равни средњовековне поезије и усменог стваралаштва. Међутим, дубинском анализом је могуће уочити четири структурне етапе које су различито кодиране и налазе се у структуралним односима.

Поред уводне строфе која представља прву структуралну етапу двоструко кодирану, она је и део једне интегралне структуре која је антитеички означена, а може се декодирати преко средњовековног, односно усменог стваралаштва. Ова структурална етапа обухвата првих седам строфа. Друга, односно трећа структурална етапа обухвата наредних осам строфа које су такође антитеички означене. Четврта структурална ета-

¹⁸ Илустрације ради, молитве овако почињу: Оче наш, који си на небесима, да се свети име твоје; Свети Никола, велики угодниче Божији и изабраниче Његов; Свети Анђеле, који стојиш уз моју јадну душу и гледаш мој страсни живот; Пресвета владарко моја, Богородице; Господе Исусе Христе, Боже наш, који си Пут, Истина и Живот смиљ се и на мене грешног.

па је петнаеста строфа чије је декодирање двоструко омогућено: на плану средњовековно узначеног кода и на плану савременог материјалистичког, реифицираног плана значења. Графички представљена структура ове песме би овако изгледала:



Из графичког описа структуре ове песме евидентно је да је је структура апсолутно симетрична. Симетричном је прво чини структурирање строфа по систему: теза – антитеза. На пример:

<i>Тражимо те, свети и чудотворни</i>	}	<i>теза</i>
<i>нек ти је дар и служба!</i>		
<i>Постасмо љути, зли и уморни,</i>	}	<i>антитеза</i>
<i>наша се тешка не чује тужба.</i>		

Симетричност строфа чине и различити дискурси на семантичком нивоу и њихово наизменично смењивање. У другој структуралној етапи то је средњовековни и усмени дискурс којим се остварује отежана перцепција, а у трећој структуралној етапи то је средњовековни дискурс и дискурс материјалистичког поимања света. Оба дискурса, било да је реч о другој или о трећој структуралној етапи, један у односу на други налазе се у антитетичкој спрези где творе јединствену структуру и значење, као метафоре, аналогije и као асоцијативни низови. Симетричност је остварена и уводном и закључном строфом, односно првом и четвртном структуралном етапом, које чине структурални скелет песме. Штавише, посматране као целине представљене у оквиру једне структуре чине самосталну, заокружену песму. Илустрације ради наводимо ову „експерименталну песму” у целини:

*Велики, Острошки Василије свети,
нек ти је слава!
Дојадише нам ови кршеви клети –
крепа нам и дијете и во и крава.*

*Угодниче божији, ти нама опрости
што не верујемо тврдо више
у гњиле и лажне твоје милости
због којих вјековима крв нам пише!*

Симетричне су и друга и трећа структурална етапа. Ове две структуралне етапе у структуралној равни јесу комплементарне, али у равни декодирања узначених структура нису. Друга структурална етапа се декодира у семантичкој равни средњовековне и усмене поезије, док се трећа структурална етапа декодира у семантичкој равни актуелног материјалистичког поимања света. Ту можемо поставити питање: Ако имамо дивиргентно узначене структуралне етапе, да ли је могуће говорити о ко-

херентној песничкој структури? Могуће. То омогућава преовладајући социјални мотив у песми. Управо та протканост дубоким хуманитетом, проосећаном бедом живљења, учинила је да ова песма опстане и као духовна творевина и као творевина дубоког хуманитета у чијем је средишту човек.

2. 1. Експликација инвентивног процеса

Поетиколошка изучавања књижевности на нашим просторима су узела маха у другој половини XX века, а до потпуног развоја долази осамдесетих и деведесетих година XX века. Данас постоји позамашан корпус теоријских и аналитичких радова на ову тему. Учесталом употребом чини се да је дошло до умножавања значења овог термина. У овом раду полазимо од типологије поетике Новице Петковића, који разликује иманентну, имплицитну и експлицитну поетику, а разликује их од теоријске поетике, јер једино тако је могуће уочити експлицитну поетику као феномен¹⁹ и, на другој страни, од типолошке разраде појма поетике Јана Мукаржовског, који је концизно и јасно одредио исходиште и границе поетиколошког испитивања књижевности.²⁰ Нама се у овом случају посебно чини занумљивим феномен експлицитне поетике, и то на примеру песничког опуса Мирка Бањевића.

Песници су одвајкада имали потребу да одређују како треба њихово песништво читати и примати. Код нас су сигурно познати радови Јована Дучића у *Благу цара Радована*, чувена *Филозофија композиције* Едгара Алана Поа, разни манифести и још много тога. Међутим, за експлицитну поетику Мирка Бањевића је од пресудне важности што он нигде не даје могуће тумачење своје песме већ почетни, инспиративни импулс који је иницирао настанак песме. Таквих примера је много, било да су посвета (*Бријест, Платан, Мајка на Битовњи, Мој граде*), било као реминисценција (*На згаришту, Два сунца, Инстиктом вођен*), било као уводна песма пре песме или подструктура песме (*Зарези, Вијар, Над собом невјечном, Запис, Из бусена, Кућа вјечна*), било да је реч о комбинацији експликације почетног импулса на настанак песме (*Понор*).

Посебан рад и једну исцрпну анализу захтева утврђивање како Мирко Бањевић види песму и стварање. Овом приликом само региструјемо да за њега песма није само лек, већ је то и „добри лијек” и „премило уточиште”

¹⁹ Новица Петковић, *Огледи из српске поетике*, Завод за издавање уџбеника и наставних средстава, Београд 1990, стр. 44-45.

²⁰ Јан Мукаржовски, *Огледи из естетике и поетике*, прев. Александар Илић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1998. стр. 99-103.

где је душа мирна, може да преживљава саму себе и може „срцу да одоли”. Песма је место где „трепти тајни Бог” индивидулно доживљен и просећан као некад код Антуна Бранка Шимића. Неретко, Бањевић је песнички чин изједначавао са великом креацијом Господа Бога (*О Боже*). Тек ови наговештаји говоре да Бањевићевом песништву не треба олако приступати, оштрим аналитичким резovima стилских одређивања његове песме по систему: то је соц-реалистичка поезија, експресионистичка, или чак постмодернистичка, јер његова поезија има од свега и то је чини значајном. На другој страни, основну преокупацију Бањевићевих стихова не треба одређивати као атеистичке, теолошке или строго деистичке, јер ће мо тако одузети и од значења Бога, човека и саме песме у његовој поезији.

За ову прилику одлучили смо се за две еспликације о настанку песме. Прва се односи на *Тужбу светом Василију Острошком*. Према Милораду Стојовићу, Мирко Бањевић је овако експлицирао настанак ове песме: „У детињству сам често ишао у манастир Острог, гледао шта се тамо ради, ‘приступао’ свецу... Касније сам једном приликом, заједно са Ђузом Радовићем, прошетао кроз манастирски врт и ‘уљаник’ разгледао баште, грађевине, и кроз густе решетке прозора на једном своду, изнад којег писаше ‘Војма господи’, примијетио сам читава брда разних намирница... Ови калуђери умију да удесе живот, помислио сам. Годину дана након тога, отпуштен из службе, лутао сам Београдом и на плочнику Александрове улице, гладан и празан, сјетих се богоугодника у Острогу и потекли су први стихови: „Велики, Острошки Василије свети, нек ти је слава”. Пјесма је зачас била готова и сјутрадан сам је одрецитовао Ђорђу Јовановићу који је њоме био веома задовољан.”²¹

Из експлицита видимо да је временски континуум скраћен. Посета манастиру у детињству је обухваћена свега једном реченицом која је правописно закључена трима тачкама, али на плану трансцендентног поимања те три тачке представљају прекинути увод у причу о настанку песме. Далеко је више простора дато актуелности. Ипак, из описа редоследа приликом разгледања видимо да је Бањевић познаво манастир и тачно је знао где да загледа. Он не каже да је загледао са Радовићем, већ је то сам учинио, да ли по навици, или је ово било случајно, остаје отворено питање. Пун сто понуда и гладовање у Београду, иницира настанак песме. Међутим, с обзиром на симетричност структуре песме, можемо закључити да није доминантно осећање у актуелности, већ је подељено са искуством из детињства – онда кад његова перцепција није била оптерећена предрасудом и глађу. Штавише, актуелна спознаја ствари није до-

²¹ Мирко Бањевић, *Завјет*, Графички завод, Титоград 1965, стр. 207.

минантна, већ управо искуство стечено у детињству, јер се песма тезом строфе завршава како је и почела. То ће казати да се не треба безрезервно поводити за песничким експлицитима, али су они неопходни за потпуно тумачење једне песме, јер су песници много пута подсвесно рекли управо оно што су хтели да прећуте.

Настанак песме *Запис* иницирао је урезани запис неког Немца из 1944. године. Тај запис представља подструктуру песме и тематски и у односу на лирски субјект који саопштава песму. Дакле, песма почива на запису окупатора, а песник ослободилац ствара сопствену песму на постаменту записа, а саопштава је из перспективе окупатора. Ову измештену стајну тачку лирског субјекта је омогућио запис који је означен првим лицем (што је Бањевићу омиљена стајна тачка за казивање песме) и покајање окупатора, што је омогућило хиперболисање његовог кајања, а испољавање гордости победничког осећања у песнику.

3. Закључак

Према ставу Богдана Поповића да велики песник треба да располаже *дубоким опажањима*, умним мислима, одјеком видовитог посматрања, на другом месту су обилата, дубока и јака *осећања* и на крају дубоко силажење у суштину приликом *обраде* својих мисли и промишљања околине.²² Ми можемо рећи да Мирко Бањевић улази у ред великих и значајних песника, што ће, уосталом, анализе његовог песништва у будућности сигурно показати и доказати, а у прилог томе много говори и овај скуп и трајање песништва и лика Мирка Бањевића до данас на целокупном српском говорном подручју.

Predrag JAŠOVIĆ

EXPLICATION OF POETRY STRUCTURE OF MIRKO BANJEVIĆ

Summary

Examining poetical opus of Mirko Banjević we start from the term explication where we establish the outcome and the limits of the process which includes explication as a possible way to find out the work of belles-letters. A question of great poet came out. In order to determine that, it was necessary to determine the relation of axiology towards poetry of Mirko

²² Богдан Поповић, *Шта је велики песник*, у: *Српска књижевна критика*, књ. 8, Институт за књижевност и уметност, Матица Српска, Београд, Нови Сад 1977, стр. 217-237.

Banjević, as well as the outline of the structure of his poetry, which is nothing else but the introduction to poetical examinations of poetic opus of this poet. Since we established new poetical moments which we determine as sub-structure and which are related to establishing difficult perception and explicit poetry, we could say that the poetry of Mirko Banjević was realized on syntagmatic and paradigmatic level. That wakes his poetry aesthetically realized and him a good poet.

