

Радомир В. ИВАНОВИЋ\*

„САМОТАН СА КЊИГОМ УКЛЕТОМ”  
(Програмска и медијативна поезија Стефана Митровића)

„Све постаје ријеч, у ријечи да живи”

С. Митровић

*Апстракт:* Савремени црногорски пјесник Стефан Митровић (1909–1985) књижевно је формиран у окриљу југословенског покрета социјалне литературе. Његов вишедеценијски поетски опус, неуједначено стваран готово пуних шест деценија (1928–1985), најпотпуније је представљен избором пјесама и поема — *Црни вјештар у маслинама* (Подгорица, 1998, стр. 424). Осим доминантних премиса покрета коме је припадао, у Митровићевој поезији могу се пронаћи пјесме или дјелови поема другачије стваралачке оријентације. У овом раду аутор је посебну пажњу посветио кругу *програмских, медијативних и медијтеранских* пјесама и поема, којима је пјесник остварио највиши степен аутентичности.

*Кључне ријечи:* пјесма, поема, програм, медитација, Медитеран, социјална литература, демократизација, естетизација, вредновање

„СВЕ ПОСТАЈЕ РИЈЕЧ”

У међуратном покрету социјалне литературе (1928–1941), у чијем се окриљу књижевно формирао Стефан Митровић (1909–1985), поштован је невелик али строго утврђен број естетичких и етичких одређења, упркос томе што је покрет био широко распрострањен и што није имао стваралачки манифест (попут експресионизма и надреализма, на примјер). Припадници покрета социјал-

\* Академик Радомир В. Ивановић, инострани члан ЦАНУ

не литературе, више него припадници других књижевних покрета у то вријеме, досљедно су се придржавали општеусвојених егзистенцијалних, идеолошких и стваралачких одређења, у великој мјери обавезани и партијском припадношћу, особито уколико се има у виду прва фаза развоја (1928–1934). Међутим, и поред набројаних одређења, постоје извјесне индивидуалне разлике, које је најлакше доказати расправом о односу пишчеве експлицитне поетике и имплицитне поетике његовог дјела, нарочито уколико је рјеч о другој фази развоја (1934–1941).<sup>1</sup>

Књижевни историчари и теоретичари су до сада у знатно већој мјери инсистирали на заједничким карактеристикама покрета јер су оне биле доминантне и у продукционом и у рецептивном моделу. Од педесетих година XX вијека, нарочито послје сукоба реалиста (окупљених око „Савременика”) и модерниста (окупљених око „Дела”) дошло је до видне преоријентације — естетски плурализам доминира над естетским монизмом, а процес естетизације над процесом социјализације књижевне умјетности, о чему занимљиво пишу Зоран Гавриловић, Станко Ласић, Тарас Кермаунер, Георги Старделов, Предраг Матвејевић, Света Лукић, Слободан Ж. Марковић, Василије Калезић, Слободан Вујачић, Владимир Војиновић и низ других аутора.

Уопштено говорећи, читав сукоб дуго година трајућег неспоразума традиционалиста и модерниста засниван је на бинарним опозицијама у свим областима духовне дјелатности као облика моделовања стварности: естетика — етика, реално — фантастично, факција — фикција, форма — садржина, емотивно — рационално итд. На значај бинарних опозиција међу првима је указао Ристо Ратковић. Он је у првој фази стваралачке метаморфозе припадао радикалним модерним, а у другој покрету социјалне литературе. Као *homo duplex* настојао је да у теоријској равни превлада најбитнију бинарну опозицију: традиционално — авангардно, тачније речено: романтично — реалистичко, понудивши као спасоносно рјешење стилску формацију *неоромантизам*, преузету из њемачке на-

<sup>1</sup> О томе смо опширније писали у предговору „Поетика покрета социјалне литературе у Лалићевом дјелу објављеном у међуратном периоду (1935–1941)”, у тек објављеној његовој књизи *Међурајно књижевно стваралаштво — ѝроза, ѝоезија и кријшка (1935–1941)*, Завичајно удружење „Комови” — Удружење писаца Крагујевца, Крагујевац, 2014, стр. 9–58.

уке о књижевности у другој половини XIX вијека. „Сваки недовољно укалупљени гест припада изразу романтизма: романтизам је нешто мало ужи појам од појма уметности уопште. Због тога савремени романтизам не може постојати као једна већ као више школа: он не зависи ни од стила”, писао је Ратковић у критичарском првијенцу *Ђуџања о књижевности — Скице* (Београд, 1928), настојећи да маргинализује подјеле и избрише границе међу појединим стилским формацијама и кодексима (као што су: експресионизам, надреализам, зенитизам или дадаизам, суматраизам, хипнизам, између осталих).<sup>2</sup>

\*

Невелик број литературолога и лингвиста који су се бавили Митровићевим поетским стваралаштвом, настајалим неуједначеним ритмом током готово шест деценија (1928–1985), сагласни су у томе да њиме доминирају основне премисе поетике социјалне литературе. Међутим, досадашњем истраживању недостају оне врсте аналитичких поступака којима би, на примјерима, доказали постојање премиса другачије стваралачке оријентације, као што су интимистичка, медитативна и митолошка поезија, на примјер. Такође недостају и прецизно изведене версолешке и генолошке анализе, уз чију помоћ би се без тешкоћа показало и формално богатство. При томе најприје мислимо на дефинисање лирских (пјесама) и лирско-епских остварења (поема), тачније речено — мислимо на прецизно изведену анализу — лирске и епске наратије. Прву и најзначајнију премису интимистичког доживљаја свијета чини *тјраична визија* духа који ствара и душе која пати. Другу премису чини романтично интонирана *медитација о свијету*, која је у суштини неоромантичарска и која представља покушај уравнотеживања трагичне

<sup>2</sup> Ратковићевим доприносом књижевном развоју половином XX вијека бавили смо се исцрпно у уводним главама монографије *Рисито Рајковић* („Пегаз” — „Змај”, Бијело Поље — Нови Сад, 2013, стр. 232), као и избору *Књижевна критика о Риситу Рајковићу* („Унирекс” — „Јаникс”, Подгорица — Београд, 2010, стр. 411), за коју смо написали предговор „Додир духа и живота” (стр. 9–33). Упутно је видјети и нашу књигу исте провенијенције, објављену на македонском језику — *За смислања на создавањето и на постојењето* (*Поезијата и поетиката на Рајцин*), „Гурѓа”, Скопје, 2003), превеле Љиљана Угриновска и Виолета Танчева-Златева.

и оптимистичке визије живота. Трећу премису чини изразито наглашено *медитеранско осјећање живоћа* којим доминира поетски флуид, а он се веома тешко може генолошки класификовати итд.<sup>3</sup>

Као што је познато, Митровићева поезија је, у поратном времену, најчешће презентована спорадично и у изборима. Њој су посвећена два часописна избора: „Деветнаест једноставних пјесама” („Стварање”, Титоград, год. XXIII, бр. 6, 1968, стр. 670–685) и „Земљотрес” („Стварање”, Титоград, год. XXIV, бр. 7, 1979, стр. 1109–1120), који такође садржи 19 пјесама; потом избор *Снијеј и море*, који је зналачки приредио Бранко Бањевић („Подједа”, Титоград, 1976, стр. 198); невелики избор *Слушам бол у камену*, који је приредио Слободан Калезић (Културно-просвјетна заједница Подгорице, Подгорица, 1994, стр. 46), као и њему сродан избор *Вид сна*, који је сачинио аутор ових редова (исти издавач, Подгорица, 1996, стр. 164), додавши и критичке коментаре.

Невелик списак пјесама и поема објављених у књижевној периодици, једина књига штампана за пишчева живота — *Пјесма и човјек. Пјесма о Андрији Јаблану, најчовјечнијем човјеку* („Обод”, Цетиње, 1970, стр. 116) и књижевникова заоставштина, то је било све што је стајало на располагању С. Калезићу да скрупулозно приреди Књигу прву *Сабраних дјела Стефана Митровића — ПОЕЗИЈА*, индикативно насловљену као — *Црни вјештар у маслинама* (Културно-просвјетна заједница Подгорице, Подгорица, 1998, стр. 424), којом су обухваћене 251 пјесма и поема. У њој је објављена до данас најпотпунија „Библиографија објављених пјесама” (стр. 405–412, библ. јед. 59).<sup>4</sup> И сâм пјесник, Калезић је инвентивно поступио када је Ми-

<sup>3</sup> У избору *Вид сна* написали смо кратке есејистичке предговоре за сваки од четири заступљена циклуса, састављена пропорционално од по десет пјесама: „Вид сна” (посвећен социјалној тематици и мотивици), „Сан биља” (посвећен пјесмама медитеранске провенијенције), „Зденац свјетлости” (посвећен свјетлости као изразу фотогоније) и „Врх тишине” (посвећен тишини као парадигматској оси). У додатку „Критичари о Стефану Митровићу” (стр. 81–159) објавили смо текстове: Бранка Бањевића, Слободана Калезића, Милоша Ђорђевића, Димитрија Л. Машановића, Жарка Ђуровића, Бранислава Н. Ивановића и Бошка Богетића. Међу њима се налази и наш оглед „Свјетлар без краја — Медитеран као пјесничка инспирација Стефана Митровића (*Слушам бол у камену*)”, стр. 97–120.

<sup>4</sup> Калезић је педантно и скрупулозно искористио сву расположиву грађу и изворе, укључивши и необјављену заоставштину. Пројекат је, нажалост, остао незавршен. Објављен је само први том — *Поезија*. Он садржи укупно 251 пјесму

тровићеву *Поезију* започео пјесмом „Занос” (1928), а завршио лирском минијатуром „Ослушкивање” (1970) као композиционим прстеном. Читав стваралачки универзум овога пјесника и патника одвијао се између два глобална симбола — *заноса* и *бола*, управо онако како пјесник исповједно свједочи у наведеној лирској минијатури:

„Слушам бол у камену,  
слушам бол у коријену јаблана.

Слушам бол у свему што јест,  
у свему што је било, у свему што ће бити” (стр. 404).

Књижевни критичари су прећутали чињеницу да су бројне Митровићеве пјесме и поеме веома прикладне за алтернативне или херменеутичке интерпретације. При томе првенствено мислимо на употребу „контрасних естетика” и „контрастних поетика” у овом поетском стваралаштву. На припадност невеликог циклуса пјесма и поема левантинском стваралачком миту указују, прије свих осталих, оне које припадају циклусу програмских, медитативних и митолошких остварења, оне које без посредника елаборирају било *стварносни* било *стваралачки мити*. Оне су оствариване уз помоћ процеса *синергије*, што ће рећи истовремене употребе емотивне, интелектуалне и интуитивне енергије поетског говора.<sup>5</sup>

и поему подијељене у 18 циклуса: „Брод плови” (23), „Пјесма и човјек” (поема о Андрији Јаблану), „Висок до себе” (12), „Сунце и ланци” (11), „Велико питање” (16), „Лоза” (11), „Доме мој на обали мора” (18), „Тужбалица мајке са обале мора” (поема), „У граду од јаука” (16), „Рука клесарка” (15), „Земљотрес” (18), „Сакривени мртац” (поема), „Ноћ која нас мјери” (20), „Вечерња звијезда” (17), „Све је ту” (17), „Бистро сунце” (17), „Мјера васионе” (19) и „Слушам бол” (18).

На крају „Напомене приређивача” Калезић је у посебне циљеве убројио реторику наслова *Црни вјештар у маслинама*: „Насловом књиге приређивач је желео да симболично и стилизовано изрази два примарна семантичка својства ове поезије — пјесникову судбину, оличену у драматичном и трагичном доживљају свијета, и његову везаност за завичајни, медитерански пејсаж” (стр. 414).

<sup>5</sup> Колико је нама познато, нико од књижевних критичара није се давио односом лиризације и епизације Митровићевог књижевног дискурса. У том смислу посматрано, хтјели бисмо да по први пут укажемо на постојање шест мање или више кохерентно компонованих поема као лирско-епске врсте: „Тужбалица мајке са обале мора” (235 стихова), „Брод плови” (VI и VIII), 129 стихова, циклус „Лоза”, састављен од 11 наслова (садржи 308 стихова), „Сакривени мртац” (има 6 цјелина, 267 стихова), циклус „Ноћ која нас мјери” (има 7 цјелина, 133 стиха) и

Мада то изричито не спомиње, Митровић је свим стваралачким бићем, интелектуалним и креативним интересовањима, посвећен трагању за дучићевски схваћеним глобалним симболима: *сверијеч* и *свейјесма*. У ту сврху он најчешће користи два позната стваралачка процеса: *фоїоїонију* (стварање свијета помоћу свјетлости) и *лоїоїонију* (стварање свијета помоћу ријечи). Дакле, *сјейлосї* и *ријеч* су овдје приказани као космотворни елементи. То указује на чињеницу да је пјесник у посљедње двије деценије рада настојао да прошири круг интересовања, тежећи ка оној врсти пјесничких *слика* и поетских *идеја* које би му помогле да оствари трајно, што ће рећи аутентично пјесничко дело.

Прелазећи са теоријске на примиијењену раван тумачења, наведено мишљење ћемо илустровати уско одабраним кругом репрезентативних *їроїрамских їјесама*. „Пјесма на камену”, „Облик у сјемени”, „Све постаје ријеч”, „Црни вјетар” и „Све је ту”, уз напомену да се неке од њих могу тумачити и разумијевати и као стваралачки *дийїихони* („Пјесма на камену” — „Облик у сјемени” и „Све постаје ријеч” — „Све је ту”). Њима доминира споменути процес *лоїоїрафије*, јер *ријеч* као космотворни елемент може да допринесе трансформацији материје у енергију, при чему се пјесничко биће јавља као природни посредник у том процесу. Уједно, на тај начин се множе и оснажују „контактне везе” материјалности и духовности, јер се у нов поредак доводе конкретни и латентни облици поетског говора.

Процес поетизације доживљаја свијета, спољашњег и унутрашњег, показује формално и садржински узорита пјесма „Све постаје ријеч”, у којој почетни дистиси сва три катрена, као и завршна каденца, заједно са њима, чине мјесто са издигнутим значењем:

„И сунце је ријеч, кад глас изговори  
име његово. И свијетли из ријечи.

И земља је ријеч, када је глас мој изрече,  
кад је изговори висинама свемира

И море је ријеч, када таласом дође  
до обале, кад себе огласи мојом љубављу.

циклус „Плач прије смрти” (има 10 међунасловова, 249 стихова). Све поеме заједно чине посебан корпус састављен од 1321 стиха.

— — — — —  
*Све њосџаје ријеч, у ријечи да живи*” (подвукао Р. В. И., стр. 211).

Очигледно, Митровић слиједи познату симболистичку и малармеовску апофтегму — читав свијет постоји зато да би био преточен у књигу! У другом дијелу првог диптихона — „Све је ту” подвучено мјесто живљења и стварања представља инсистирање на четири античка космотворна елемента (*вода, ваздух, земља, ватра*), са *ријечју* као петим елементом, схваћеним у најширем контексту расправе:

„У тој пјесми је све: и земља и сунце,  
 и звездани свемир, и дан и ноћ,  
 и ова маслина пред мојом кућом,  
 и то зрно маслине што цвјета пламен из уља” (стр. 317).

У носталгично интонираној лирици С. Митровића *камен* је такође један од глобалних симбола, коме припадају, као неодвојиви дио, још двије глобалне метафоре — *рука и клесање*. О симболици *камена* писано је још од библијских времена (од медитеранског до словенског мита), чиме је обновљена расправа о интеракцији митологизације, демитологизације и ремитологизације. У Митровићевој поетској визији *камен* трансцендира од материјалног у духовно добро; *рука* постаје посредник у чину стварања (између Малог и Великог демијурга); док *кlesaње* симболизује процес претварања нижих природних облика у више (трајне). Стваралаштвом оплеменени *камен* постаје Велики знак (Mega Semion). Он је један од елемената који спајају различита времена и простор, јер сада, у новом облику, садржи високе и трајне умјетничке вриједности, непролазне у пјесниковој претпоставци. О таквим тенденцијама свједоче почетни и завршни стихови „Пјесме на камену”:

„Записах глијетом пјесму на каменој плочи,  
 да живи моја пјесма, сан мој и бол мој у пјесми,  
 док камен постоји под небом сунчане свјетлости.

— — Стихови моји да не потону  
 у камен. Празнина да не буде гдје је некад  
 пјесма свијетлила”.

*И свијетили моја њјесма са камене њлочџ*”

(подвукао Р. В. И., стр. 186).

Медитеранско осјећање живота, по правилу, као секундарна појава, прати видно наглашена музикализација свих садржаних слика и идеја, јер Митровић посебну пажњу придаје пантеизму или физиолатрији. Он настоји да хармонизује ритам природних закона са законима настајања књижевне умјетнине, што се види по честој употреби *визуелних* и *акустичких*, као и *меншјалних* и *синесистемичких* пјесничких слика. Оне „бочном свјетлошћу” освјетљавају најважније идеографеме, филозофеме и поетеме. У пјесми „Све постаје ријеч” (коју третирамо као први став сонате) пјесник примјењује поступак потпуне *афирмације* свих садржаних стваралачких вриједности (у том свјетлу тумачена, посебну важност добија тријада: стварање, постајање и трајање). У пјесми „Све је ту” (коју третирамо као други став сонате) пјесник саговорнику нуди додатну аргументацију, уплашен могућности *осијоравања* продуката (у цјелини или појединостима). У пјесми „Црни вјетар” (коју третирамо као трећи став сонате), под притиском реалија и идеалија, пјесник демонстрира исконски страх, *исимизам* и *аиносистемичизам*, забринут подједнако за егзистенцију, стварање и мишљење. У наглашено антропоцентричној визији страх од неизвјесне будућности приказан је као исконски страх, елабориран у виду бинарне опозиције: *свјетлост* — *шата* (у уводној септими и завршној каденци пјесме):

„Ушао је у вртове моје пјесме  
црни вјетар, црни ломилац грана.  
И сијече гране мојих пјесама,  
и коријен би хтио да искубе,  
да вртови моји  
остану  
без стиха.

— — — — —  
*Не дам њосјек њјесме у вршовима моје њјесме”*

(подвукао Р. В. И, стр. 50),

чиме је инвентивно указао на сопствено повјерење у *њјесму/ријеч*, у све појавне и латентне њене облике постојања и трајања, од исконског до коначног.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Како поједини симболи и метафоре шире поље значења у особеном процесу симболизације и метафоризације показује Б. Богетић у есејистичком прилогу „Висине јутра” (1995): „Крик и камен у овој поезији су два брата: крик се претво-



## „СВАК У СВАКОМ ТРЕНУТКУ МОЖЕ ДА ИМА СВЕ”

„Тако је све садржано у свему”

Иво Андрић

Медитеранска поезија Стефана Митровића може се анализирати у ужем контексту (југословенском, на примјер), а може и у знатно ширем медитеранском — кримском, балканском, пиринејском и иберијском, на примјер. У том погледу као почетни замајац анализе може да послужи слојевита и значењски богата поема „Сакривени мртац” („Стварање”, 1977), с обзиром на интеракцију књижевног и ванкњижевног текста. У кратком прозном и курзивно издвојеном тексту пјесник је читаоцу саопштио важан вантекстовни податак који му је послужио као иницијативни замајац у настајању поеме: *У саошћшењу чилеанској покрејта ошћора ...исћиче се да су „несћали посмрћни осћаци нобеловца Пабла Неруде и сада се не зна где се налазе”* („Полићика”, 2. август 1974. г.).

Вишедеценијско одушевљење стваралачком, политичком и културном дјелатношћу Пабла Неруде (1904–1973), лијево оријентисаног јужноамеричког и свјетског пјесника и „учитеља енергије” припадника покрета југословенске социјалне литературе (заједно са Витменом и Мајаковским), Митровић поетски елаборира у шест цјелина поеме „Сакривени мртац”. Побунивши се правовремено против злочина фашистичке хунте у Чилеу, он у поеми комбинује различите поступке: од социјалног ангажмана до филозофије природе, како би показао сопствено одушевљење најпознатијом збирком овог пјесника — *Двадесет љубавних и једна очајна њјесма*, у којој је инвентивно пјесник користио и спајао елементе укупне хиспаноамеричке књижевности (усмене и писане) са елементима медитеранске чулности.<sup>7</sup> У ништа мање познатој збирци *Ошћта њјесма*

рио у тишину камена, а камен порастао у висину крика. Камен у Митровићевим песмама заиста подсећа на крик, али заустављен, а не слећен... И крик и камен имају медитеранску тишину, па је све иако пусто — „ноћ тиха као клијање маслина”. Све је то и болно и питомо у исти мах, од корена до плода” (*Вид сна*, стр. 158).

<sup>7</sup> У „Двадесетој пјесми”, чији оригинал гласи „Puedo escribir los versos más tristes esta noche”, Неруда спомиње читав низ лирских паралелизама, односно одрећен број симбола и метафора који је заједнички двојници пјесника (*шћта, ноћ, звијезда, вјетар, сћих*):

„Ове ноћи могу написати најтужније стихове

Написати, на примјер: „Ноћ је пуна звијезда,

Неруда је на непоновљив начин показивао способности сопствене имагинације и контемплације. Осим тога, Митровићу је могла веома импоновати и Нерудина збирка *Покушај бесконачној човјека*, у којој је лако, по већ познатој реторици наслова, препознати неке од лирских паралелизама (тематских, стилских, језичких и техничких), уколико се макар и површно упореде са Митровићевим поетским првијенцем *Пјесма и човјек. Пјесма о Андрији Јаблану, најчовјечнијем човјеку* (Цетиње, 1970) или циклусом *Девејнаест једноставањих њјесама* (Титоград, 1968).

Познато је, такође, да је Неруда веома активно учествовао у културном животу шпанске пријестонице у веома бурном периоду (1925–1936), спријатељивши се са познатим шпанским, антифашистички настројеним умјетницима (Ф. Г. Лорком, Л. Албертијем, В. Алеиксандером, прије свих осталих). Нерудина позната и призната „Ода Федерику Гарсији Лорки” мора се првенствено тумачити као поетски, хуманистички и пацифистички протест и лирски манифест против Франковог фашистичког режима (1936). Истовјетне побуде, али са видно смањеним кругом дејства, када је у питању однос националне и наднационалне књижевности, имао је Митровић када је писао и објављивао поему „Сакривени мртавац”, на што нас упућује интенционални и лингвистички лук дјела, које у виду композиционог прстена засвођују уводна и завршна строфа:

„Живио сам са сунцем у висинама,  
са морем што везује обале живота,  
са јабуком на мом бријегу  
што је румено прољеће  
цвјетала  
на стаблу сунчане младости.

— — — — —

---

Трепере модре звијезде у даљини”.

Ноћни вјетар кружи небом и пјева.

Ове ноћи могу написати најтужније стихове”.

У *Анџолоџији свјетске лирике* (друго издање), „Напријед”, Загреб, 1965, стр. 425–427, састављач Славко Јежић је уврстио двије Нерудине пјесме: „Ода Федерику Гарсији Лорки” (одломак) и „Двадесету пјесму”. Италијанска поезија у овој *Анџолоџији* објављена је на стр. 179–255, а шпанска и хиспаноамеричка на стр. 382–429. Са највише пјесама заступљен је Ф. Г. Лорка (чак 11), од лирске минијатуре „Схематични ноктурно” до „Омега” (стр. 414–421).

Када јутром село моје раствори бол за мном  
 дубинама мора, моје се очи јаве из расцвјетаних алга,  
 а море, ради моје смрти, срџбу расталаса,  
 што ме убише злоруки џелати, оне ноћи у оној шуми”.  
 (стр. 245–257).

У југословенском културном ареалу поезија Федерика Гарсије Лорке (1888/1889–1936) неуобичајеном маштовитошћу и медитеранском палетом боја и слика стекла је признање најшире схваћеног читалачког сталеза, посебно од тренутка када се на српскохрватском језику појавио избор Лоркине поезије у преводу Драга Иванишевића (1950). Лоркин „аријелски лиризам” постао је замајац у поезији посвећеној естетичком плурализму, постао је предуслов модерно конципираног пјесништва, нарочито збирком *Цијански романсеро* и драмама *Крвава свадба* и *Дом Бернарде од Албе*. Поводом Лоркине насилне смрти огласио се још један припадник покрета социјалне литературе. У аутографу којим располажемо пронашли смо индикативно насловљену пјесму Михаила Лалића „Шпански пјесник” (насталу вјероватно 1937), исписану калиграфским рукописом, на стр. 175–176. Она је објављена тек у поратној збирци поезије *Стијама слободe* (Џетиње, 1948), а завршена је сажетим описом страха злочинаца од убојитог дејства пјесничке ријечи као не-уништитвог „новог оружја”:

„Срце су му  
 простијелили —  
 да не каже, да та рука не напише  
 ниједан стих и ни ријеч никад више”.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Почетни стихови Лалићеве баладично интониране пјесме гласе:

„Чуо је под сном  
 како у потаји  
 за људска срца ноже оштре  
 и бодеже затроване и стријеле.

Чуо је тад и нечујни  
 убица ход  
 што леди крв и очајно шири зјене  
 и у црно што завија мајке и сестре ојађене”.

Митровићев пантеизам у поеми „Сакривени мртац” истовремено показује сву моћ имагинације и интуиције. Захваљујући интуицији, он увиђа разноврсност видљивих и невидљивих законитости у природи, космосу, друштву и пјесништву. Оно што је недоступно пјесниковој логици, доступно је пјесниковој интуицији, без обзира на то да ли је ријеч о појавама и процесима који се дешавају у физичком или метафизичком свијету. По ко зна који пут Митровић прибјегава употреби *синергије*, водећи више рачуна о исказивању сопственог пантеизма и опште лирске атмосфере него о наложима које му диктира поетика продукционог модела које је усвојила социјална литература (као „задатак дана”). У том смислу тумачимо честу употребу нових бинарних опозиција и парадокса као омиљене стилске фигуре.

На релативно иновирани вид лирског и лирскоепског пантеизма упућује глобални симбол *тишина*, подједнако карактеристичан и у поезици времена и у поезици простора, односно „хронотопа”, како би рекао М. М. Бахтин. Овај симбол је неопходан у процесу тумачења односа његове аутопоетике, поетике и метапоетике. Приређивач Књиге прве *Поезија* (1998) С. Калезић је, вођен и сâм интуицијом више него логиком, у посебан циклус „Све је ту” издвојио седамнаест пјесама мањег обима, међу којима је и једанаест лирских минијатура разлистале строфике („Боље је”, „Свијетла је јесен” и „Радости”, на примјер). У наведеном циклусу више од трећине садржи глобални симбол *тишину* већ у наслову: „Звуци сунчане тишине”, „Тиха палма”, „Врх тишине”, „Тихо као сан маслине”, „Тишина између живота и смрт” и „Тишина видовита”.

На значај симбола *тишина* указала је Е. Б. Грин у књизи *Филозофија тишине* („Геопоетика”, Београд, 2001, стр. 210), у којој ауторка посебну пажњу поклања мистици. Она спомиње разноврсне облике *тишине*: интенционалну, религиозну, култивисану, дисциплиновану, смислену, обредну, апсолутну, привидну и читав низ других. Према њеном мишљењу, *тишина* призива „ментални увид у читаво поље искуства”. Према нашем мишљењу, саопштеном у огледима „Тишина као извор латентних енергија поетског говора (Реторика тишине у делу Аце Шопова и Бранка Миљковића)” и „Модели

---

Пјесма „Шпански пјесник” објављена је у Лалићевој збирци *Стизама слободе* („Народна књига”, Цетиње, 1948, стр. 46), без икаквих накнадних интервенција (чак ни правописних).

изворног искуства (Сродности и различитости стваралачких проседеа у поезији Бранка Миљковића и Лазара Вучковића)”, двије лирске минијатуре у потпуности објашњавају глобални симбол *тшишину*. Прва од њих је „Тишина” Аца Шопова:

„Ако носиш нешто неизречено,  
нешто што те притиска и пече,  
закопај га у дубоку тишину  
– тишина ће сама да га рече”,

а друга је „Ако кажемо” Бранка Миљковића:

„Ако кажемо  
рекли смо што нисмо хтели рећи.  
Ако ћутимо нисмо ништа рекли.

Свака реч значи  
што значи њено ћутање”.<sup>9</sup>

Основна значења глобалног симбола *тшишина* не могу се анализирати „без остатка”, јер иза сваког покушаја тумачења и разумевања остаје неки поетски флуид који не подлијеже литературолошким и лингвистичким дефиницијама. Он се налази на средишњој између филозофски схваћених идеографама *диће* и *нишћавило*, у зависности од онога што аналитичар жели тумачењем да постигне (било у виду текста, било контекста, било надтекста, било паратекста). Глобални симбол *тшишина* посредује између симбола *јовор* и *ћушање*, најприје у виду бинарне опозиције *јовор* — *тшишина*, а потом у виду опозиције *тшишина* — *ћушање*. У питању је, као и код Шопова и Миљковића, она врста коју смо дефинисали као *дјелатну тшишину*, дакле медијум у коме хипотетично пребива нови облик вербалне енергије. У Митровићевим пјесмама ове провенијенције сучељени су хук надземних небеских висина (као једна врста егзи-

<sup>9</sup> Први оглед је објављен у нашој књизи *Сродство по избору* (Културно-просвјетна заједница Подгорице, Подгорица, 1999, стр. 254–273), а други у часопису „Кровови” (Сремски Карловци), год. IX, бр. 33–35, новембар 1995, стр. 20–22. Њима би требало припојити још и студију „Трокраки свећњак Бранка Миљковића (Естетика, поетика, критика)”, објављену у нашој књизи *Сунчаном сираном књижевности* („Змај”, Нови Сад, 2013, стр. 89–108).

стенције) са *тйишином* подводних пространстава и скривених тајни и тајновитости (као други вид егзистенције). О тој врсти опонентности рјечито свједочи уводни катрен надахнуто креиране пјесме „Тишина видовита”, посвећене различитим врстама егзистенције (опису живог и неживог свијета):

„Не пробуди ово тихо море уз обале,  
вјетре са висине, вјетре ненадниче,  
да дна не јекну јауком из дубина,  
да се мртви бродари на гребену не расане” (стр. 325).

У појединим пјесмама глобални симбол *тйишина* преузима улогу посредника између различитих процеса, појава и претпоставки. То се нарочито види у завршном стиху пјесме „Тишина између живота и смрти” која је засвођена лирски интонираном каденцом — „У луци је била тишина између живота и смрти”. У видно различитој функцији глобални симбол *тйишина* се јавља у антологијској пјесми „Тиха палма”. О њој се у синонимном значењу употребљавају симболи *тйишина* и *мир*, јер је *мир* природни предуслов који се мора схватити као *conditio sine qua non* *йалме* као великог медитеранског знака.

„Палма тиха и без крета стоји на каменој обали,  
као да је своју тишину из корјена родила,  
као да је свијетли мир сâма гранама разгранала,  
да бићем мира живи пред пучином мора”<sup>10</sup> (стр. 321).

<sup>10</sup> Истовјетну поетску идеју садржи инвентивно креирана пјесма македонског пјесника Гана Тодоровског „Кипарис”, из које издвајамо сљедеће стихове који упућују на идентичност стваралачке инспирације:

„Скамењена каријатида зелене гордости  
погледа устремљена право увис  
Пролећни пламен што шикља  
из утробе времена  
Сујетна стража у предворју спокоја  
што је као замишљени чувар  
шчепало последњу лепоту  
земљине штедрости”.

\*

И сасвим уобичајене теме и мотиве Митровић умије да елаборира на самосвојан начин, настојећи да покаже стваралачку индивидуалност у што већој мјери. То махом постиже примјеном теорије спонтаности, као што је случај са ликовно експресивном пјесмом „Снијег и море”. Њоме пјесник показује релативно нову врсту језичких импресија, експресија и сугестија, посебно уколико у средиште расправе узмемо однос *лојографије* (сликања језиком) и *ѿикѿографије* (језиковања сликом) као „тачкама укрштаја”, како су то називали старији естетичари. Најљепши примјер налазимо у првој квинти и посљедњој секстини цитиране пјесме, поново у виду композиционог прстена:

„Снијег мутан и крупан, пао је на таласе мора,  
на бистрину сунчану над таласима мора.  
Бијели снијег пао је на све звукове мора,  
на вид алга румених, дубина роморитих,  
на вртове дубина приморја

— — — — —  
Јауче море валовима дубина, прадубина,  
сунцу глас диже од јаука високог као чемпрес,  
небу диже глас од јаука високих као дуга,  
свемиру бесконачном диже глас, запомаже.  
Цвијеће дубина треба спасити сјутрашњем сунцу оплоднику.  
О, спас, свемире бесконачни, цвијету у дубини!” (стр. 170).

Процес интерференције различитих врста и жанрова у Митровићевој поезији, природно и логичко спајање удаљених процеса и појава, повезивање пјесничких слика (визуелних, акустичких, тактилних, медитативних и синестетичких) и поетских идеја (посвећених физиолатрији, носталгији, патњи, стрепњи и видовитости) на најбољи начин показује пјесма „Балада о маслинки” савршена у свим структурним елементима. На основу анализе ове и њој сличних пјесама може се расправљати о односу књижевних конвенција и књижевних инвенција, посебно уколико се има у виду процес усаосјећавања пјесника и природе:

„На путу се злати згажена маслинка.  
Нога је маслинара, згазивши маслинку,

згазила и жути пламен уља у маслинци.  
 На путу тињају капи уља рођене да свијетле.

— — — — —  
 На путу тиња згажени пламен маслинара” (стр. 353).<sup>11</sup>

Посебан проблем током версолошких и генолошких анализа представља начин сегментације обухватнијих лирских и лирско-епских цјелина. У извјесним остварењима Митровић прибјегава фрагментацији интегралних, док у другим примјерима користи интеграцију фрагментарних цјелина. Судаћи по учесталости једног и другог процеса могло би се, условно дабоме, закључити да он *ијесме* ствара спонтано, након краћих периода инкубације тема и мотива, а да *иоеме* ствара по априорно изабраној конструктивној и композиционој схеми, у зависности од тога које проблеме и апорије жели да истакне као доминантне. Од степена разуђености схеме зависи бројност мање или више примјетних варијација, па чак и понављања, што је битно умањивало њихове књижевноестетске вриједности (на то махом указује употреба λογαεδског стиха, као и употреба оксиморона и парадокса, односно употреба вишесмислених пјесничких слика).

Да закључимо. Структура Митровићевих програмских и медитативних пјесама и поема, неуједначено остварених, не може битије умањити вриједности оних дјелова или цјелина у којима пјесник показује стваралачки максимум, а њихов број, као што смо показали, много је већи и разноврснији него што је то до сада показивала књижевна анализа. У вези са тим потребно је напоменути да циклусима програмских и медитативних остварења овог пјесника до данас није посвећивана неопходна пажња, особито уколико се Митровић жели прогласити не само зачетником, него и репрезентом медитеранске поезије у југословенском књижевном простору.

<sup>11</sup> На који начин одређена тематика и мотивика препушта доминацију другој и другачијој тематичи и мотивичи показује тринаести циклус „Ноћ која нас мјери”, којима је показано како пјесников оптимизам, витализам и стоицизам уступају мјесто песимизму и агностицизму. На то поновно упућују пјесме овог циклуса које већ у реторици наслова садрже глобалну метафору *иљач*: „Плач прије смрти”, „Плач над мајком”, „Плач руке зидара”, „Плач над очима”, „Плач над липом”, „Плач над очевима”, „Плач над слободоношом”, „Плач надања”, „Плач сунца” и „Плач пјесме за погинулим пјесником”.



Повећана пажња највећем броју пјесама и поема медитеранске провенијенције, односно *Медиџерану* као цивилизацијском и културном моделу, указује на потребу коришћења не само „студија књижевности”, него истовремено и „студија културе” као допунског модела. На тај начин најприје се реактуелизује и репроблематизује антрополошка визија живота, пресудна у Митровићевој психологији стваралаштва, шири се поље расправе на компаратистику (особито на имагологију), а потом се она преноси на нова „поља духа”. На то у историографији указује „антрополошка историографија”, чији је репрезент Фернан Бродел, а у литературологији „студиј културе”, чији су репрезенти Едуард Саид и Предраг Матвејевић. Сва набројана и многа друга, неспоменута својства медитеранског осјећања живота, имао је на уму Пол Валери када је тим поводом закључио:

Цео свет наше спознаје никао је на  
његовим обалама: сва наша веровања и сва наша  
гледања на свет одњихана су дуж средоземних обала.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Мартин Хајдегер је истакао везу темпоралности (историје) и умјетности (стваралаштва), посебну пажњу посветивши пјесништву: „Оно је завештање у троструком смислу, као даривање, оснивање и почетак. Као завештање, уметност је суштински историјска”.

Мноштво занимљивих информација о Медитерану као „мјешавини народа и култура” у њему, читалац ће наћи у књигама Ф. Бродела *Медиџеран и медиџерански свет у доба Филија Друјо* (1949), *Сисци о историји* (1992) и *Средоземље у сјајном веку* (2007), П. Матвејевића *Медиџерански древијар* (1990), *Друја Венеција* (2004), а најавио је и *Јагрански древијар* (започет 2001), Е. Саида *Оријентализам* (2008), као и у нашим књигама *Самойиси и казалице Сџефана Мићрова Људише* (2000), *По сунчаном сају* (*Поетика и естетика Владана Деснице*), 2001. и *Анарами и кријивојрами у романима Умберта Ека* (200).

Историографи и културолози Медитеран најчешће дефинишу као: „колицевку европске цивилизације”, „средиште свијета”, „Пупак свијета”, „материцу свијета”, „живо јединство мора”, „јако срце свијета”, потом као цивилизацијски образац и културни модел са „дугим трајањем” (*la longue durée*), лако обновљиви „комуникативни потенцијал” и слично. И. Андрић тим поводом исписује апофтегму: „Памћење је човеку друга домовина”, а У. Еко: „Памћење је душа цивилизације и културе”.

Радомир В. ИВАНОВИЧ

«ОДИНОКИЙ С ПРИВИДЕНИЯМИ КНИГИ»  
(Программная и медитативная поэзия Стефана Митровича)

*Резюме*

В отличие от других литературных направлений (экспрессионизма и сюрреализма, например), у движения общественной литературы не было манифеста, но ее члены постоянно придерживались небольшого круга выбранной этической и эстетической ориентации. Поэт Стефан Митрович (1909–1985) в его жизни опубликовал только одну книгу — *Песня и человек* (Цетинье, 1970). Другие были поэтические сборы: *Снег и море* (Титоград, 1976), *Слушаю боли в камне* (Подгорица, 1994) и интерпретация *Вид сна* (Подгорица, 1996).

Наиболее полный сбор дал Слободан Калезич — *Черный ветер в оливы* (Подгорица, 1998), в который входят 251 песня и стихи. Разделенные на 18 циклов, эта опция указывает темы и мотивы, стилистическое, языковое и техническое богатство стихов Митровича, то есть некоторые из черт, которые показываются в лучшем свете, если показываются в циклах в трех тематических кругах: круг программный, медитативный круг и круг средиземноморских песен. С ними Митрович получил большие литературно-эстетические коннотации.