

Дуња ДУШАНИЋ
Марко АВРАМОВИЋ
„ЧИСТ ОД ИСТОРИЈА“?
ЧИТАЊЕ ТРАУМЕ У СРПСКОЈ
ПОЕЗИЈИ ДЕВЕДЕСЕТИХ ГОДИНА¹

dunjadusanic@gmail.com
mrkavramovic@yahoo.com

Филолошки факултет,
Универзитет у Београду

Институт за књижевност и
уметност, Београд

Сажетак: У раду се истражује како је генерација српских модерних песника, која је на књижевну сцену ступила педесетих година 20. века, одговорила на кризе и потресе деведесетих година – пре свега, ратове за југословенско наслеђе и НАТО бомбардовање СРЈ 1999. Доводећи позна остварења Стевана Раичковића Миодрага Павловића, Александра Ристовића и Борислава Радовића у везу с поступцима књижевне транспозиције трауматичних доживљаја, преиспитују се темељне претпоставке савремених студија трауме (*trauma studies*) о односу између трауме, лирске поезије и приповедне прозе.

Кључне речи: траума у поезији, студије трауме, колективна траума, Стеван Раичковић, Миодраг Павловић, Александар Ристовић, Борислав Радовић

Маштајући о месту вечног починка, лирски субјект песме „Гроб“ Стевана Тонтића (1998: 117) замишља себе

У ничијем простору,
у звонкој празнини,
чист од завичаја,
чист од историја.

Тек тако, „очишћени“ од завичајне прошлости, његова драга и он пронашли би најзад мир, у простору лишеном свих обележја политичког, историјског, људског света:

Двоје ледичника
у леденици
под модром капом небеском.
У бистром огњу звезданом. У бездану.
Своји. На свом.

Идеја да се само смрћу човек може избавити из „кошмара историје“, која походи модерну књижевност још од Џојсовог *Уликса*, насталогу сенци Првог светског рата, добија посебну тежину кад се

¹ Овај рад је резултат истраживања спроведеног уз подршку Фонда за науку Републике Србије, пројекат бр. 1634, „Српска књижевност 1991–2021: идентитет, траума, сећање“, акроним: SLITaM.

имају у виду околности настанка песме „Гроб“. Написан за време опсаде Сарајева 1992. и објављену збирци *Сарајевски рукопис* 1993. године, „Гроб“ модерној фантазији о неоптерећености историјом даје сасвим опипљиво, болно значење. У земљи која не постоји/ земљи што је уташена/као што се живи/креч таси, „бити свој“ и „на свом“, постаје могуће само по цену „очишћења“ од свега што је чинило песниково ја: *Моје „ја“ је зисла звијезда,/неексплодирано зрно,/ уи-рак/ нујно сјеме, ничији знак* (Тонтић 1998: 95). „Очишћено“ од историје, ја постаје само успомена на људско биће и претвара се у беживотну твар, у *комад усунјани незнаној тијела небеској/ који ће још дуго у земљи да се хлади* (Тонтић 1998: 115).

Да се од историје не може побећи не само зато што модерни људи своје постојање доживљавају исторично него и зато што се прошлост стално враћа, сазнање је које прожима српску књижевност на прелазу из 20. у 21. век. „Српском књижевношћу последњих двеју деценија двадесетог века кружиле су сабласти историје и рата“, пише Дејвид Норис у студији *Духови круже Србијом*, посвећеној повратку трауматичне прошлости у српској прози овог раздобља. „Духови из прошлости и скоријих периода кризе враћали су се у садашњост као незалечене ране и као остаци догађаја који нису могли да добију своје право место у некој кохерентној наративној структури“ (Noris 2018: 11).

Није случајно да се Норис усредсређује на приповедну прозу и на различите поступке *наративизације* трауме у српској књижевности. Идеја да између трауме и наратива постоји нека врста инхерентне везе један је од стожера савремених студија трауме (*trauma studies*), које су у протекле три деценије далеко више пажње посвећивале проучавању приповедне прозе него поезије. Према речима Чарлса Армстронга (Armstrong 2020: 296), поезија има „приметно маргиналан положај у области студија сећања, као и у нешто ужој области студија трауме“, које су своје појмове, методе и интерпретативне стратегије осмислиле тумачећи прозне – приповедне и, нешто ређе, драмске текстове. Ствари стоје слично и с истраживањима трауматичног „повратка историје“ у српској књижевности деведесетих, у оквиру којих је досад релативно мало пажње било посвећено поезији. На овом месту не можемо да пружимо ни обухватан ни исцрпан преглед начина на које је српска поезија овог периода тематизовала историјске трауме; уместо тога, покушаћемо да на нешто ужем, али из више разлога репрезентативном узорку укажемо на главне теме и питања које ова поезија покреће.

Траума као метафора за непредстављиво

Уз све разлике које постоје међу њима, приступи елаборирани у оквиру студија трауме деведесетих година прошлог века полазили су од једне заједничке претпоставке: да књижевни текстови

имају посебну способност да покажу како трауматични историјски доживљаји делују на психу појединаца и група. Књижевност има повлашћено место у овим приступима јер, према речима Џефрија Хартмана, представља посебну врсту знања о „ономе што у искуству није било, или што се не може адекватно доживети“ (Hartman 1995: 540); другим речима, она нам пружа јединствен увид у искуства која измичу дискурсу медицине и клиничке психологије.

Хартманов позив „да прочитамо рану“ уз помоћ књижевности“ (*to 'read the wound' with aid of literature* – Hartman 1995: 537) био је полузванично гесло проучавалаца попут Шошане Фелман, Дорија Лаубаи Кети Карут, који су имали кључну улогу у настанку студија трауме као хуманистичке дисциплине. Схватања трауме заступљена у њиховим најважнијим књигама из деведесетих, *Testimony: The Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* (Felman & Laub 1992) и *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History* (Caruth 1996), била су поткрепљена тумачењима у којима се деловање трауме откривало „симптоматским“ читањем књижевних текстова попут *Зайиса из мртвој дома* и *Зайиса из њодземља* Достојевског, Камејеве *Кује* и *Пага*, Целанове поезије и сценарија за филм *Хирошима, љубави моја* Маргарет Дирас.

Повлашћено место књижевности и (с ретким изузецима, попут Целана) наративне прозе у раним студијама трауме последица је њихове зависности од психоаналитичког схватања ове појаве и уопште од психоанализе,¹ у којој вербализација искуства приповедањем има средишњу улогу. Оно је, међутим, и резултат деловања спољашњих, институционалних чинилаца: многи критичари су већ скренули пажњу на пресудан утицај америчке деконструкције на радове прве генерације теоретичара трауме, предвођене колегама и бившим ученицима Пола де Мана (в. Luckhurst 2008, Rothe 2011, 2016, Toremans 2018). Од душевне ране, траума у текстовима Шошане Фелман и Кети Карут прераста у демановски схваћен означитељ доживљаја који је за психу до те мере разоран да појединац нема начина да га когнитивно и језички обради. На месту тог доживљаја, који се не може непосредно појмити, а самим тим ни представити, јавља се празнина која упућује на постојање дубљег проблема. Према Кети Карут, траума урушава нашу способност симболизације, па се свест о необрађеном, болном искуству јавља накнадно, у виду компулсивних мисли, слика, халуцинација и снова које се враћају и изнова походе појединца (Caruth 1995: 4). Трауматизовани појединци „у себи крију једну немогућу историју или сами постају симптом историје коју не могу у потпуности поседовати“ (Caruth 1995: 5). До саме ране

¹ То је знатно ређе случај са социолошким теоријама *културне трауме* (*cultural trauma*), које се у неким важним тачкама разликују од раних, психоанализом инспирисаних модела. Социолози трауме, попут Рона Ајермана, књижевност користе као само један од мноштва извора и узгредних илустрација ширих друштвених појава, попут ропства у САД. В. Eyerman 2001.

може се доћи тек накнадно и с одстојања: историја је трауматична у оној мери у којој остаје недоступна нашем поимању или, друкчије речено, трауматична је она историја која се може појмити само кроз сопствену недоступност (Caruth 1995: 8).

Иако нам овде није циљ да критикујемо теорију Кети Карут, чињеница је да теза о несазнатљивости трауме, која је постала нека врста догме међу савременим теоретичарима трауме, почива на крајње тенденциозном тумачењу једног схватања које је деведесетих било широко прихваћено у америчкој психијатрији.² Грубо узев, према том схватању, трауматична су она искуства која код појединаца изазивају урушавање установљених механизма одбране, доводећи их до уверења да се у спољашњој стварности обистињују њихови најдубљи унутрашњи страхови, као што су страх од губитка вољеног бића и од сопственог уништења (в., за почетак, Garland 2002: нарочито 11–12; уп. McNally 2003). Повод таквим искуствима могу бити најразличитија збивања, а одговор на њих зависи од многих чинилаца – степена интегрисаности личности, присуства и улоге „добрих објеката“ (како спољашњих тако и унутрашњих) у животу појединаца, као и од начина на који се ти спољашњи догађаји поклапају с њиховим унутрашњим представама о „лошим објектима“. Другим речима, ма како страшни или потресни били, догађаји нису сами по себи трауматични, а начин на који се појединци носе с њима зависи од многих чинилаца. Понекад се та реакција заиста може поклапати с уверењем Кети Карут да се свест о трауми јавља тек накнадно и са закашњењем, али то није увек случај.³ Штавише, теза о радикалној недоступности и несазнатљивости болног искуства стоји у очитом несагласју с идејом да догађаји сами по себи нису трауматични већ су трауматични само доживљаји тих догађаја.

За нашу тему важнија је, међутим, аналогија коју поменути теоретичари успостављају између трауме и поетског језика, а нарочито интерпретативне последице ове аналогије. Полазећи од идеје да трауматични доживљаји ремете нормално језичко и когнитивно функционисање, они су повлачили аналогију између деловања трауме на људску психу и деловања поетског језика на свакодневну комуникацију. Као што траума слама уобичајене механизме обраде догађаја, тако и поетски језик доводи у питање, деформише, *онеодичава*, како би то руски формалисти рекли, конвенције свакодневне комуникације. Поетски језик раскринкава илузију о стабилној вези између ознаке и означеног и указује нам на узалудност наших покушаја да допремо до самих ствари – у томе је он највише налик трауми, која

2 В. Caruth 1995: 4; за језгровит преглед историјата и главних идеја књижевних теорија трауме в. Bond & Craps 2020.

3 В. нарочито утицајну студију психолога Ричарда Ц. Мекнелија, *Remembering Trauma* (McNally 2003), која је разбила многе предрасуде укорњене међу теоретичарима трауме о односу између трауме и памћења, као и о дугорочним реакцијама надушевне повреде.

се, по дефиницији К. Карут, опире представљању. Траума се, другим речима, може адекватно предочити само посредно, језиком свесним недостатности језика и представама које доводе у питање саму могућност представљања. Овакво схватање односа између трауме и језика било је у основи склоности теоретичара трауме ка проучавању ауторефлексивних, фрагментарних (и уопште нелинеарно исприповеданих) наративних дела, поетички блиских (пост)модернизму и закупуљених непремостивим јазом између „речи“ и „ствари“.

У пракси, привилеговање текстова усредсређених на проблем непредстављивости трауме довело је не само до занемаривања дела која то нису, него и до стварања поједностављене слике о начинима на које књижевност може „говорити“ о душевним ранама (в. Pederson 2018). Тумачења заснована на крајње суженом корпусу текстова теже уочавању елипси, лакуна и компулсивних понављања у тексту, као и поступака попут паралипсе, ироније и онеобичавања. Невоља с њима није само у томе што у књижевности постоји много начина да се прикаже деловање трауме и што нема никаквог разлога да се они унапред ограниче на мали број обележја, заснованих на селективним интерпретацијама појединих текстова. Невоља је у томе што су сама обележја заснована на погрешном поистовећивању књижевних текстова и душевних патњи стварних људи, којим се губи из вида да веза између текста и трауме може бити, у најбољем случају, посредна.⁴ То, наравно, не значи да писање о трауми не може појединцима послужити у терапеутске, исповедне, тесмоничне и, уопште, аутобиографске сврхе. Међутим, писање које је вођено естетским побудама разликује се – и као интенционални чин, и као процес, и као резултат – од писања као вида психотерапије. Ма како очигледни ови увиди били, они се пречесто превиђају у књижевној теорији, у којој је траума постала нека врста универзалне метафоре за најразличитије кризе и тешкоће: представљања стварности, суочавања с личном, породичном и колективном прошлошћу, односа према историји итд. Једва да треба додати да тако еластична употреба појма трауме није проблематична са становишта теорије; изједначавање текстова и трауматизованих особа покреће и далеко озбиљније, етичке проблеме (в. нарочито Rothe 2016).

Проблеми о којима су писали Шошана Фелман, Кејти Карут, Џошуа Педерсон и многи други јављају се и у вези с проучавањем српске поезије на прелазу из 20. у 21. век. Настајући, бар делом, као одговор на низ дубоких друштвених криза и историјских ломова, ова поезија се по својим главним прекупацијама и поступцима разликује од песништва које јој је претходило. Међутим, кад говоримо о историјским или колективним траумама у поезији овог

4 Прецизније речено, та веза може бити или миметичка (аутори књижевних текстова могу, мање или више верно, подражавати доживљаје и понашање трауматизованих особа) или генетичка (аутори књижевних текстова могу користити сопствена, когнитивно и вербално обрађена, болна искуства као грађу).

периода треба имати у виду да су оне тематизоване, пре свега, као *књижевни* и *йоеџички* проблеми – не зато што заједничка прошлост није била страшна, историја, па и садашњост кошмарна, а стварност тешко представљива, него зато што су, прешавши из сфере личног искуства у књижевну грађу, оне добиле нов облик и значење. На које начине је та транспозиција спровођена и које су њене шире импликације, како за разумевање савремене српске поезије тако и за разумевање односа између поезије и приповедне прозе, питања су којима ћемо се бавити у наставку текста.

„И како да се сада / И песник/... Умеша у ову повест?“

Чини се да је ретко које искуство оставило тако дубок и трајан траг на генерацију песника која се у српској књижевности појавила почетком педесетих година 20. века (Миодраг Павловић, Стеван Раичковић, и нешто млађи песници другог послератног модернистичког таласа Иван В. Лалић, Александар Ристовић, Борислав Радовић), као детињи доживљај Другог светског рата. Из данашње перспективе, кад су опуси ових песника већ завршени, зачуђује да је од тих ратних доживљаја једва остало трага у њиховој раној поезији.⁵

У првим лирским остварењима поменутих песника доминирају трагови њихове ондашње песничке лектире, која се кретала у распону од класика модерне поезије, попут Бодлера, Рилкеа, и посебно англофоне лирике на челу с Елиотом, до некадашњих надреалиста Душана Матића и Оскара Давича, који су наступали и као непосредни песнички ментори и промотери нових песничких генерација. Стихове ондашњих младих лиричара насељава и некакав општи, неодређени немир, али и алијенација коју доноси модерна, урбана цивилизација. Посебно под Матићевим утицајем, чини се, код младих песничких генерација доминирају теме бекства, чежње и похвале путовањима, која се неретко испостављају и као немогућа. Једно од честих исходшта овог бекства била је природа, с њеним скоро идиличним пејзажима, на које наилазимо у *Окџавама* Миодрага Павловића, као и раним песмама Александра Ристовића и Милована Данојлића.

Најизразитији млади песник бекства у природу педесетих година био је Стеван Раичковић. Уводна песма његове истинске прве књиге *Песма џишине* (1952) знаковитог наслова „Мир“, представља објаву овог повратка на место „где се опет смеје“, и где се наново успоставља нарушена хармонија, како се сугерише у њеној последњој строфи:

5 Изузетак је, барем када се наши најзначајнији песници имају у виду, једино Иван В. Лалић, који је већ у прву песничку збирку *Бивши дечак* (1955), као уводне и завршне текстове, уврстио песме „Зарђала игла“ и „Опело“, које тематизују бомбардовање Београда и геноцид над Србима у НДХ. Лалићев однос према овим историјским збивањима, атипичан у контексту послератне модернистичке поезије, био је сложен и заслужује посебно разматрање.

Око мене само шуме влати.
Све је тако тихо. Тихо све је.
И брег тај, и мрав су ми познати.
Мир је. Опет сунце греје.

У овој Раичковићевој на повлашћено место постављеној песми „рат је стављен у дубљи подтекст и тек се, у сасвим дискретним на-знакама, појављује на површини“ (Хамовић 2011: 21). Важно је приметити да је свет природе из раних Раичковићевих збирки истовремено и свет без људи: у њему, песничко *ја* успоставља присне односе с травама, птицама, каменом, уместо људи, који су из њих сасвим ишчезли. Како вели у познатој песми „Живот“, која у *Песми њишине* долази одмах после „Мира“: „Па нека и биљка и птица / буду као човек / друг.“

Ствари се, међутим, мењају, и то драстично, с књигом *Сувишина њесма*, коју је песник објавио у зору нове епохе, историјски и политички преломне 1991. године. *Сувишина њесма*, која носи поднаслов „десет фрагмената о геноциду са предговором и коментарима“, хибридна је књига. Поред стихова, она укључује и прозне текстове, накнадне осврте и коментаре раније написаних стихова, као и обједињујући предговор. Према речима самог песника:

У књизи су се на истом послу обрели и стихови и прозни записи, а и у једнима и у другима налазе се подегде и текстови који нису из пера овог песника: они су позајмљени из туђих говора, изјава, сведочења, па и докумената. И фотографија – са једном уметничком сликом – којима су прошаране странице ове књиге, учествују, такође, у истом, заједничком послу. (Раичковић 1991: 14)

Књига се може посматрати као једна у низу Раичковићевих *фасцикли*, такорећи случајних (или само привидно случајних) књига, у којима је разнородне текстове песник повезивао у претходно непланиране целине. Овај низ песничких збирки-фасцикли може се у Раичковићевом опусу пратити од *Случајних мемоара* (1978), можда и *Зайиса о Црном Владимиру* (1971), па све до његове последње за живота објављене књиге *Фасцикла 1999/2000* (2004). Такође, све ове Раичковићеве књиге, као и *Сувишина њесма*, имају одређену фактографску основу. Како је већ речено, „пресија преобилне емпирије [...] утицала је на формирање тих жанровски двојних целина“ (Хамовић 2011: 234). У *Сувишној њесми* ова основа је посебно наглашена, па се може говорити о својеврсној документарној поезији, посвећеној историјским збивањима, предоченим у стиховима пропраћеним фуснотама. Оне најчешће доносе шири контекст који упућује на стварносну основу стихова, како би се догађај о коме је реч у песми што јасније представио потенцијалном читаоцу.

У питању су скоро искључиво песме које се баве колективним страдањима српског народа у двадесетом веку, односно током Раичковићевог живота. Иако је највећи број стихова посвећен злочинима у НДХ (четири песме од укупно десет), Раичковић пева и о рушењу Његошеве капеле на Ловћену, о до данас недовољно познатом страдању Срба у комунистичкој Румунији, косовским траума из осамдесетих година, као и асимилацији нашег живља у Сент-Андреји. Може се слободно рећи да Раичковић својим стиховима обухвата скоро читав српски културни простор, обележен колективним страдањима:

Сви стихови у овој књизи – песнику се барем тако чини – налазе се на истој тематској линији која означава једну кривудавау *крваву дразду* злочина, недела и неправди што су учињени према српском народу којем и овај песник припада. Та линија, барем у овој књизи, креће од масакрираног кордунашког села Пркоса, преко бестијалних усташких јама у Херцеговини, цркве у Глини, Јасеновца, Косова и Метохије, Сент-Андреје и Сенмартона, да би јој се траг замео у каменим и облачним висинама Ловћена. (Раичковић 1991: 14)

Ако се за прозу осамдесетих година, аутора попут Јована Радловића, Радослава Братића и Слободана Селенића може рећи, како то чини Дејвид Нориса (Noris 2018), да представља „повратак потиснутог“ и тематизује у јавности недовољно спомињане злочине, онда је у свету поезије њихов пандан Раичковићева *Сувишна њесма*.

О мотивима за писање ове књиге Раичковић је проговорио у њеном уводном тексту. *Сувишна њесма* представља неку врсту олакшања и дуго одлаганог пражњења и проговарања о стварима које су овог песника изнутра притискале, отуда он „није трагао за овим невеселим темама, већ за што приближнијим речима, како би се бар неких од ових својих садржаја – који су га и као писца и као човека већ деценијама оптерећивали – донекле ослободио бар као писац“. (Раичковић 1991: 8)

У предговору аутор *Камене усџаванке* преиспитује и разлоге да се овим ужасним и за њега лично оптерећујућим темама окрене баш сад: „Да ли је на идеју о могућности постојања и једне овакве његове књиге песник дошао искључиво на основу својих унутарњих потреба или је на све то утицао и некакав спољни, можда чак и актуелни, чинилац?“ (Раичковић 1991: 8). Већ и само овако постављено питање делом призива потврдан одговор, и отуда се може закључити да су ондашња гигања, у којима се већ јасно могао осетити и мирис блиског рата, подстакла песника да ову своју књигу уобличи. Даље у тексту Раичковић и експлицитно признаје да су актуелна друштвена збивања била подстицај „да у садржајима [...] препозна и још интензивније осети неке догађаје који су се збили у прошлости“ (Раичковић 1991: 11). А о каквим је догађајима реч песник проговара

и у коментару најраније написане песме из збирке „За споменик у Пркосу“, у коме преноси сведочење Милке Добрић, мештанке села Пркос, о сасвим скором збивању (од 17. августа 1990) и малтретирањима и претњама које је претрпела, као и појави човека у црном оделу и с црном маском у банијском селу, скоро пола века након масакра (в. Раичковић 1991: 78–80).

На излазак Раичковићеве књиге почетком деведесетих свакако је утицала и нешто повољнија клима у јавности и друштвеном животу, који се, поготово од осамдесетих година, отварао за до тада табуизирани или барем делом непожељне теме. Да је због такве политичке атмосфере дуго одлагао суочавање с оним што га је одавно опседало и тиштило, подлегавши „невидљивој (а тучаној) нити аутоцензури“, признаје и сâм песник:

Истини за вољу, овај се песник дуго и свесно опирао да неке његове ране трауме и духовни ожиљци не прораде (бар не експлицитно) и на његовој хартији: као да је осетио да време – у којем је он пре четрдесетак година требало да се појави као песник – нимало не погодује таквим исповестима. (Раичковић 1991: 9)

О каквој се друштвеној клими радило, и заправо не само о аутоцензури већ и једва прикривеној цензури, најбоље се види из песниковог сведочанства о околностима које су пратиле настанак и каснију судбину његове најраније датирание и уводне песме у књизи „За споменик у Пркосу“, која, иако наручена као натпис за споменик масакру у овом банијском селу, никада на њему није осванула (в. Раичковић 1991: 71–78). У случају, пак, последње песме у књизи „Записи о гробу на Ловћену“, која је по години настанка најближа уводној у збирци, на делу је била сасвим отворена забрана. Тематски број београдског часописа *Умешности* за који је првобитно написана је бункерисан, а и појединачна песма је претрпела санкције изостављањем из репрезентативног избора Раичковићеве поезије у едицији „Српска књижевност у сто књига“ (в. Раичковић 1991: 123–124). Израз овог опирања и, како и сâм песник каже, потискивања и још дубљег покопавања (Раичковић 1991: 10) било је и окретање природи и тишини у његовим раним стиховима.

За Раичковића је књига коју је 1991. коначно предао читаоцима, иако посвећена страдањима других и читаве нације, истовремено и „зачудо и интимне природе, у неку руку чак аутобиографска“ (Раичковић 1991: 7). У њеном језгру налазе се пишчеве личне трауме из времена детињства и Другог светског рата: „у наоко актуелним опсесијама ове књиге, леже, дубоко у њеној позадини, неки стари, нетакнути доживљаји овога писца“ (Раичковић 1991: 11). Бежећи с родитељима од једног погрома, да би се одмах нашао пред ударом другог, песник је као тринаестогодишњи дечак „малтене први пут и чуо којој то националности и вери припада“ (Раичковић 1991: 12).

Трауматични догађаји тако играју значајну улогу и у освешћивању и утемељивању његовог националног идентитета, који чини се постаје скопчан и с личним и колективним страдањем.

Међу мучним догађајима којима је као дете сведочио, а неке од њих осетио и на својој кожи, издваја се сусрет с четворогодишњим, усташким ножем кланим, а недокланим, дечаком Раденком, избеглицом из Босне у Србији. Овај дечак је постао „жива слика“ која је деценијама несмирено опседала песника, па се тако испоставља да је помињана крвава бразда злочина заправо истовремено и „крвави ћердан око врата“ овог недужног бића. Тако постаје јасно да је песничка збирка-фасцикла *Сувишна њесма* за Раичковића била и враћање једног дуга, намирање једног давног „неизмиреног рачуна“. Пишући о Раденковој судбини, аутор *Зайиса о Црном Владимиру* поставља себи и питање о томе да ли поезија уопште било коме ишта дугује. Иако признаје да му је блиска Мандељштамова мисао, која му је дошла на ум кад је, састављајући књигу, о овим питањима размишљао – да поезија никоме ништа не дугује и да су сви њени повериоци лажни – српски писац закључује да „пред оним и онаквим *иовериоцима* који се налазе у контексту ове његове књиге, он ће и после њеног објављивања остати и даље њихов дужник“ (Раичковић 1991: 9). Другим речима, поезија никоме ништа не дугује, осим када су у питању жртве, попут оних које се тематизују у *Сувишној њесми*. Једино у таквим ситуацијама песник је дужан да проговори и сведочи, опет са свешћу да његови стихови никад неће моћи у потпуности да испуне свој задатак и барем верним сведочанством донекле искупе људску патњу.

На овом месту се може поставити и једно од централних, барем поетичких питања, које лебди над *Сувишном њесмом*. А то је питање могућности или, прецизније, довољности поезије да искаже оно што се, ако следимо теоретичаре трауме, опире представљању. И не само довољности поезије, већ и способности песника појединца да прикаже туђу патњу. Управо зато се *Сувишна њесма*, према речима њеног творца, и представља читаоцима као „колективна“ књига. Сумњајући у моћ стихова, песник их окружује коментарима, прозним записима, фотографијама, мапама, цитатима и исповестима других, углавном преживелих сведока. Пред њима се Раичковићева песничка уметност повлачи, постајући такорећи *сувишна*:

Песнику се увелико чини да би се на страницама ове књиге, првобитно засноване само на стиховима, могла осетити и (она стара) *немоћ иоезије* – пред надмоћном тежином и логиком неких узредних докумената, статистичких података и фотографија, који су се накнадно нашли у истој књизи. (Раичковић 1991: 14–15)

Улога поезије и песника у Раичковићевој књизи можда је најочигледнија у песми која носи наслов идентичан оном целе збирке, а

и по свом средишњем положају, пете песме по реду (од укупно девет) заузима средишње место у књизи. Сâм песнички текст је, заправо, у стихове пренесено, скоро без икакве стилизације, сведочанство јединог преживелог масакра из цркве у Глини. У питању је препис сведочења Љубана Једнака са суђења Андрији Артуковићу у Загребу 24. априла 1986. Раичковић овом сведоку даје реч у својој песми, а његово песничко *ја* се повлачи у позицију слушаоца и записивача, који остаје на њеним рубовима. Централни део песме тако представља Једнакова језива исповест, коју карактерише усмени ритам казивања, као и натурализам у директним описивањима свих непојмљивих суровости кољача. Једина песничка интервенција је преламање овог сведочанства у стихове:

... Око десет сати
Ето ти неколико усташа
К нама у цркву.

Вичу:

Ви сте осуђени
На смрт

Осамнаесте

А ово сад је само
Извршење пресуде.
[...]

Био је ту и неки лугар
Из Катиноваца

Стојан Бајић.

Натерали су га да метне главу на сточић
И онда му камом
Мало зарезали гркљан.

Крв му цури из гркљана

Онако човек ни заклан
Ни не заклан

А терају га да пева.
Певај
Вичу

Мајку ти српску
Па му још мало зарезују гркљан.

Тако је
Све као од шале

Почело клање.

Крв је лила по црквеном поду...

Овај „прелом има функцију ретардације приликом читања текста, самим тим онемогућује његов брз прелет и наглашава емотивно и значењски носећа места“ (Хамовић 2011: 222). Глас песника/песничког субјекта чује се само двапут, на почетку песме – „Помажем једном мучнику [...] Да се створи још једна песма“ –и на њеном крају, после језивог сведочења Љубана Једнака:

И како да се сада
И песник
(Са својим измишљеним речима)
Умеша у ову повест?

У овом повлачењу на рубове, улога песника може се запазити и у избору дела Једнакове исповести која се транспонује у стихове. Уочљиво је да он бира језовиту слику искасапљеног али још увек живог лугара натераног да пева, која се подудара с фигуром кланог али недокланог дечака Раденка из његових сећања. Тако у настанку ове песме, али и књиге у целини, улогу игра и лично песничко искуство.

Приказујући себе као посредника, који „сведочи за сведока“, Раичковић уједно подређује своју поезију прози – његов стих и дословно постаје форма у коју су, попут обланде, заоденута Једнакова и Шарићевапрозна сведочења. Овај поступак приближава Раичковићеву поетику, бар у неким њеним видовима, документаризму песника попут Чарлса Резникова, који је, радећи са судским записницима у поемама *Сведочанство: Сједињене Државе (Testimony: The United States, 1885–1915, 1978)* и *Холокауст (Holocaust, 1975)*, транскрибована усмена сведочанства претакао у слободни стих. Међутим, за разлику од Резниковљевог „објективизма“, Раичковићев документаризам нигде не тежи брисању трагова индивидуалности – како сведока тако и самог песника. Напротив, док су код Резникова искази сведока анонимизовани и пребачени из првог у треће лице, чиме је појачан утисак имперсоналности, Раичковићева посредна сведочанства су наглашено лична.

Лична, па чак и аутобиографска димензија Раичковићевог документаризма нарочито је заступљена у његовој последњој песничкој књизи, *Фасцикла 1999/2000* (2004).⁶ Први део ове књиге, „Пролећни дневник 1999“, доноси датиране записе о НАТО бомбардовању СРЈ, уношене у дневник који је песник водио од марта до јуна 1999. године. У односу на *Сувишну њесму*, која је била усредсређена на националне трауме Срба, *Фасцикла 1999/2000* доноси новине у песниковом разумевању трауме и њеног присуства у колективном памћењу. Непосредно искуство НАТО бомбардовања утврђује аутора „Пролећног дневника“ у уверењу да се, упркос „великој самоћи“ Срба (Раичковић 2004: 39), трауматична искуства међусобно не потиру, да колективна патња може учинити човека осетљивијим за туђу патњу и да је „понор историје довољно велики за све“, како би то рекао Пол Валери. Тако у првом запису, „Београд је жив (Поздрав из Хирошиме)“, повезивање двеју колективних траума – бомбардовања Хирошиме и Нагасакија у Другом светском рату и бомбардовања Београда 1999. године – није засновано на политичкој или историјској логици него на емпатији. Гест госпође Накађиме која, на вест о почетку НАТО бомбардовања Југославије, из Јапана телефоном зове песника не би ли проверила да ли је „Београд добро“, пример је како у личном памћењу колективна трауматична искуства коезистирају и међусобно се огледају. На сличан начин, у запису „Шездесет шести сонет Виљема Шекспира“, поезија постаје повод и средство повезивања различитих колективних рана. У ноћи између 7. и 8. маја, песник при светлости свеће проналази извесну утеху у „ванвременом постојању и моћи писане речи... пре свега... саме поезије“ (Раичковић 2004: 18), али та утеха добија ново значење сутрадан:

Када је свануло, при првој природној светлости, пронашао сам у истој књизи – међу Коментарима – и један (коинцидентни) податак [...]. *Париска џазеза* [је] 1940. године објавила једну причу о Трећем Рајху, где се сваки стих баш овог (LXVI) Шекспировог сонета, уклапа у догађаје хитлеровске Немачке...

Иначе... следећег дана који би требало да наиђе, у читавом свету, најављује се свечано (и пригодно) обележавање празника Победи... као успомене на 9. мај 1945. године... (Раичковић 2004: 19)

6 И у овој жанровски мешовитој књизи, као и у *Сувишној њесми*, налазимо на сличну резерву, а можда и отклон, спрам стихова и поезије уопште. Наиме, у првом тексту књиге „Београд је жив“ песник помиње како је на протестном скупу у УКС-у против НАТО бомбардовања имао намеру да изговори „свој *сџари* патетични сонет ‘Камена успаванка’“, али како даље наводи „одустао сам од стихова“ (Раичковић 2004: 12), па је уместо песме, која је до данас остала Раичковићев песнички заштитини знак и прва асоцијација на његов опус, ишчитао баш једну од варијанти прозног текста који се нашао и на челу *Фасцикле 1999/2000*. Тако „стихови о каменом сну, распоређени у један од најбољих сонета српске поезије, постају у том тренутку патетични и недовољни да се њима исказе протест против још једног историјског бесмисла“ (Петровић 2010: 374).

Фасцикла 1999/2000 показује како се у индивидуалној свести трауматско сећање разлистава, премрежавајући разна времена и историјска искуства и илуструјући феномен који је Мајкл Ротберг назвао *multidirectional memory* (Rothberg 2009). Другим речима, сагледано из различитих перспектива, страдање у Другом светском рату прераста из историјске у психолошку матрицу, у призму кроз коју Раичковић посматра актуелна збивања.

„То што нисам отишао код њих / можда је издаја“

Међу трауматичним раним успоменама песника рођених и одраслих у српској престоници издвајају се догађаји бомбардовања Београда – немачког, из априла 1941, и савезничког, из 1944. године. Иако су се ови догађаји опсесивно враћали и другим нашим значајним песницима,⁷ чини се да никога бомбардовање југословенске престонице није толико опседало као Миодрага Павловића, коме је колективна трагедија становника Београда донела и један лични, дубоко трауматични губитак. Наиме, на Ускрс, 16. априла 1944, током англо-америчког бомбардовања Београда, с породицом је погинуо Павловићев рођак, песник Радомир Продановић (1915–1944). Продановић није био само блиски рођак и пријатељ младог песника, већ је, према Павловићевим каснијим сведочењима, био и његов први књижевни узор и учитељ (в. Поповић 2019: 11). Заједно с песником, који нам је данас познат само по постхумној књизи *Глас*, коју је 1962. године приредио управо Павловић, изгорели су и нестали и његови песнички рукописи.

Сећање на овај догађај Павловић у својој поезији успоставља још у раној књизи *Сјуб сећања* (1953) песмом „Опело“, која има и поднаслов „Песнику погинулом од бомбардовања“. Иако ће већини оних који познају Павловићеву биографију овај поднаслов изазвати асоцијацију на Радомира Продановића, сâм текст песме ничим не упућује на конкретан догађај. Све је у њој апстраховано, па и погинули песник, који води дијалог с два анонимна хора – „Хором мртвих“ и „Хором жена“. Иако се ова „очишћеност“ од специфичних детаља и уопште фактографије може правдати и Павловићевом радикалном модернистичком поетиком спочетка педесетих година, може се претпоставити и да је догађај на који Павловић алудира још био исувише близак, па и болан да би се о њему могло ближе и детаљније певати.

⁷ Трагични догађаји у ратном Београду нису оставили снажан утисак само на српске песнике, већ и на једног, тада српског дечака, а потоњег великог америчког песника – Чарлса Симића (в. Симић 2022: 13–18. и Симић 2006: 171–172). И Симић је, много година касније, трауматична збивања из ратног Београда претакао у стихове, рецимо, у једној од својих познатијих песама, „Самео Appearance“, али и у песмама „Two Dogs“ и „On This Very Street in Belgrade“. Можда је Симић, поред многих других ствари које је делио с Павловићем, Лалићем, Ристовићем, и због овог заједничког искуства волео њихову поезију, преводио је и о њој писао.

Ову другу тезу, рекло би се, подупиरे и природа наредних текстова које је песник посветио поменутом догађају, а који су се полако „отварали“ за уплив конкретних ратних догађаја. Након *Сћуба сећања*, Павловић се теми бомбардовања и Другог светског рата враћао још неколико пута у својој поезији. Најпре је то учинио, скоро две деценије касније, у књизи *Хододарје* (1971), у којој се, међу песмама посвећеним другим песницима, налази и песма „Продановић“, а потом и у збирци *Карике* из 1977. године. *Карике* тематизују повест нашег простора од митских и праисторијских времена до модерног доба. Централни топоним ове повести је Београд, чију историју пратимо од оснивања до 20. века. У његовој модерној историји крупни догађаји су и бомбардовања и разарања. Отуда се у завршном одељку збирке нашао и кратка песма „Београд 1941“, која евоцира немачки априлски ваздушни напад, као и песма „Београд, април 1944“ посвећена савезничком бомбардовању града. Ова друга представља обраћање Радомиру Продановићу, у којем се тачно одређује место његове погибије („између улице Скадарске / и Страхињића Бана“). Поред места, стихови говоре и о другим конкретним појединостима Продановићеве погибије, наглашавајући трагичну осујећеност овог песника:⁸

ти си хтео да пишеш песме
у том несрећном граду
где је могло само да се страда
спустили те
на најнижу тачку
а и она је узела
да те раскомада

Песме из седамдесетих година нису биле коначна реч аутора *87 њесама* о Другом светском рату и бомбардовању. Догађајима које је доживео у раној младости, Павловић се вратио и у својој позној песничкој фази, на почетку деведесетих година, књигом *Песме о дејствију и рајовима* (1992).

Нова Павловићева збирка, што је и у критици одмах примећено, прилично се разликовала од његовог претходног песничког стваралаштва. Пре свега, истицана је њена изражена, за Павловића некарактеристична, аутобиографска компонента (в. нарочито Негришорац 1993: 580). Посезање за аутобиографским модусом певања условило је и одређена песничка решења у Павловићевој збирци. Једно од најмаркатнијих је успостављање лако уочљивог лирског *ја*, које пева о себи и сопственој прошлости. Ово изражено песничко *ја* још је једна разлика између *Песама о дејствију и рајовима* и остатка Павловићевог песничког опуса, у којем је он углавном певао помоћу персона или у безличном трећем лицу, док је прво лице упадљиво изостајало.

8 За детаљнију анализу ових песама в. Аврамовић 2019.

Оваквом позицијом лирског субјекта у књизи успоставља се битна разлика и између песама из збирке *Песме о дејствију и рајтовима* и претходно представљених песама о бомбардовању у којима Павловић избегава да проговори из сопственог искуства: у „Опелу (Песнику погинулом од бомбардовања)“ на сцену се уз хорове изводи сâм пострадали Продановић, као и у „Продановићу“, док исказна инстанца песама о бомбардовању из *Карика* проговара из безличног трећег, односно представља обраћање у другом лицу. Овакво одступање од онога на шта је од самог почетка своје каријере био навикао своје читаоце и критичаре може се схватити као додатни разлог да између песничког субјекта ове збирке и самог песника Павловића ставимо знак једнакости. Оправданост овог изједначавања потврђује и помињање на једном месту надимка „Мија“, који дечак, песнички субјект, добија од својих вршњака. У питању је надимак и самог песника који је он, као што је познато, носио читавог живота.

Овом аутобиографском компонентом може се објаснити друга битна карактеристика *Песама о дејствију и рајтовима* – окренутост детаљима из оновременог свакодневног живота. Павловићевом књигом из 1992. године, за разлику од читавог његовог пређашњег опуса, дефилију прецизна градска топографија, београдске улице и четврти, али и, још конкретније, одређене културне установе и продавнице, а поготову бројна лица из песниковог детињства – како она из јавног живота, читаоцима позната (књижевници Радомир Продановић и Светислав Стефановић, сликар Бранко Поповић, глумци Јован Танић и Аца Цветковић), тако и, још више, она сасвим приватна, позната искључиво песнику (Чаликијан, Вилотијевић, ујка Станко и многи други). Ипак, како време одмиче и јунак одраста, у песме све више продиру и догађаји из јавне сфере, па се тако у песмама помињу убиство краља у Марсеју, конкордатска криза или трке Формуле 1. Ови општи догађаји као да најављују и други, „ратни“ одељак збирке, који отвара песма „6. април 1941“, којом се јасно ставља до знања да ће и овом приликом бомбардовање Београда бити централно ратно искуство Павловићевог песничког субјекта. Ако упоредимо ову песму с претходном Павловићевом песмом о априлском бомбардовању из *Карика*, јасно уочавамо све разлике које постоје између песникових ранијих ратних песама и збирке *Песме о дејствију у рајтовима*. За разлику од песме из *Карика* чије су основне карактеристике сажетост и превођење самог догађаја на један виши ниво, где се он јавља као поремећај природне равнотеже и узурпација божанских прерогатива, у песми „6. април 1941“, као уосталом и у читавој књизи, Павловић је оријентисан на конкретне детаље и њихово нагомилавање. Песма представља својеврсну реконструкцију дана бомбардовања:

Јутро је стизало преко оближњег крова.
Седам сати. Млекација доноси млеко

у канти и каже – радио је јавио
 да је рат објављен и да већ почиње.
 Синоћ сам читао *Рајн и мир*.
 Сирене свирају врашки; претходна тишина
 била је потоња, онда авиони;
 њихови друкчије зује него наши.
 Затварају се прозори, врата, очи.
 Враћам се у кревет, под јорганом
 Кунем нападаче и читам Оченаше.

Павловић у овом делу књиге не реконструише само дан бомбардовања, већ пева и о потоњем избеглиштву из Београда пред налетом бомби и повратку у српску престоницу. У песми „Повратак у Београд 1941“ Павловић се из београдске перспективе дечака дотиче и других узнемирујућих догађаја у овом великом сукобу, попут оних у Независној Држави Хрватској: „Промичу бродови са НДХ грбом. / Избеглице стижу окрзнуте стравом. / Србин је изједначен са жалосном врбом.“

Кулминацију овог другог дела и књиге уопште представљају песме о савезничком бомбардовању Београда и погибији песника Продановића. Ова збивања су представљена у песми „Београд, 1944“ и у песми без наслова њему посвећеној (*Сунчани дан, Радомир њесник...*) У ове две наративне песме даје се детаљан опис трагичних збивања на Ускрс 1944. године. За разлику од Павловићевих ранијих песама о ускршњем бомбардовању и Продановићу, ове песме, које творе својеврстан диптих, детаљно предочавају и дечачки доживљај бомбардовања и погибију пријатеља песника. Ако смо на основу песме „Београд, април 1944“ могли нешто да наслутимо о околностима Продановићеве погибије, у овом диптиху све је представљено врло детаљно – не само погибија песника, већ и читава атмосфера рата који се ближио крају. Поред атмосфере која је претходила нападу, песничко *ја* сведочи и о конкретним учинцима бомбардовања:

Срушен је мост
 на страни Панчева, набацане бомбе
 преко пијаце Бајлони, као да је тврђава
 нека. На Ускрс.

У овим стиховима дискретно је назначено да су бомбе углавном разарале цивилне циљеве, и то на Ускрс кад су тржнице и јавне површине пуне света.

Крај песме доноси кулминацију и пева о погибији Павловићевих рођака, али и једну врсту посредне симболизације самог догађаја. Њу песничко *ја* препушта Продановићу и сликама из његовог сна:

Тако је сањао песник:
 да ће велика риба сићи кроз димњак

и појести свој плен, не дирнувши
ускршња јаја. Сви су били мртви
и праведни. Није се нашла ни свеска
са стиховима у кожи.

Укрштање страдања од ваздушног напада, слутње сопствене смрти и растанак са својим песничким позивом предочавају нам се као спој античке и модерне трагедије.

Следећа песма („Сунчани дан, Радомир песник.“) доноси још неколико појединости о доживљајима песничког субјекта који се затекао на улици кад је почело бомбардовање, али се на своју срећу вратио кући одустајући од посете рођацима:

Примичем се поред Ботаничке баште
заједнички ће нам бити напор и слава
само да честитам Ускрс Узору свом
поред кристала и офарбаних јаја.
Онда узбуна трећи пут свира
затичем се на пола пута
под који кров да се склони глава?
Бирам повратак јер не верујем
у безбедност центра града.

Тек се у овој песми открива трауматично језгро сталног Павловићевог враћања 16. априлу 1944. године. Одлука коју је млади Павловић донео за њега је била судбоносна, јер да је била супротна и он би вероватно погинуо са својим рођацима. Ускрс 1944. није био само дотицај са смрћу драгих блиских особа, пре свега песничког и личног узора Радомира Продановића, него и сусрет с могућношћу сопствене смрти. За разлику од Продановића, аутору *87 њесама* дато је време да обликује сопствено песничко дело. Ипак, поред свести да је избегао сопствену смрт остала је и nelaгода, накнадна помисао да је изневерио рођаке не отишавши код њих:

Ваздух се љуља, земља се под ногама прекраја;
негде је смртоносна простирка пала.
То што нисам отишао код њих,
можда је издаја?

Грижа савести је још један од мотива за Павловићево опсесивно враћање овом догађају, али можда и разлог што је дуго одбијао да о њему проговори у своје лично име.

Последњи део песме доноси поименично набрајање свих настрадалих Продановића. Као да песничко *ја* тежи да сачува од заборава све што се десило тог дана и тако прикаже сав ужас насилне смрти недужних:

Чули смо
 тепих бомби је пао преко Страхинића Бана.
 Од пијаце Бајлони остала је јама.
 У подруму сви су изгинули: Радомир,
 Милица, Душко, Вукица, тетка и теча,
 и свеска са песмама

[...]

Предвече су ископали њихова угљенисана тела,
 сутрадан их бацили у гробницу заједничку,
 пуну креча

Након ових језовитих слика песма се завршава поређењем Радомира Продановића с невиним страдалником Јовом.

Интересантно да и Павловић у збирци *Песме о дејствију и рајтовима*, као и Раичковић у *Сувишној њесми*, проблематизује како жанровску природу својих стихова, тако и уопште способност поезије да се ухвати укоштац с ужасом. Тако у песми „Београд 1944“ наилазимо на стихове: „Ни ово, разуме се, није песма/и зато нема краја.“ Ова сумња у способност поезије да посведочи о страхотама довела је до покушаја да се песме у овој збирци уобличе у складу с неким законитостима које више одговарају реалистичкој прози: у *Песмама о дејствију и рајтовима* много је више наративности и документарности него у Павловићевој ранијој поезији, а ако се изуму неке повремене и случајне риме, традиционалних обележја лирике (рецимо, сликовитости и елиптичности) готово да и нема.⁹ Још приликом њене појаве написано је да је Павловић у складу са својим намерама у овој књизи „морао да у своје песме уноси податке, да приказује збивања, да гради слику времена, *ишло је њрвенствено задатак њриповедачких њекстова*“ (Микић 1992: 14, курзив је наш). Посматрано у целини, Павловићево певање о бомбардовању кретало се од лирског и симболичног у ранијим збиркама све до наративног и документарног у збирци спочетка деведесетих година.

Песме о дејствију и рајтовима нису биле последња реч Миодрага Павловића о бомбардовању Београда, Другом светском рату и

9 Да се књига коју је Павловић објавио 1992. не заснива само на сећању говорне инстанце, већ, као и у случају Раичковићеве *Сувишне њесме*, и на документарном материјалу, указује и претпоследња песма у збирци, „Фотографије мога оца“. Иако фотографије које у овој песми „у коферу као у кади/пливају“ и „добијају боју иловаче“ нису оне песничког ја, већ овековечени призори његовог оца, углавном из Првог светског рата, може се успоставити аналогија између очевих фотографија и Павловићевих сведочанства о *ѡрошлом*. Ипак, песма „Фотографије мога оца“ не служи само да, по аналогији, наговести аутентичност песничког сведочанства. Она, чини нам се, представља још један сигнал за жанровско разумевање песама у читавој збирци. Другим речима, Павловић као да је хтео да створи песме које би о страшним историјским догађајима сведочиле попут фотографија.

погибији Радомира Продановића, али јесу биле последња песничка реч. Наредних година Павловић ће се овим темама враћати у прози. Прелазак на прозу као да је био и логичан след догађаја након *Песама о дејствију и рајовима* које, како смо видели, и саме имају многе особине прозног казивања.

У Павловићевој прози пажњу најпре привлачи краћи текст „Радомир Продановић: 1914, Краљево – 1944, Београд“, који је 1999. године објавио у краљевачкој *Повељи*. Као што већ наслов наговештава, текст се скоро у потпуности бави Продановићевом биографијом и трагичном погибијом. Прецизније речено, текст је Павловићево потресно сећање на догађаје од 16. априла 1944. и представља прозну верзију његовог песничког диптиха о Продановићу из *Песама о дејствију и рајовима*. Све је ту: и Продановићев пророчки сан, и неуспели одлазак младог Павловића код свог узора, и погибија читаве Продановићеве уже породице. У овом прозном сведочанству аутор очекивано доноси и нове детаље, али је важније од тога што изричито говори о својим разлозима сталног враћања на ову тему.

Текст почиње потенцирањем разлике између песничког талента Радомира Продановића и његове неостварености, за коју он сâм не сноси никакву кривицу: „Рођени принц песника није стигао да своја принчевска права оствари“, каже Павловић, а трагедија неостварености је још већа, с обзиром на то да је и већина Продановићевих рукописа нестала у бомбардовању. Павловић у овом тексту наглашава и сопствени људски губитак: „Никада нисам ниједног пријатеља више ценио и волео од њега. Био је оличење племенитости и имао је песнички позив у својим жилама.“ Све ово допуњава Павловићево признање да и више од пола века касније гледа на овај догађај као најтрауматичнији тренутак свог живота: „Његова погибија, као и погибија његове супруге Милице, трогодишњег сина Душка, и Миличине мајке Љубице, оца Лазара, сестре Вукице на дан 16. априла 1944. године, најтрагичнији је догађај у целом мом досадашњем животу“ (Павловић 1999: 84).

Нелагода што се вратио кући уместо да оде Продановићима упркос бомбардовању истакнута је и овде: „Унутарњи глас ми је говорио да сам добро урадио што сам се вратио кући, али једна нелагодност ме је ледила: што нисам отишао да честитам како сам се најавио? Тиме сам показао да бих се код њих осећао несигурним. Мајка се изненадила када је видела да се враћам усред узбуне. ‘Шта ће мислити тетка Љубица’ – питала се.“ Међутим, за разлику од песничке књиге где је сусрет са сопственом могућом смрћу само наговештен, сада је та спознаја директно изражена: „Пре но што сам заспао, сећам се, први пут ми је прошла кроз главу мисао да сам ја преживео и да ми је читав један живот, мој будући живот, данас у подне, у околности-ма најцрње трагедије, дат на поклон.“

Време Павловићевог настанка овог самооткривајућег текста крајње је симптоматично: текст је написан маја 1999. године, кад су над Београдом поново летели авиони с бомбама. Као да су ове околности утицале на Павловића да једну давну причу, која се у том тренутку понављала, коначно исприча до краја.

„Кроз дим ме гледају нечија мртва лица“

Као и Раичковић, и Александар Ристовић је своје певање започео у знаку песама о природи у којима, неретко, човек и флора и фауна складно коезистирају. Његове прве три песничке збирке (*Сунце једне сезоне* (1959), *Име природе* (1961) и *Дрвеће и светлоси унаоколо* (1964)), делују, као и ране збирке Стевана Раичковића, као бекство из града у природу. Ипак, Ристовићева друга књига садржи неколико песама које својим сликама призивају ужасне призоре скорог рата („Визије“, „Различита места“, „Мећава“). Углавном се ради о призорима лешева с којима се суочила и крхка дечја свест, од којих су вероватно и најужаснији призори мртвих вршњака („Различита места“). Тако Ристовићево повлачење у природу у овој и осталим раним збиркама постаје и бекство од урбане цивилизације чија су константа ратови и разарања („Хоћу да будем“).

Након ових раних стихова, Ристовић је о раним траумама и утисцима које је на њега оставио рат дуго ћутао. Успоменама на Други светски рат вратио се тек у књизи *Лак као њеро* (1988) – низу од двеста, углавном наративних, песама, испеваних из наивне перспективе, неретко с хуморном поентом, које заједно творе повест о једном ратном детињству. За разлику од раних песама, овде се о окупацијским данима пева неретко из једне помало ишчашене, карневалске перспективе. Као да је Ристовић тек при крају свог песничког пута нашао модус из кога ће моћи да испева песме у којима ће се поново срести са својим формативним искуствима. Заједно с неколико година касније објављеном књигом *Неки дечак* (1995), књига *Лак као њеро* и функционише унутар Ристовићевог опуса као кода, која открива пишчево детињство као извор многих његових препознатљивих и у најважнијим деловима опуса разрађиваних и преобликованих тема и мотива.

Управо су зато занимљиви стихови из песме „Рат је заиста почео“, који откривају тренутке када се песник први пут, током једног од ваздушних напада, сусрео с бубицама, које ће постати један од његових опсесивних мотива:

Сад знам да је рат заиста почео
јер сваког дана бежимо
од немачких авиона
у Расадник,

који се налази испред наше куће.
Док лежим
у трави,
гледам
бубице
како миле
преко моје руке.

Да су ови догађаји утицали на природу песниковог стваралаштва и открили му један други свет сићушних бића у коме је покушао да пронађе ред и смисао који се у оном људском распадао сведочи и једна напомена на крају записа о Ристовићевој поезији Симона Симоновића у којој је овај песник и уредник донео присећање песникове колегинице из Нолита Милице Николић:

Читајући преко телефона Милице Николић ову забелешку о поезији Александра Ристовића, она ми је, на моју причу о „бубицама“, рекла да је једном, у дужем разговору са њима, поменула „бубице“. Он јој је испричао да је као дечак више пута бежао из родног Чачка пред налетом немачких „штука“. Бацајући се на земљу, лицем загнуруним у траву, посматрао је како миле бубе. Тих описа има у његовој књизи *Лак као њеро*. (Симоновић 2015: 40)

За разлику од Ристовићевих раних стихова, у којима су скорија ратна искуства била прилично скрајнута, и веома брзо напуштена у корист неких других тема по којима је овај песник, барем у свом раном стваралаштву, био препознатљив, крвави ратови за југословенско наслеђе који су се одвијали пред његовим очима у последњим годинама живота, као и општа друштвена криза која их је пратила и коју је Ристовић и на својој кожи осетио, били су честа тема његових позних стихова. Најиндикативније је да у његовим позним стиховима тада поново искрсавају призори беживотних тела, често и мртвих младића, скоро деце, мешајући се и претапајући с оним из давних дана детињства и почетака књижевног стваралаштва. Из овог позног корпуса репрезентативна је песма „Мртви“, из песничке збирке *Хладна љрава* (1994), последње коју је песник за живота приредио, али која је објављена тек након његове смрти. Сав ужас ратних призора у њој се даје непосредно:

Господе, гледају нас мртви дечаци у униформи,
пробијена трбуха, са ишчупаним срцем, с рупом у потиљку,
кишица капље кап по кап у њина отворена уста и очи,
небо је ове јесени обојено уистину јесењим руменилом.

Узрок смрти ових једва младића је, како записује писар из Ристовићеве песме који пописује погинуле, „младаљачка знатижеља“. Због немирног духа и дечје радозналости млади су у ратним околностима најпре на удару.

Пластичне слике лешева поново се појављују у Ристовићевој поезији, скоро четири деценије касније. Овај пут, у односу на Ристовићеву рану лирику, на много сугестивнији и уметнички делотворнији начин. О немогућности да се од ових језовитих слика побегне сведоче и песме у којима аутор пева о њему омиљеним, малим и свакодневним предметима. У новим околностима почетка последње деценије двадесетог века и ове мале ствари постају повод за ускрснуће слика које прогоне лирско ја Ристовићевих позних песама, као у песми „О новом новцу ове године“. Метални новчићи које свакодневно користи, сада прате контрoверзне гласине које у мутном времену круже: „Месингани новчићи које употребљавамо / прича се да су начињени од пушчаних и топовских чаура / покупљених на бојиштима након битке.“

Међутим, песнички субјект се при сусрету с овим сићушним металним стварчицама не зауставља само на непровереним гласинама, већ се поред гриже савести у његовом уму појављују и језовити призори:

Зато кад купујем што дајући ситан новац
осећам се помало настран, изгледа ми
да пуцам тим новчићима, не да што купујем.

Мислим на оне који су погођени зрнима
испаљеним из чаура претопљених у овај новац,
на пробијена лица, груди, мислим на различите животе и судбине.

Кадикад ми је џеп пун ситног новца,
и држећи га у шаци или премећући међу прстима,
имам утисак да дотичем нечије зубе, комадиће костију, труп језик.

Нови догађаји и гласови који о њима допиру поништавају некадашње, у поратним годинама можда и тешко стечено спокојство, старе асоцијације смењују нове, ужасно узнемирујуће. Јак херцеговачки дуван, који је песнички субјект купио на пијаци „од неког младића / у војничкој блузи и у цокулама“, подсетио је својом аромом на нека пријатна сећања: „Мирис дувана подсети ме начас / на ђачка путовања ка мору, у возу / где тискали смо се уз смех и уз грдне.“

Ипак, сенка продавца дувана и временски контекст, али и нека мрачна необјашњива сила, коју лирски субјект означава као чудовиште, преокрећу асоцијативни смер у другом правцу:

Но неко чудовиште замени ове слике другим:
сликама гробова, новим крстачама, чуо се
и глас оних што жале покојнике.

Пушим јак дуван, херцеговачки,
увијен у папирић тек стеченом вештином.
Кроз дим ме гледају нечија мртва лица.

Након неколико деценија, стигли су и „нови“ гробови, крстаче и лешеви, да поново трауматизују лирског субјекта Ристовићеве поезије. И у близини нових ратних сукоба и кризних догађања он покушава да пронађе одступницу за себе и негде се склони. Ако је у раној лирици одлазак у природу био бекство од тек окончаних ратних страхота, сада је на делу повлачење у себе, покушај да се затворе очи пред страхотама које је носила свакодневица прве половине деведесетих година („Хтео бих да сам мртав“). Овај покушај поприма жељу за коначним бекством у смрт, која ће лирско *ја* дефинитивно сачувати од узнемирујуће свакодневице:

хоћу да будем мртав,
не препричавај ми ТВ извештаје са фронта,
[...]
хоћу да будем мртав,
не говори ми о ценама брашна, цвећа и воде,
[...]

Да Александар Ристовић није успео да се склони од ратних призора, и да су га ратне теме и слике походиле до практично његових последњих дана, сведочи и изванредна петоделна песма/циклус „Повратак ратника“, сасвим сигурно једна од последњих које је завршио, јануара 1994. године, свега коју недељу пре коначног одласка. За разлику од претходно помињаних песама, овде се акценат ставља на последице које рат изазива код оних који су у њему узели активно учешће. Послуживши се овим вечним песничким мотивом, који сеже до *Одисеје*, а у нашој књижевности барем до Црњанског и Васиљева, Ристовић прати различите облике пропадања оних који су се из крвавих сукоба вратили кући. Поред телесних и имовинских, акценат се у последњем петом делу песме ставља на негативни духовни преображај који доживљавају бивши ратници. Као метафору ове метаморфозе Ристовић користи један од својих омиљених симбола, јагње, које је, као и код већине других песника, и у његовој ранијој поезији било симбол невиности. Овде, међутим, и животиња која је на путу пратила ратнике и с њима се вратила поприма неке друге, демонске особине, заувек изгубљене невиности:

Вратило се са њима и јагње
које су били повели.

Али јагње сад нити блеји,
нити тражи овцу.

Има неке друге особине,
не би се рекло да је јагње.

Дању цвили као псето,
ноћу као вук завија.

Сви беже од њега,
али не беже ратници
него терају шегу с јагњетом.

Тако се давне слике идиличних prizora животиња с људима из Ристовићеве ране поезије, настале на неки начин као резултат отклона песника од раних ратних траума, на самом крају преображава у слику сабласних људских и животињских бића које је ратно искуство неповратно преобразило.

„Увек кад зазелени...“

Циклус од 14 прозних записа или *слика* (Аврамовић 2017) о НАТО бомбардовању СРЈ под насловом „Човек у рату“ уврштен је у треће, допуњено издање збирке *Неке ствари (1992–2015)* Борислава Радовића.¹⁰ Радовићева одлука да ове записе дода постојећим песмама у прози може се схватити као наставак песничког пројекта започетогу *Неким стварима*, чија се прва верзија појавила 2002. године. Тај пројекат је обухватао екфразу појединости из песникове свакодневице – наизглед неутралних појава, без додира с историјском стварношћу, попут свраке, кромпира, људских гласова, риба у акваријуму, згаженог голуба и дрвета, али и prizora из друштвено-историјске стварности испуњене ратним вестима, рестрикцијама и санкцијама, оскудицом и шверцом, „распродајом за преживљавање, из дана у дан“. Формулисан као омаж Бодлеровом *Париском сџину*, пројекат овековечења туробне стварности деведесетих изводи на сцену песника у препознатљивој улози *flâneura*, запљуснутог „сликама његовог времена, сликама из његове најближе околине, речитијим од било чега што би он умео да произведе у најповољнијим околностима“ (Радовић 2016: 205). У првом, програмском запису, под насловом „Неке ствари“, он себе приказује у улози сликара модерног живота:

Тако, кад осети потребу да протегне ноге пошто је читав дан провео за писаћи мстолом [...] у своју уобичајену предвечерњу шетњу, човек одједном поверује да се нашао усред неког великог пева чији се стихови полагао и неусиљено нижу покрај њега[...], уместо оружја и јунака, промичу нека ћутљива и натмурена лица, читава галерија портрета над хаубама и

¹⁰ Сви цитати из *Неких ствари* и Радовићеве поезије дати су према последњем ауторовом издању, објављеном две године пре његове смрти – Радовић, Борислав. *Песме и Неке ствари*. Београд: Чигоја штампа, 2016.

пртљажницима аутомобила [...]. Распродаја за преживљавање, из дана у дан. Из гомиле пролазника, која струји тамо-амо, ретко се ко издваја и застаје да би штогод разгледао или купио: они и сами једва преживљавају са оним што имају. Човеку готово застаје дах на помисао како тај рог јевтиног изобиља беспрекорно дочарава крању оскудицу. Као несавладиви фриз, састављен од живих и сивих ликова, збег који све своје собом носи и нуди у бесцење, пре но што се окамени на зидовима неког величанственог храма сиромаштву, који би украсила рука најмоћнијег и најзахтевнијег уметника. [...] Зашто би опис Ахилејевог или Енејиног штита представљао већи изазов за неког песника него те дрангулије, намењене свакодневној потрошњи [...]? Кажу, дакле, Музо, нешто о тим торбарима и просјацима, постројеним као за свечани дочек у два шпалера, кад се шета у предвечерје [...]! (Радовић 2016: 205–208)

Међутим, с изузетком записа „Главе“, који изричито говори о грађанском рату деведесетих, *Неке ствари* се у првом издању врло мало баве сликама песниковог времена. Тачније, оне се баве свакидашњим, али историјски немаркираним (или бар не прецизно маркираним) призорима и појавама – елементима и ликовима урбаног пејзажа, животињама, звуцима – а њихов однос према заједничкој, историјској стварности у најбољем случају остаје посредан. Иако се поједини призори могу тумачити као удаљени ехо актуелних збивања – рецимо, дозивање као метафора за бег и прогон у „Ноћним гласовима“ – читалац ничим није обавезан да их тако чита. То већ није случај с „Човеком у рату“, који се издваја из целине *Неких ствари* двома особинама – прво, ови записи отворено аутобиографски, чак псеудодневнички бележе песникове реакције на историјска збивања од марта до јуна 1999. године и, друго, они се удаљавају од жанровског модела песме у прози ка наглашено прозном приповедању. Истовремено, циклус „Човек у рату“ приказан је као остварење песничког задатка описаног у првој песми *Неких ствари*, у оквиру којег *flâneur* на себе преузима улогу летописца. Нарочито је, у том погледу, карактеристичан последњи, XIV запис из „Човека у рату“, који изричито успоставља аналогију између приватног и јавног времена, приказујући, ретроспективно, записе као хронику:

Глуво је доба ноћи, а глуво зна да буде и понеко доба историје. Додуше, у историји сва доба, удаљујући се, почињу да изгледају мање-више глува, па се човеку понекад учини како и ово његово, садашње, већ вапије за својим путујућим певачем или монахом летописцем. [...] Ево, управо сада, у глувој ноћној тишини лепо се може чути како из малог путничког будилника, смештеног на полици покрај узглавља, уз кутију шибица и украсну тестијцу у чији грлић је уденута свећа, разговетно и неуморно откуцава време нашег живота. Његово тик-так образује некакву необичну и непознату стопу која се не уклапа у јуначку метрику. Хоће ли она коме одсести у ушима? (Радовић 2016: 265)

Ова аналогија је, дакако, била наговештена и у првој верзији *Неких ствари*, али ју је укључивање „Човека у рату“ у целину текста учинило изричитим, дајући сликама нове значењске нијансе.

Представа НАТО бомбардовања која се помаља из ових записа одговара слици рата као медијског спектакла из записа „Главе“:

У природној величини и у бојама, на телевизијском екрану ових пролећних дана [...] нижу се окрвављене главе наших сународника, нечијих рођака, суседа, познаника. Безимене мушке главе, млађих и средњих година. Мртве главе, уместо којих проговара камера. [...] Да није веродостојности за коју јамчи снимак, помислило би се понекад да је у питању мађионичарски трик, изведен без капи крви. Све је стилизовано, као у позоришту или у миту. [...] Ове главе с телевизијског екрана су измрцварене и поразбијане, као главе ислужених старих лутака одбачених на сметлиште [...], које камера одваја од њихових тела и размешта, уоквирене, свуда по нашим становима, као део намештаја или собни украс пред којим обављамо свакодневне кућне послове, разговарамо у породичном кругу, примамо посете, обедујемо, одлазимо на починак. (Радовић 2016: 228–230)

Рат се „ко зна који пут од памтивека потврђује као незаменљива разонода за очи и учмалу уобразиљу, спектакл који милионске арене редовно прате од раног јутра, гутајући овсене пахуљице у млеку без холестерола“ (Радовић 2016: 243). У том смислу, модерно ваздушно ратовање јавља се као још један израз тенденције ка обезличењу процеса убијања и његових актера, омогућеном муњевитим напретком војне технологије у 20. веку:

У овом рату све почиње с небом и све се завршава са земљом. Та вертикала одређује ток сваког размишљања. Непријатељ је безличан. Он је машина, погонско гориво, сензор, експлозивно пуњење, упаљач. Понекад само камера. Непријатељ је тригонометријска функција, иза које стоји механички разум. Гали се не пентрају више уз литице, легије не гацају по мочварним шумама, оклопници не топоћу по утринама, гренадери не наступају уз гајде; не сече се бодљикава жица у освет, под заштитом магле, нити региментама по рововима сипи иловача у оковратнике док чекају да командири поваде „маузере“ на гајтанима и пиштаљкама објаве јуриш. Сада се то ради на други начин. (Радовић 2016: 243)

За генерацију песника која је ступила на књижевну сцену педесетих година прошлог века, ваздушни рат није, наравно, био новост, па ни Радовић у том погледу није био изузетак. Циклус „Човек у рату“ управо почиње реминисценцијом на Други светски рат, изазваном звуком сирене која најављује почетак ваздушног напада:

Да није био најављен у вечерњим вестима [...] ни по чему се не би дало закључити да нас од тог напада дели само неколико десетина минута [...] док се не буду огласиле сирене. Оне су већ пуштане у пробни рад ових дана, да би се проверила чујност, а свуда се могу видети и плакати на

којима је почетак узбуне графички представљен валовитом, а престанак правом линијом. Та валовита је наша стара и омражена познаница. Има нас који носимо њен звук у сећању из детињства, откако нас је пробудио оног шестоаприлског јутра 1941, кад је почело немачко бомбардовање Београда. (Радовић 2016: 240)

На другом месту, у аутобиографском запису „Сумрак богова“ из *Неких ствари*, Радовић је већ описао Други светски рат као кључну тачку у сећању, око које је „испрео један од својих првих митова“:

Тек сам био напунио шест година кад је Други светски рат хрупио у мој дечји свет. Почев од шестоаприлског бомбардовања Београда, многи призори и утисци урезали су ми се у памћење као у гранитну плочу, како би се враћали кад им се прохте и повремено ме гонили да им посветим понеку белешку. Уосталом, читави се митови дају испредати из кратких просева којима нас неко опслужује из мрклог мрака наше прошлости. (Радовић 2016: 299)

Међутим, на прави значај ове успомене песник је указао тек у „Човеку у рату“, приповедајући, подстакнут збивањима из марта 1999, о 6. априлу 1941. године:

У затишју између два налета авиона, поворке становника сливале су се према Новом гробљу: живи су потражили уточиште међу мртвима, па смо тако моја мајка и ја доспели на немачку парцелу тога гробља, најбезбедније место, рекоше, које се могло замислити у том тренутку. Тек што се придошлице размилеше око гробова, сирене су поново заурале и бомбардовање се наставило. 'Штуке' су понирале и завијале, митраље-зи 'штоповали', а рески прасак бомби пресецао је дах. Било је ту негде и војске у близини; неки коњи, преплашени или озлеђени, непрестано су њиштали иза гробљанског зида, па су се пред сумрак и они утишали. Пристизало је вече: мајка ме је огрнула неким ћебетом, седео сам уз млаку и храпаву плочу на којој је писало Ernestine Hoff; тукло ми је у слепочницима док су ми капци падали. Касније смо ушли у некакву гробарску оставу, међу ашове и лопате, где се нашло неколико дрвених клупа, и ту смо добили воде и преспавали уз врелу бубњару. А сада седим на тераси, у исту такву пролећну ноћ, и чекам да се јаве сирене како би сећање прешло у стварност, а ова привремена стварност, којој се одбројавају последњи минути, нестала у привиду неизмерног спокојства, пуног мириса земље. (Радовић 2016: 240–241)

Име Ernestine Hoff познато је Радовићевим читаоцима из наслова једне од његових најбољих песама, први пут објављене у збирци *Песме 1971–1982* (1983). Најупечатљивији мотиви из прозног записа – време и место збивања, скривање на немачкој парцели, целодневна застрашујућа бука бомбардера, долазак вечери и мрака међу гробовима – присутни су и у песми, где су предочени на други начин:

„ERNESTINE HOFF“

За једно име, прочитано на немачкој парцели Новог гробља,
у збегу за бомбардовања Београда, 6. априла 1941.

Суво крчка празна љуштура;
од маховине је под ноктима зелено,
од пужа учим твоју игру, скривалице.
Лежао сам уз твој камен,
а он на мојој априлској земљи.
Дуго је требало да дим пређе у вече.

Нисам те ни видео ни заборавио.
Ти ниси хајала за гвоздене орлове
што би звиждали, понирући,
колико ни за коренову длаку
која се спушта, месечарка, према теби.
Али ето, увек кад зазелени,
ижђикала тргне ме влат: сети ме силе
што је одоздо држала све конце
и прибила ме да дишем у тле.
Нисам те ни заборавио ни видео.
А све време се хранимо на једна уста
и казује нас исти језик.

(Радовић 2016: 71)

Као аутокоментар, прозни запис контекстуализује доживљај чије је трауматско порекло наговештено посветом песме. Иако је посвета већ успоставила аутобиографску везу између лирског *ја* и самог песника – чвршћу него што је то раније био случај у Радовићевој поезији, у којој је „лирски субјект само нека врста текстуалног конструкта, говорне инстанце која ни не постоји ван изговореног“ (Аврамовић 2023: 27) – аутокоментар ту везу допуњује и продубљује. Преузимајући контекстуализујућу функцију посвете, коментар открива оно што је посветом наговештенои ојачава наративне и логичке везе међу стиховима. На позадини приповедног текста, снажне визуелне, аудитивне и тактилне сензације, дате као изоловани осећаји, уобличавају се у доживљај, у ситуацију која се може с лакоћом реконструисати – детета које, препадно бомбама, сатима лежи ничице крај гроба, у страху гребе рукама маховину и посматра влати траве које расту из тла нахрањеног земним остацима непознате особе. Оно што на први поглед делује као инверзија живота и смрти и својеврсни парадокс – бежећи од смрти, дете у туђем гробу, скривено налик пужу у кућици, проналази заклон и спас од смрти – претвара се, с временске и психолошке дистанце, у епифанију. На-

писан с удаљености од 75 година, коментар у дискурзивној форми понавља оно што је сугерисано завршним стиховима песме – да су супротности којима свакодневно оперишемо, између људи, њихових језика и домовина, стварности и привида, садашњости и прошлости, живота и смрти, илузорне: *А све време се хранимо на једна уста/и казује нас исти језик*. Прозни коментар варира овај увид, чинећи га експлицитнијим: „А сада седим на тераси, у исту такву пролећну ноћ, и чекам да се јаве сирене како би сећање прешло у стварност, а ова привремена стварност, којој се одбројавају последњи минути, нестала у привиду неизмерног спокојства, пуног мириса земље.“

Према речима Срђана Вучинића (2018: 91–92), многи људи у детињству имају неку своју, личну „религију“, која се

са посебним интензитетом појављује у кризним, трауматичним тренуцима, у граничним ситуацијама егзистенције. Но песма „Ernestine Hoff“ окончава се једном неочекиваном консеквенцом свега наведеног. Оно што је у почетку било рационално засновано уверење о најсигурнијем месту у дану шестоаприлске катаклизме, и што у одсудним тренуцима прераста у детињи доживљај веровања у загонетно упокојено биће, те свемоћног духа скривеног иза надгробне плоче – у завршним стиховима постаће свепрожимајући осећај, готово филозофско уверење песничког субјекта. [...] Гроб незнане женске особе страног имена и туђе крви, завојевачког народа и вере, за њега се преображава у место новог рођења. Она, која је „одоздо држала све конце“, постаје његова друга хранитељка, чуварка, персонификована свемогућа сила; и њени тавни Доњи свет открива нам се као непресушни извор живота, што увек изнова „зазелени“, ижђикља, набуја.

Влат траве која, с предвиљивом правилношћу, ниче сваког пролећа, није само очигледни вегетативни симбол живота који се обнавља. Влат је у песми означена, пре свега, као окидач трауматичног сећања на бомбардовање, које се песнику враћа у свест сваког пролећа, и као средишњи симбол укидања супротности између живота и смрти о којем песма говори. У пролеће 1999. године, тај песнички симбол поново је постао стварност, потврђујући, изнова, валидност епифаније о којој говори „Ernestine Hoff“. Другим речима, захваљујући прозном коментару, слика влати добила је сложеније, лично и поетичко значење, прерастајући из ознаке трауматичног доживљаја у успомену на Радовићеву песму, изниклу, попут травке, из тог доживљаја.

Закључак

Као за ретко који књижевни нараштај, за генерацију српских песника која је ступила на књижевну сцену почетком педесетих година 20. века фантазија о животу „очишћеном од историје“, у без-

ваздушном простору где прошлост не боли, испоставила се привременом и крхком. Прошлост је походила садашњост не само у облику неспокојних духова, о којима је писао Раичковић, него и у далеко опипљивијем виду – мртвих дечака у униформи, „пробијена трбуха, са ишчупаним срцем, с рупом у потиљку“ (Ристовић 1994). За песнике попут Павловића и Радовића, који су у младости преживели бомбардовања Београда, 1941. и 1944, 1999. година била је не само застрашујући *déjà vu* него и потврда да се прошлост, сасвим дословно, стално враћа.

Упоредно читање Радовићеве, Павловићеве, Раичковићеве и Ристовићеве поезије не открива само како се једна песничка генерација носила с бурним догађајима који су обележили деведесете године 20. века. Оно пружа и ретку прилику да се поново размотре широко прихваћене претпоставке о односу између трауме, наративне прозе и лирске поезије. Као што смо нагостили у уводу рада, студије трауме су досад махом полазиле од схватања према којем између трауме и приповедања постоји нека врста инхерентне везе. Према том схватању, траума је рана која се опире *наративизацији*. Да би до излечења дошло, траума се мора исприповедати, уклопити у животну причу појединаца и заједница, односно у њихов доживљај сопственог идентитета (схваћеног, по правилу, као наративни идентитет). Отуда су и досадашњи приступи представљању трауме у књижевности далеко већу предност давали наративној прози и поступцима изведеним из анализе прозних текстова, примењујући их без разлике на лирске и приповедне текстове, с недовољном осетљивошћу за њихове жанровске особености.

Анализа Раичковићевог и Павловићевог односа према туђим и сопственим трауматичним доживљајима као да потврђује ову слику о односу између поезије и трауме. Њихова позна остварења остављају утисак да се, под притиском актуелних историјских збивања, овим лиричарима учинило да је у суочавању с неким ранама лирика недовољна, ако не и сасвим немоћна. Раичковићев документаризам и фигурација песника као посредног сведока (*proxy witness*), Павловићево компулсивно враћање судбини Радомира Продановића, у поезији, а потом и у прози, свакако наводе на такав закључак. Потреба за повратком иницијалном доживљају смрти и уништења у Другом светском рату, за што јаснијим и непосреднијим говором о првобитној рани, навела је обојицу да посегну за поступцима, па чак и читавим жанровима фактографског приповедања, наизглед одустајући од лирике. Ристовићев случај, међутим, не иде у прилог оваквом тумачењу односа између трауме, лирике и наратива, иако је и он после вишедеценијске паузе, а пре посезања за сугестивним и потресним сликама у својим позним песмама, написао „роман у стиховима“ *Лак као њеро*. У ствари, иако делује као да је, под утицајем драматичних спољних збивања, српска поезија скраја 20. и

спочетка 21. века склона напуштању лирског у прилог наративном, па чак и документарном изразу, то је само делимично тачно. Раширено схватање победе наративног над лирским у савременој поезији и доминације приповедања над евокацијом у посттрауматском писању требало би, у најмању руку, нијансирати.

У том погледу, случај Боре Радовића нам се чини нарочито индикативним. Премда је и код њега приметна тежња ка уклапању лирски предочене трауме у наративној прози у ближу, ако не и сасвим прозну наративну целину, немамо разлога да закључимо да је Радовић сматрао лирику немоћном а прозу супериорнијом од поезије у приказивању трауме. Напротив, упоредно читање „Човека у рату“ и „Ernestine Hoff“ пре наводи на утисак да је, код Радовића, случај био обрнут, и да је за њега проза остала *ancilla* поезије, служећи јој као коментар и интерпретација.

Оба утиска су, међутим, у основи погрешна јер губе из вида нешто што нам се чини кључним за разумевање односа између књижевности и трауме. Несумњиво је, наиме, да је за Радовића, Ристовића, Раичковића, Павловића, ма какав да је био њихов првобитни, интимни доживљај Другог светског рата, тај доживљај постао *књижевна траја*. Лирска поезија и наративна проза биле су напосто два одвојена, равнопоравна приступа обликовању те грађе, две креативне могућности за којима су песнициу различитим тренуцима посегнули. То нам, у начелу, не казује ништа о природи и размерама самог трауматичног доживљаја нити о психолошком профилу песникове личности, али нам заузврат открива много тога о њиховом схватању поезије и њене улоге у трагању за смислом доживљеног. У овој тачки нам се приступи досадашњих теоретичара трауме чине редуktivним и погрешним. Тезу о радикалној непредстављивости трауме требало би напустити у прилог испитивања мноштва начина на које књижевност говори о нашим ранама.

ЛИТЕРАТУРА

- Аврамовић, Марко. „Свакодневица и жанр слике у поезији Борислава Радовића“, 333–354. У: *О поезији и о поетички Борислава Радовића*. Прир. Драган Хамовић. Београд: Институт за књижевност и уметност; Библиотека града Београда, 2017.
- Аврамовић, Марко. „Ваздушни рат и Павловићева поезија“. *Поетика* 16/18 (2019): 111–140.
- Аврамовић, Марко. „Понешто о поезији Борислава Радовића“, 11–29. У: Борислав Радовић, *Десет векова српске књижевности* књ. 94. Прир. Марко Аврамовић. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2023.

- Вучинић, Срђан. „Са силом немерљивом: читајући песму 'Ernestine Hoff' Борислава Радовића“, *Београдски књижевни часопис* 13. 48–49 (2018): 89–93.
- Микић, Радивоје. „Лирска прича на крају лета“, 1992.
- Негришорац, Иван. „Живот није прошао, иако је сан“, *Летњопис Машице српске*, CLXIX (1993): 580.
- Павловић, Миодраг. *Карике*. Крагујевац: Светлост, 1977.
- Павловић, Миодраг. *Песме о дејињствима и рајтовима*. Београд: Српска књижевна задруга, 1992.
- Павловић, Миодраг. „Радомир Продановић: 1914, Краљево – 1944, Београд“, *Повеља* 29. 2 (1999).
- Петровић, Предраг. „Лирика, живот и коментари у Фасцикли Стевана Раичковића“, 373–386. У: *Поетика Стевана Раичковића*. Прир. Јован Делић. Београд-Требиње: Институт за књижевност и уметност и Учитељски факултет, Дучићеве вечери поезије, 2010.
- Поповић, Радован. *Сведок васкрсења: Песничка биографија Миодрага Павловића*, Београд: Албатрос плус, 2019.
- Радовић, Борислав. *Песме и Неке ствари*. Београд: Чигоја штампа, 2016.
- Раичковић, Стеван. *Песма њишине*. Београд: Просвета, 1952.
- Раичковић, Стеван. *Сувишна песма: девет фримената о јеноциду са њредјовором и коментарима*. Београд: Српска књижевна задруга, 1991.
- Раичковић, Стеван. *Фасцикла 1999/2000*. Београд: Српска књижевна задруга, 2004.
- Ристовић, Александар. *Хладна њрава*. Нови Сад: Матица српска, 1994.
- Ристовић, Александар. *Песме 1984–1994*. Београд: Нолит, 1995.
- Симоновић, Симон. *Онај Dis у мени. Записи о њесмама и српским њесницима*. Београд: Танеси, 2015.
- Тонтић, Стеван. *Сарајевски рукопис*. Београд: Стубови културе, друго, допуњено издање, 1998.
- Хамовић, Драган. *Раичковић*. Краљево: Народна библиотека Стефан Првовенчани, 2011.
- Armstrong, Charles I. “Trauma and Poetry,” 296–304. У: *The Routledge Companion to Literature and Trauma*. Прир. Colin Davis и Hanna Meretoja. London & New York: Routledge, 2020.
- Bond, Lucy & Stef Craps. *Trauma*. Abingdon, Oxon: Routledge, 2020.
- Caruth, Cathy. *Trauma: Explorations in Memory* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995.
- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.
- Eyerman, Ron. *Cultural Trauma: Slavery and the Formation of African American Identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Felman, Shoshana & Dori Laub. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge, 1992.

- Garland, Caroline (yp.). *Understanding Trauma: A Psychoanalytical Approach*. Tavistock Clinical Series. London: Karnac Books, 2002.
- Hartman, Geoffrey. "On Traumatic Knowledge and Literary Studies", *New Literary History* 26. 3 (1995): 537–563.
- Luckhurst, Roger. *The Trauma Question*. New York: Routledge, 2008.
- McNally, Richard. *Remembering Trauma*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2003.
- Noris, Dejvid. *Duhovi kruže Srbijom: književno predstavljanje istorije i rata*. Prevela Vladislava Ribnikar. Beograd: Geopoetika, 2018.
- Pederson, Joshua. "Trauma and Narrative", 97–109. У: *Trauma and Literature*. Прир. J. R. Kurtz. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- Ristović, Aleksandar. *Lak kao pero*. Beograd: Nolit, 1988.
- Rothberg, Michael. *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford, Calif: Stanford University Press, 2009.
- Rothe, Anne. "Irresponsible Nonsense: An Epistemological and Ethical Critique of Postmodern Trauma Theory", 181–193. *Interdisciplinary Handbook of Trauma and Culture*. Прир. Yochai Ataria и др. New York: Springer International Publishing, 2016.
- Rothe, Anne. *Popular Trauma Culture: Selling the Pain of Others in the Mass Media*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2011.
- Simić, Čarls. *I đavo je pesnik*. Prevela Vesna Roganović. Beograd: Otkrovenje, 2006.
- Simić, Čarls. *Zastrašujući raj*. Prevela Vesna Roganović. Beograd: Arhipelag, 2023.
- Toremans, Tom. "Deconstruction: Trauma Inscribed in Language", 51–65. У: *Trauma and Literature*. Прир. J. R. Kurtz. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.

Dunja Dušanić

Marko Avramović

“Cleansed Of All History?”

Reading Trauma in the Serbian Poetry of the 1990s

Summary

This paper examines the relationship between collective trauma, narrative, and lyric poetry in the Serbian literature of the 1990s and early 2000s. Our research focused on the poetry and prose of the generation of modernist poets who entered the literary scene in the 1950s: Stevan Raičković, Miodrag Pavlović, Aleksandar Ristović, and Borislav Radović. We studied their response to the major social and political crises of the 1990s, particularly the wars for Yugoslav succession and the NATO bombing of SFRY. By exploring the representation of collective trauma in some of their best-known works, we sought to challenge, re-examine, and nuance some basic assumptions of literary trauma studies regarding the relationship between trauma, narrative, and the lyric.

Keywords: poetry and trauma, trauma studies, collective trauma, Serbian poetry of the 1990s, Stevan Raičković, Miodrag Pavlović, Aleksandar Ristović, Borislav Radović

Примљено: 2. 9. 2023.

Прихваћено: 15. 11. 2023.