

Др Јован М. Делић

ПОМЈЕРАЊЕ РИТМИЧКИХ ГРАНИЦА
СРПСКОГ ЈЕЗИКА И СТИХА
– Милосав Тешић према Војиславу Илићу –

Овај рад је наставак нашег истраживања рефлекса пјесништва Војислава Илића у српској поезији двадесетого столећа. Војислав Илић се с разлогом сматра реформатором српскога стиха и претечом српске модерне. Милосав Тешић је творац српског амфибраха и барем једног особеног типа српског чланковитог стиха који се може доживјети и као псеудохексаметар. Постоји ли и како изгледа Тешићев псеудохексаметар? Тим питањем се бави овај рад.

Кључне ријечи: (Ауто)поетика, версологија, ритам, (чланковити) стих, псеудохексаметар, цезура, амфибрах, строфа, рондо, цитатност, опкорачење.

1. *Певање и мера* (2016) наслов је књиге „књижевно-естетичких и метричких анализа”, пјесника Милосава Тешића који погађа суштину Тешићевог односа према пјесми и пјевању. Тај наслов није никакво изненађење; имплициран је у бројним Тешићевим аутопоетским стиховима, попут оног најпознатијег, а вјероватно и најсрећнијег: „У тесном склопу метрике и бола”, чији је први полустих – *У шесном склопу* – већ постао наслов једног познатог пјесниковог избора у репрезентативној едицији „Награда Десанка Максимовић”. То ће рећи да пјесник мјери и утеже своје стихове са пуном и изграђеном поетичком самосвијешћу. Његова изузетна језичка осјетљивост и језикословна знања у томе су му од прворазредне помоћи.

Од средине осамдесетих година – откако је почео да објављује своје књиге (1986) у свом зрелом добу (у четрдесетој) – Тешић се почео занимати за стих као метричко-ритмички феномен и за питања „метрике”, односно версологије, тако да је међу најпосвећенијим нашим пјесницима у овој, иначе ексклузивној области. Тешић припада оној мањој групи српских пјесника који су активни истраживачи ритма и ритмотворних могућности српскога стиха и језика; пјесника који размичу и помјерају могућности

свога језика и изненађују својим достигнућима. Та достигнућа нијесу увијек благовремено ни препозната ни именована, па је сам пјесник налазио начина да на њих скрене пажњу. А помјерати ритмичке могућности свога језика и показати како су то чинили други пјесници – велики претходници и понеки савременик – никако није мали подвиг, па су на том плану Тешићеве заслуге ријетке и неоспорне, чак и јединствене.

Тешићев однос према традицији је дијалогски и креативан. Тај дијалог с традицијом сеже до *Писма*, односно до *Сћарої* и *Нової Завјейџа*, па преко српсковизантијске традиције, Рачана и Сентандреје до новијег српског пјесништва: Стерије, Бранка Радичевића, Његоша, посебно Лазе Костића, Војислава Илића и Дучића, Ракића, Диса, Винавера, Настасијевића, Куленовића, Васка Попе и Ивана В. Лалића, односно до савременика Рајка Петрова Нога. Привилеговани су пјесници истраживачи у језику, ритму, звуку и мелодији, какви су Лаза Костић, Станислав Винавер и Момчило Настасијевић.

Радозналац, истраживач у стиху и језику, Тешић испитује изражајне могућности стихова различите дужине. Распон дужине Тешићевих стихова изузетно је и неубичајено велик. Изосилабички стихови се крећу од три (*Праслик-гајка*, *Кроз флуид*, *У сунџон ѿмур*), четири (*Кров од ѿрућа*, *Зиданица шћо шрејери*), пет (*Прелестї севера*, *Оама*) и шест слогова (*До чейири млина*), па до осамнаест, колико их имају бројне пјесме у шестостопном амфибраху. Тај распон се повећава, ако се узму у обзир пјесме које нијесу грађене на принципу изосилабичности, каква је *Друја тробна ѿсма*, чија су прва четири стиха једносложне ријечи: *Чврстї / рам / Крсїї / Кам*. Већ овако летимичан поглед доводи у питање тезу према којој је модерној поезији стран кратак стих. Версолози ће имати посла са стиховима Милосава Тешића.

Нас ће овога пута занимати два типа дужих Тешићевих стихова: први од петнаест и други од осамнаест слогова. Оба су чланковити стихови са двјема цезурама и трима чланцима (одсјечцима). Први има три чланка од по пет, а други од по шест слогова. Оба су – а нарочито други – Тешићев допринос српском пјесничком ритму. Први се појавио са *Седмицом* (1999) – њиме је испјевана *Мала служба* – а други са *Млинским колом* (2010). На оба смо и раније благовремено реаговали – било је јасно да се догодило нешто ново у српском стиху; по нашем осјећању – нешто изузетно важно што би морала да региструје српска версологија и историја стиха: са *Млинским колом* амфибрах је постао српски пјеснички ритам, а овим лирским спјевовима створена су два нова типа српског чланковитог стиха. Те наше „реакције” нијесу имале одјека, па их, ево, појачане понављамо.

На крају другог миленијума хришћанства српска поезија је дала двије изузетне пјесничке књиге – два лирска спјева – *Чейири канона* Ивана В. Лалића (1996) и *Седмицу* Милосава Тешића (1999). Обје књиге су наглашено у знаку хришћанства; обје су у знаку обнове српсковизантијске традиције пјевања и пјесништва, обје жанровски и пјесничким облицима унапређују српско пјесништво обогаћујући његов репертоар облика и значењске домете. Не помињемо их случајно заједно: књижевно сродство се, срећом, бира,

па је Тешић изабрао Ивана В. Лалића међу своје најближе књижевне сроднике. Иван В. Лалић је својом пјесничком књигом *Писмо* (1992), а нарочито лирским спјевом *Четири канона*, охрабрио Милосава Тешића на пјесничку авантуру и подвиг звани *Седмица*. Ријеч је о изузетној пјесничкој књизи која је донијела иновације и на плану стиха. И Лалић и Тешић су веома упућени у питања версификације: Лалић као аутентичан пјесник и преводилац поезије са више страних језика; Тешић као пјесник и језикословац. Не треба заборавити да су обојица поштоваоци Војислава Илића; Лалић, уз Павића, сигурно највећи у другој половини двадесетог вијека.

У подтексту *Седмице* је *Библија*, у јединству *Старога* и *Нове Заветга*: *Књига Постања* и *Опкровење Јованово*, односно Мојсије и Јован Богослов прије свих. Од новијих српских пјесника и пјесничких остварења повлашћено мјесто има Лаза Костић и његово *Стварање светиа*. Тешић наводи два Костићева катрена у шестерцима са системом римовања abcb. То је *краковјак* – стални облик строфе пољског поријекла – изворно весела строфа пјесама поскочица. Ми видимо прикривени Тешићев омаж Лази Костићу у седам пјевања Недељи, испјеваних у симтеричним „лирским” десетерцима, у којима је испјевана и Костићева *Santa Maria della Salute*. Тешићева строфа је знатно дужа од Костићеве станце: дванаестостих, што ће рећи – двострука сестина, са системом римовања дупле сестине: ababccdedeff. Првих шест пјевања има по три дванаестостиха, а седмо и завршно чак свих седам, што је укупно равно двадесет пет строфа и триста стихова – симетричних лирских десетараца.

Као што је Лаза Костић своје *Стварање светиа* испјевао у необичном ритму краковјака – студентске веселе пјесме пошалице – и Милосав Тешић бира необичан и врло захтјеван страни, стални облик пјесме романског поријекла – рондо. То је пјесма од тринаест стихова у којој се један стих понавља три пута: на почетку (први), у средини (седми) и на крају (тринаести стих). Стих је јампски једанаестерац са римом досљедно проведеном кроз све пјесме и стихове по систему: ababccaddacca. Чести пратиоци овога облика – због његове захтјевности – јесу извјештаченост и неприродна синтакса, што је мајстор версификације, какав је Тешић, срећно избјегао, са пуном свијешћу о искушењима облика. О синтакси, машти и радости стваралаштва Тешић пјева у првом дијелу прве пјесме *Ушорка*:

*Из воде блесне небеско остървце,
резерват жара, дирљив уздах ватре.
Кад једном плане моћно палидрвце,
тајанствен дах ће синтаксу да натре,
у брсној крошњи распукнуће машта
ведрину мисли, радост стваралаштва.*

Тајанстйвен дах ће синйаксу да натйре као што се натире хљеб у наћвама приликом мијешења и обликовања, па своју синтаксу натире Творац

док одваја копно од мора, као што то чини и пјесник опјевајући стварање свијета. *Машића* и *рагосић стваралашћива*, неодвојиви су од стварања.

Трипут поновљени стих постао је у Тешића рефрен и носилац значења, односно стуб смисла, и природно је уграђен у синтаксу и ритам пјесме. У рондоу је опјевано свих шест дана стварања, док је недјеља – од Бога остављени празник и свечани дан одмора – опјевана, како смо већ рекли, у лирском симетричном десетерцу, који је у контексту спјева постао празнични стих. Тих триста стихова *Негеље* јесте поздрав празнику стварања свијета; поздрав Творцу и Творевини, али и израз бриге, па и страха за Творевину. Назначен је ризик „осмог дана” и сврховитост историје која води ка Новом Јерусалиму и Апокалипси.

По нашем осјећању, Тешић настоји да усклади значење пјесме и спјева у цјелини са пјесничким обликом стиха, строфе и пјесме, и у томе успијева. Слућимо да је пјесник намјерно тражио строг, тежак, заматан и захтјеван облик, какав је рондо, да би њиме сугерисао муку стварања и стваралаштва; стваралачки напор и тежак пут до Творевине. Слућимо да је троструко понављање у рондоу усклађено са идејом Тројства, односно *ућројених сила* из пете пјесме Среда, по нашем суду – аутопоетичке. Као да је у тој пјесми мала поетика Тешићевог рондоа и његове *ућројености* – *ућројених сила*. Тројство је већ у првом, односно троструко понављајућем стиху:

О жицко лије с јасеновој храсћа,
у таквом склопу тек си светилиште (...)

Липа, јасен и храст су тек у тројству биљно светилиште, које ће „да хором лишћа слави чинодјество”. Ово значење се наглашава и продубљује у другом дијелу пјесме:

О жицко лије с јасеновој храсћа,
ембрион ти си ућројених сила,
што трају ритмом симфоније биља,
у чијем ронду језик није фарса,
већ шум је трешњев, гушћи него смола,
кад Среда врисне: Топла сам – а гола!
О жицко лије с јасеновој храсћа!

Оно што је назначено првим, потврђено средишњим и поентирано завршним стихом, продубљено је и обогаћено стиховима другог дијела пјесме: то је сада недвосмислено „ембрион (...) ућројених сила”. Тешић – велики поклоник и пјесник биља – види да те „ућројене силе” „играју ритмом симфоније биља”, а у ронду ритма симфоније биља „језик није фарса”, већ је, као трешњин шум, „гушћи него смола”. Биљке су те којима се опјева природа рондоа његовога тројства и његовога језика.

Постоји најмање још један разлог са којег је Тешић могао посегнути за једним међународним сталним обликом: тема стварања свијета је уни-

верзална, васељенска, космичка, па је међународни стални облик пјесме природан и „пригодан” да се таква тема њиме опјева; рондо је за такву тему био вишеструко изазовнији од сонета.

Можда је сад тренутак да се опет присјетимо већ поменутог, познатог, поетички усмјереног Тешићевог стиха: *У шесном склоју мейрике и бола*”, такође трипут поновљеног у шестој пјесми Среде, пошто смо говорили о тјескобама, искушењима и функцији рондоа. Мада овај стих наткриљује и озрачује цјелокупно Тешићево стваралаштво, он је занимљив и стога што је читаву шесту пјесму Среде поетички усмјерио и што је изазвао пјесника да се одреди према биљу и према патњи.

У првом дијелу пјесме открива се нешто од тајне стваралачког процеса. Биљке – у овој пјесми дрвеће – навиру жаром свога шуштања и шумора пјеснику на врата, преображавајући га у кућу чији темељ пјева; изазивајући, дакле, плодан пљусак и пјесму као коначан резултат тога сусрета са шуштањем биља на вратима:

*У шесном склоју мейрике и бола,
„Миришу липе с питомог Врачара”,
а с врата мојих врба, грм, топола
зашуште жаром, као са ватраља,
те чекам пљусак, плодотворан, семен,
да будем кућа којој пева темељ.*

У другом дијелу ријеч је о односу тијесног склопа и бола са брушењем финоће „регистром од патње”. Тим тешким осјећањем и искуством се, дакле бруси финоћа стиха и пјесме и достиже се жељени поетски ниво, а на крају пјесме се узбуђење преноси на биљке све до присног загрљаја. Притом онај који грли није пјеснички субјекат, већ биљка – јаблан. Пјесник не грли румено грање, као Црњански, већ трпи радњу, као Дис:

*У шесном склоју мейрике и бола,
финоћу бруси регистар од патњи,
а свећом лана мучеништво пламти.
Појачај шкрипу, шкрипнице из чвора:
брежуљци моји брст, и коров, јеже
док јаблан, бучно, грли ме и стеже –
у шесном склоју мейрике и бола.*

Тако се „успут” откривају три Тешићева поетичка начела, карактеристична за његову поетику уопште: тијесан склоп метрике и бола, однос према биљу и преображај у стваралачком процесу. А то се није смјело заобићи ни прећутати, мада није најнепосредније везано за нашу тему. Уосталом, рекли смо, понављамо и понављаћемо да је наше бављење питањима стиха и ритма искључиво у функцији тумачења поезије и поетике. А о поезији и поетици говоримо све вријеме.

Управо из поетолошких разлога упозоравамо да је пјесник дописао *Назнаке и разјашњења* уз друго, допуњено издање *Седмице* (2015). У првој реченици он саопштава читаоцу да његов „лирски спјев, у извесној мери прати канонску структуру византијско–старосрпског духовног песништва”, па су стога морали бити „објашњени црквенокњижевни термини из области византијско–старосрпског духовног песништва”, а управо та лексика изражава „православно–хришћанско осећање света” и даје цијелом спјеву „основни литерарни тон”. Није ријеч ни о каквом новом средњовјековљу, нити модерни пјесник може бити човјек Средњег вијека све и када би то желио, већ о природној потреби модерног пјесника да успостави дијалог са најдубљом својом традицијом и да тим дијалогом обогати и своје модерно пјесништво. Тај дијалог је поредив с оним који је својевремено успоставио Т. С. Елиот са Дантеом, односно са оним који је у нашој поезији већ успоставио Иван В. Лалић двјема својим посљедњим већ помињаним књигама *Писмо* (1992) и *Четири канона* (1996). Наравно да је тога дијалога било и раније и да су га успоставили наши својевремено најмодернији пјесници – Васко Попа, без чијег залагања не би било *Србљака*, и Миодраг Павловић, без чије *Антилопије српског јесништва* не би било свијести о јединству и цјелини српског пјесништва. Данас се, барем за нас, показује све значајнијом прва пјесничка књига Милорада Павића, необичног „слојевитог” наслова *Палимјесити* (1967), па *Месечев камен* (1971), а онда његова прозна дјела, прије свих *Мали ноћни роман* (1981) и *Хазарски речник* (1984), којима је успостављена веза са византијском традицијом у модерној прози.

Пред пјесницима сличног усмјерења, па и пред Тешићем, увијек се изнова испријечи оно тешко питање са којим се на пјесничком и на животном плану суочио Иван В. Лалић: Како рећи свијету и Богу ДА, ако је тај свијет пун зла и несреће; ако је људски живот кратак, а човјек смртан; ако је историја трагична. Доиста, оно што зовемо Историјом рачуна се од Христа и одвија се испод његовога Крста и Распећа. Историја која се разбокорила из Руже Крста – из Крста натопљеног Христовом крвљу – нужно је трагична, али је нужно смислена и сврховита. Хришћанство је религија страдања, патње, Распећа и Спасења, као што је, према Тешићу, византијско–старосрпска поезија – поезија патње, страдања и сврховитости; поезија која чува „пламичак смисла” и у којој се огледа *Бели лабуд смисла*, што је, за Тешића, „савршена лепота Богом осмишљеног света”. Тај *Бели лабуд смисла* постоји и у историји и у поезији; он чини истроју и поезију сврховитима и смисленима. Историја се креће од Распећа ка Новом Јерусалиму. Тешићева *Седмица*, обухвата *свевријеме* – од Постања до Новог Јерусалима; свих Божјих седам дана и „осми дан”, који већ дуго траје, са свим његовим седмицама, односно привидом круга који се описује сваких седам дана.

2. Цитатност. Осврнућемо се и на Тешићев поступак цитатности у *Седмици*, за који је такође могао добити подстицај и охрабрење од Ивана В. Лалића, за Тешића, посебно за *Седмицу*, веома значајног пјесника. Међу

спрским пјесницима које Милосав Тешић цитира или на њих алудира у *Седмици* налази се, сасвим очекивано, и Војислав Илић. Ако смо добро прегледали, у *Седмици* се цитира дванаест пјесника из новијега српског пјесништва: Јован Стерија Поповић, Његош, Бранко Радичевић, Војислав Илић, Јован Дучић, Милан Ракић, Владислав Петковић Дис, Сима Пандуровић, Вељко Петровић, Момчило Настасијевић, Васко Попа и Иван В. Лалић. Увјерени смо да овом списку треба додати и Лазу Костића: бројни симетрични, „лирски” десетерци у *Седмици* својеврсни су омаж Костићу, а поједини од њих се могу прочитати и као алузија на Костића или су стилизовани према Костићевом десетерцу. У *Назнакама и разјашњењима*, у другом, допуњеном издању *Седмице* (2015), Тешић наводи цијелу једну Костићеву станцу из пјесме *Santa Maria della Salute* као примјер и илустрацију „метра” који он зове дактило-трохеј, поставивши на одговарајућа мјеста акценте и дужине. Лаза Костић је, дакле, у Тешићевој *Седмици*, што би се могло доказивати анализом и бројним примјерима, али то би рад одвело далеко од његовога предмета истраживања. Довољно је подјсетити још једном да је *Сиварање светиа* Лазе Костића други мото *Седмице*, одмах иза *Прве књије Мојсијеве*. Наш средишњи истраживачки проблем је Тешићев однос према Војиславу Илићу, па ћемо се кратко осврнути искључиво на значење, функцију и статус цитата Војислава Илића у Тешићевој *Седмици*.

Тешић у *Седмици* цитира Војислава Илића два пута из двају различитих дјела. Први пут је то стих из поеме *Рибар*, а други пут се наводи изузетна Илићева пјесма, коју је Миодраг Павловић оцијенио као најбољу – *Химна векова*. И поема *Рибар* привлачила је пажњу тумача, највише због односа човјека и демона, па је довођена у везу са Гетеовим *Фаустом*. То поређење је легитимно, мада је ријеч о раном Илићевом дјелу (1880), насталом вјероватно прије него што се наш пјесник срео са Гетеовим *Фаустом*. По нашем суду, Илић је био више занесен Љермонтовљевим *Демоном* него Гетеовим ремек-дјелом прије и у вријеме писања *Рибара*, а и касније. Вјероватно је, захваљујући Илићу, Љермонтов постао Дучићева лектира, па је овај руски пјесник заносио и младога Црњанског сликом усамљеног брода на пучини. Тешића је Илићев *Рибар* привукао тематски, али врло је вјероватно да наш савремени пјесник са респектом гледа и на ово Илићево дјело – једно од ријетких дјела наше књижевности које тематизује однос човјека и демона, њихов могући савез и консеквенце тога савеза.

Истаћи ћемо, веома сажето, неoliko важна својства Илићевог јунака. Илићев однос Демона и Рибара у знаку је Рибара: Рибар је у наслову поеме; Рибар, на крају, титанском снагом, носи Демона у понор; пропадајући и страдајући, он га побјеђује.

Илићев Демон је заљубљен, а љубав је противна демонској природи. Чиста љубав је својство духа који влада небом:

Ах моћни душе, који небом влада,
Љубави чиста, о љубави мила!

Илићев Демон је сложено, двоструко биће – Демон који воли и кога љубав води ка спасењу, али и у понор:

Нежна је љубав кад пламеним мачем
Ноћника враћа у државу сјаја;
Са плачем прогнан – повраћа се с плачем,
На цветно крило изгубљеног раја.

Управо стих – *На цвeтнoм крилу изгубљеног раја* – цитира Тешић као шести стих четврте пјесме Четвртка.

Најзад, и Демонова љубав, код Илића, у знаку је седмице: седмога дана, у поноћ, Демон страда уз наглу и изненадну Олују, која је израз воље „ра-срђеног Бога”:

Шест бурних дана прелетеше летом,
Од како љуби и нељубљен страда,
И седми прође – и кад мирним светом
Суморна поноћ полагаано пада (...)
(...)
До пола ноћи тишина је била,
Од пола ноћи Олуја се диже!

Тешко да је овај моменат Илићеве „седмице” промакао Тешићу и да цитат није једно подсјећање и на ту „подударност” двају пјесничких дјела, по својој природи и значењу сасвим различитих и самосвојних, али са занимљивим и драгоцјеним тачкама додира, које би без цитатних сигнала остале непримијећене. Случај је хтио да је пјесма у којој је Илићев стих цитиран настала у дуготрајној небеској НАТО олуји над Србијом 1999. године. Уз то, могућност да се један Илићев стих из поеме *Рибар* дословно цитира у Тешићевом рондоу у *Седмици* говори о компатибилности Илићевог јампског једанаестерца Тешићевом. Илић је, очито, умио пјевати „од сваке руке” – био је мајстор различитих стихова, не само псеудохексаметра.

Тешићев *Четвртиак* има четири рондоа. У четврти дан стварања Бог је створио Сунце, Мјесец и звијезде. Веома је важна пјесникове уводна напомена уз Четвртак у Напоменама и разјашњењима:

„Ова песма написана је у пролеће 1999. године док је НАТО бомбардовао Србију. Стих *Издржи на леђу зрачних насрћаја* тада ми се ’јавио’ сам од себе.”

Тај стих је добио повлашћено мјесто. Њиме почиње пјесма, односно њен први рондо, па он – према закону рондоа – постаје троструки рефрен.

„Зрачни насртаји” су се подударали с опјевањем Божјег стварања небеских видјела. Нешто од бриге за отаџбину и Творевину због и од тих „зрачних насртаја” садржано је највећма баш у четвртном рондоу, гдје је и Илићев цитат. Али и други стихови добијају амбивалентно значење под утицајем пјесникове напомене, попут трећег стиха другог рондоа:

шарени жар се, играју колеса,

гдје *колеса* значе небеска тијела. Звучи и изгледа прилично застрашујуће: ватра по небу – или са неба – уз игру небеских тијела.

Покушајмо да се вратимо „чистој пјесми” и да тако читамо четврти рондо. Погледајмо његову прву половину, коју завршава управо Илићев цитирани стих из *Рибара*:

Клојара ѿочак климавої устројсїва
по калу клеца – не котрља звезде.
Четвртак Петку: Не чекајмо госта –
у мраку неко Котарицу стеже!
А Петак жално: Падај, пчело краја
„На цветно крило изгубљеног раја”.

Када би се ових шест стихова нашло изван контекста пјесме, односно књиге, тешко да бисмо могли претпоставити да је у њима ријеч о Постању, односно о стварању небеских видјела, већ у најбољем случају о скрипи Илићевих „точкова колских”, који су склизнули у блато – како то слиједи из другог стиха – и „точак климавог устројства” „не котрља звезде”, већ „клопара”. Творевина показује знаке ризика и несавршенства већ у процесу стварања. Страх за Творевину и планету старији је од човјека и завршетка стварања свијета. Изгубљени рај се слути прије него што су створени Адам, Ева и змија; чим је Господ створио небеска видјела. Тај страх припада персонификованим данима – „данашњем” Четвртку и „сутрашњем” Петку – па Четвртак слути долазак опасног, непожељног госта и савјетује Петку бјекство: *Не чекајмо ѿосїа!* Четвртак осјећа да је Земља – *Котарица* – крхка, ломљива и угрожена; да је *неко* неодређен, непознат, невидљив и страشان *у мраку (...)* *сїеже* и да би могла попуцати. Петак дијели страх свога претходника, иако његово вријеме још није дошло, па призива *пчелу краја* и прориче *изгубљени рај*. Илићев цитирани стих се сјајно уклапа међу остале у Тешићевој духовној творевини и постаје „пророчки”: прориче оно што ће се догодити у драми Бога и још нестворенога човјека.

И „најчистије” читање Тешићевих стихова – без бомби и НАТО пакта – показује страх за Творевину, за Планету; страх од самога стварања свијета, а посебно од Творца и будућег односа Бога и још нестворенога човјека; показује пјесникову свијест о угрожености Котарице-Земље. Сироти пјесник је одговоран за свијет прије него што је свијет и настао.

Тако, по нашем осјећању, функционише Илићев стих „на цветно крило изгубљеног раја” у изворном – Илићевом – и у „гостујућем” – Тешићевом – контексту. Ако већ треба да вреднујемо, онда – у „гостујућем” још боље него у иначе неочекивано добром у раној Илићевој поеми *Рибар*.

Други Илићев цитат је више алузија него цитат и јавља се у трећој строфи четврте пјесме *Недеље*. *Недеља* је цијела мала поема: има седам

пјесама, укупно двадесет пет строфа и триста стихова – симетричних лирских десетераца. Бавићемо се само трима строфама четврте пјесме, највећма трећом строфом у којој су цитати. Строфа је дванаестостих – дупла сестина.

Пјесма тематизује несклад дана у седмици и одсуство заспалог Бога. Божији тврди сан – његово спавање које значи одсуство из Творевине – врло је стар, још од *Псалама Давидових*, а провлачи се кроз српску књижевност од посланице-молитве Арсенија Чарнојевића све до писаца и пјесника двадесетого вијека – Милоша Црњанског, Данила Киша, Рајка Петрова Нога и Милосава Тешића. Завршни, поентирајући дистих друге Тешићеве строфе гласи:

Свака је стопа звериња лога.
Буди ли ишта заспалог Бога?

Несклад међу данима у седмици такав је да ниједан не личи на свој Прволик, на Први дан:

Првome данку никојег брата
никоје сестре. (...)

Земља је огрезла у гријех; свако раскршће је „слика / прилика трпних одсутног лика, / изложба коби, кварних рачуна”; са њива одише „злоквр ратара”. Пјесма и почиње злослутним стиховима; активира се архетип Каина и Авеља, односно братоубиства:

Земља је мирис братоубиства,
плетиво језе које се пара.
Дани у седмици су у таквом нескладу да
(...) Цвокоћу зуби
Седмици целој. („Субота” – чујмо –
„мори ме туга”. Скрушено, шумно
„пролази спровод”) – Зев би да зевне,
јабуко творбе, тупо, широко.
Пригрли, душо, крајке певне.
Скрајни се, бреже, покриј се, смокво.
Петково подне, авет са греде,
Недељом скита сумраком Среде.

Стих: *Пријрли, душо, крајке њевне* овјде има метапоетску функцију. *Окрајци њевни* означавају стихове, одломке стихова или алузије на стихове других пјесника, баш у наведеном одломку концентрисане. Сваки од тих *окрајака њевних* упућује на смрт или гроб. *Субојѝа, мори ме ѝуѝа*, цитат је из пјесме Момчила Настасијевића *Сесѝри у ѝокоју*; *ѝролази сѝровод* је дио стиха Војислава Илића *Мрѝвачки ѝролази сѝровод у неом свечаном ходу* из пјесме *Химна векова*, а *Зев да зевне* на мотив из поезије Васка Попе. Попине стихове: *Бићемо вечна коѝѝана бића*” и „*Причекај само земља да*

зевне из пјесме *Под земљом* из циклуса *Косӣи косӣи*, Тешић ће уткати у своју шесту пјесму Недеље. *Зев би да зевне* асоцира и на Попину слику „Зев над зевовима”.

Мршвачки сировод је карактеристичан мотив елегичног Илића. Мада је „окрајак певни” *йролази сировод* несумњиво преузет из *Химне векова* (1891), он може асоцирати и на још једну ранију, веома познату Илићеву пјесму без наслова, која се памти по првом полустиху „Сиво, суморно небо”... (1886). Ова нама веома драга, узорно компонована пјесма има укупно дванаест стихова, рачунајући ту и три веома функционална полустиха, односно девет пуних стихова и три полустиха. Мада је написана стихички, полустихови издвајају три ритмичко-семантичке цјелине: прва и завршна имају по четири пуна стиха и завршавају се полустиховима, а сијече их и раздваја стих са полустихом као посебна цјелина.

У првом дијелу дочарана је слика умируће природе, коју је оборила мрачна јесен, са неколико конкретних и упечатљивих слика и детаља – сиво, суморно небо, старе ограде, увели ладолеж, суморно шуштеће врежа, вјетар, поломљене гранчице пале по земљи:

Сиво, суморно небо... Са старих ограда давно
Увели ладолеж већ је суморно спустио вреже,
А доле скрхане ветром, по земљи, гранчице леже,
Све мрачна обори јесен, и све је пусто и тавно,
Без живота је све.

Први дио се завршава уопштавањем – три пута се понавља ријеч *све*, при чему два пута на почецима, а трећи пут, као завршни удар на крају реченице: *Све* мрачна обори јесен, / и *све* је пусто и тавно, // Без живота је *све*.

Друга, најкраћа цјелина подиже ово уопштавање до визије смрти природе и припрема, готово најављује, слику човјекове смрти и мотив спровода:

Изгледа као да самрт уморну природу стеже,
И она тихо мре...

Трећи, емотивно најјачи дио пјесме дочарава слику спровода. Илић се потврђује као мајстор епитета који емотивно отежавају слику чинећи је конкретном и увјерљивом: друм је *каљав*, спровод је *йоџружен*, у *смерној* тузи, и *убој*; креће се *йобожно* и *йолако*; кљусе је *мршаво* и *малено*, па *лајано* вуче таљиге; киша *досадно* сипи. Придјиви и прилози доминирају:

А по каљавом друму, погружен у смерној туги,
Убоги спровод се креће. Мршаво, малено кљусе
Лагано таљиге вуче, а врат је пружио дуги –
И киша досадно сипи, и *сировод йролази* тако,
Побожно и полако.

Не треба пренаглашавати социјалне моменте у пјесми (убоги спровод, мршаво, малено кљусе), јер је сваки детаљ у функцији појачавања туге и слике умирања свијета.

Нијесмо превише грешни ако нас Тешићев „окрајак певни” – *пролази спровод* – асоцира и на ову Илићеву пјесму. Том асоцијацијом се пуноћа доживљаја само увећава и контекст обогаћује и употпуњује.

Химна векова (1891) је још боља Илићева пјесма, не само зато што је настала пет година касније, а то је за Илићево убрзано пјесничко зрење изузетно пуно. У њој се већ осјећа Илићева симболистичка тајанственост и сугестивност. Конкретне, убоге и „реалистичке” детаље сада смјењује необичан и тајанствени простор за који се не зна да ли је са јаве или из сна. Једно је извјесно: свако мјесто казује *трагове разорења*. Од растиња се у том простору јавља само *кипарис зелено-тавни* и шири се коров. Обала је пуста, обала бескрајног океана. Лирски субјекат је тешко уморан, стигао са неког далеког пута и сједа, издвојен и осамљен, на пуну обалу бескрајног океана, који таласа, влажни гробовски ветар, „што звижди са хладног стења”.

Кроз такав онострани пејзаж „мртвачки пролази спровод” крај лирског субјекта, који је истовремено и издвојен, али је и свједок и саучесник збивања. Спровод је у „немом, свечаном ходу” и у њему учествују „људи, деца и жене”, сви са маскама на лицу:

Не знам је л’ на сну само ил’ збиља одлазим често
У чудан предео неки. Ту свако казује место
Трагове разорења;
Кипарис зелено тавни и коров шири се само,
И влажни, гробовски ветар океан таласа тамо,
И звижди са хладног стења.
И ја, уморан тешко са даљња некаква пута,
На пуну обалу седам. И тада поред мене
Мртвачки пролази спровод у немом свечаном ходу,
А маске на лицу носе и људи, и деца и жене.

Ранији Илић би овдје могао завршити пјесму – дескрипција је завршена. Истина, ранији Илић би из дескрипције уклонио лирско *Ја*. У пјесми он гледа и доживљава оно што описује. Лирско *Ја* јесте издвојено – сједи на пустој обали – али је и присутно. *Ја* је двосмислено – и споља и унутра. Кратки стихови се јављају и правилним размацима – два пута послѣ два пуна стиха – и носиоци су семантичког удара. Лирско *Ја* се јавља послѣ другог кратког стиха, послѣ описа „чудног неког” предјела, мада је и статус тога предјела од почетка у вези са лирским *Ја* – не зна се да ли тамо често лирски субјекат борави у збиљи или „на сну”. И предио, и спровод виђени су очима лирског субјекта. Овај дескриптивни дио има два полустиха и осам пуних псеудохексаметра, док се у другом дијелу однос мијења: краћи стихови су учесталији, иако је број стихова мањи, па је однос изједначен – четири пуна и четири краћа стиха. То указује на изврсну драматичност

другог дијела пјесме, односно на њену субјективизацију, чиме се у пјесму уноси тајанственост и зачудност.

То потврђује оштра промјена синтаксе и интонације. Слиједи три загонетне упитне реченице које нијесу пука реторска питања: све и послје њих остаје тајна и загонетка. Не зна се ни ко су, ни одакле долазе, ни куда иду, ни кога носе ти маскирани учесници мртвачког спровода. Не зна се ни што носе маске на лицу: можда је то ход мртваца који и немају лица. Не зна се ни које пјесме пјевају, нити шта тачно значи *сїровод с ѿсмама їрозним*.

Зна се, међутим – и тиме се пјесма приводи крају – да је тај спровод вјечан и нијем (ваљда учесници не говоре ништа, осим што пјевају грозне пјесме); да његови учесници *вечно у мраку блуде*, док бескрајни океан „шуми суморну и хладну песму / Химну векова тавних”. Биће, можда, да је српски пјесник, познат по својој осјетљивости на боје и звукове, гледао у неком оностраном простору „међу јавом и мед’ сном” бескрајну поворку људи из *векова ѿавних* у вјечном мртвачком спроводу, људе без лица и рјечи, како „вечно по мраку блуде”:

Одакле долазе они? И куда вечито греде
Тај спровод с песмама грозним?
И кога односе они у крило вечности седе
У вечерима позним?

Ђутећи пролазе они, и вечно по мраку блуде
И од времена давних –
Бескрајни Океан шуми суморну и хладну песму,
Химну векова тавних.

Када из таквог контекста доспије „окрајак певни” *їролази сїровод* у контекст Тешићеве пјесме, онда нема сумње да се концентрација мотива смрти из тих „окрајака певних” згушњава (Илић, Настасијевић, Попа) и да води ка дистиху у поенти којим се сугерише и присуство теме смрти и самога Бога, односно теме издаје и распећа Исуса Христа („петково подне”), па *недељом скиѿа сумраком среде*. Тако су се у поенти нашли дани највећег људског преступа – злочина против Бога – сриједа и петак, који метономијски значе богоиздају и богоубиство:

Петково подне, авет са греде,
Недељом скита сумраком Среде.

Као да ова поента потврђује онај сјајни Тешићев стих – рефрен трећег рондоа Петку – *У сваком дану дах їрешної Пейѿка*. Није, дакле, Земља само *мирис браїоубисїва*, већ и мирис богоубиства.

Војислав Илић је, дакле, у цитатима племенито озрачио Тешићеву *Сегмицу*.

3. Чланковити петнаестерац и опкорачење. Други дио *Седмице с малим јуџирењем – Мала служба* – доминантно је испјеван у чланковитом петнаестерцу. То су слједеће пјесме: „Песма прва: *Њужан је, иџак, молийвен зайис*”; „Песма друга: *Кријеш ли лице, Госџоде?*”; „Песма трећа: *Куда ли џечеш, неразум-реко?*”; „Кондак с фигуром *Часно је биџи*”; „Песма четврта: *Иџак џрејере чесџице часџи*”; „Песма пета: *Жиџинице челна, џослуџај ромор*”. Свих пет *Песама* испјевано је у октавама: четири имају по четири строфе, односно по тридесет два стиха, док је *Друџа џесма* за строфу већа, па има четрдесет стихова. „Кондак с фигуром *Часно је биџи*” једина је децима. Укупно је, дакле, сто седамдесет осам чланковитих петнаестераца, што нити је мало нити може бити случајно, поготову не за пјесника такве поетичке и метричко-ритмичке строгости и промишљености какав је Милосав Тешић.

Тај стих је Тешићев избор и откриће, а развио се из пјеснику драгог „лирског” симетричног десетерца, тако што је десетерцу додат још један полустих, односно петосложни чланак. Како је симетрични десетерац, по правилу, састављен из тросложних и двосложних акценатских цјелина, онда сваки полустих има по двије такве цјелине, што ће рећи да их „лирски” десетерац има укупно четири. Када се дода још један полустих, онда се добијају још двије акценатске цјелине, што ће рећи – укупно шест. Онда се тај нови трочланковити стих може разумјети и доживјети и као још једна стихотворна иновација – као трочланковити српски псеудохексаметар. Тако смо – захваљујући Милосаву Тешићу – добили нови тип чланковитог хексаметра, односно псеудохексаметра, какав српска версификација није познавала прије овога пјесника. Да ли је пјесник тога био свјестан? Можда и није био док га је стварао, али чим је њиме пропјевао, знао је шта је створио. У то за нас нема никакве сумње. Друга је ствар колико је држао до свога открића и псеудохексаметарске природе свога стиха; колико је био сигуран како ће то бити примљено. Свако стварање, свака иновација, јесте ризик, па и Бог тек послџе сваког дана свога стварања може да оцијени да му је дјело добро. Човјек Тешићеве осјетљивости за звук и његовог језикословног, прије свега прозодијског образовања и искуства, морао је знати све мелодијско-ритмичке импликације свога сасвим свјесног поступка.

Да бисмо илустровали Тешићев чланковити петнаестерац са шест акценатских цјелина, одлучили смо се да наведемо најкраћу, а вјероватно најуспјелију, од пјесаму испјеваних у томе стиху: „Кондак с фигуром *Часно је биџи*”. Слика коју ћемо добити анализом десет стихова *Кондака* не би требало да се много разликује ни на много већем корпусу – Тешић је метричко-ритмички веома досљедан пјесник. Постоји још један допунски разлог ритмичко-синтаксичке природе: кроз цијелу пјесму, а изразито од трећег стиха, провучено је опкорачење, Тешићу иначе својствено али неупоредиво чешће овдје него у другим пјесмама. Овдје је опкорачење постало принцип, начело. Зато – прво нешто о опкорачењу.

По нашем осјећању, опкорачењу је сјај и љепоту у спрској лирици дао Војислав Илић, а од њега су га преузели пјесници модерне. Не сјећамо се, међутим, ни једне једине пјесме кроз коју је опкорачење провучено од почетка до краја као у наведеном Тешићевом „Кондаку...”, а поготову да је тако бриљантно и функционално. Оно успорава, отежава, деаутоматизује читање; не допушта преклизавање ни претрчавање преко стихова и слика; тражи готово обавезно враћање на претходни стих. Опкорачење је – Тешићево посебно – љути непријатељ аутоматизма читања; оно је упозорење читаоцу да се лирика узима на кашичицу. Тешићева пјесма и Тешићеве слике траже времена и концентрацију, готово стално враћање уназад. Опкорачење је и вид онеобичавања пјесме и свијета: разарањем аутоматизма и „лаког” читања истура се сваки пар стихова с опкорачењем поново пред очи. Таман читалац прође једно опкорачење, дочекује га друго; читање постаје перманентно кретање напријед-назад кроз стихове и слике. Није ту ријеч о способности или неспособности, искуству или неискуству читаоца, већ о природи пјесме: пјесма је захтјевна не само са својих опкорачења, али због њих у првом реду и несумњиво. Поготову што је цијела од опкорачења. Стих се синтаксички, смисаоно и интонацијски „ломи” и дјелови синтаксичке цјелине се преносе у наредни да би се тим преношењем истакли; да би у том „лomu”, у том „зглобу” опкорачења оба дијела синтаксичке цјелине засијала изненађујућим сјајем и неком новом снагом.

Размотримо опкорачење које има аутопоетичку усмјереност, са средине пјесме, и прелама се из четвртога у пети стих: „...Слуга што уме Слово да кресне / модрицом с душе (...).” Опкорачењем је истакнута и цитирана „цјелина” – ако је цјелина – свака ријеч у њој и у четвртом и у петом стиху. „Модрица с душе” с краја опкорачења враћа нас ономе коме припада – *Слући* са почетка читата, а *Слућа* је „онај што уме” – умјетник – а то „што уме” је „Слово да кресне”. Слово писано великим словом је, на неки начин, Божије слово, што ће рећи да је тај *Слућа* – умјетник Слова – неко ко је кадар да каже, или бар наслути, Божију ријеч; да је „кресне”, и то „модрицом с душе”. Модрица је траг на кожи од ударца, повреде, што ће рећи да је „Модрица с душе” генитивна метафора која означава патњу која је на души оставила траг и којом *Слућа* може и *уме* „Слово да кресне”.

Читалац се мора вратити још стих уназад, на сам почетак реченице, да пронађе *фиџуру* „Часно је бити” – да је повеже са „Слугом што уме”. Часно је, дакле, бити Слуга, односно умјетник Слова. Али опкорачењу са Слугом претходи једно раније: „...часно је бити трептај са листе / пролазних ствари”. Биће да је трептај са те листе и овај „Слуга што уме Слово да кресне / модрицом с душе”. Пролазни Слуга кадар је да створи – „кресне” – нешто непролазно, Богу блиско – Слово – и то из своје патње, „модрицом с душе”.

Све нас ово, а нарочито модрица с душе, враћа чак првом стиху, првој слици и првом опкорачењу: „Часно је бити носилац ране, живе и чисте / с нимбусом бола”. Та генитивна метафора *нимбус бола* може бити, и вјероватно јесте, у вези с „модрицом с душе” из петог стиха. Нимбус бола,

односном замјеницом *који*, постаје субјекат: тај кишоносни облак бола, „растресен, труси са трешње / позног априла”; трешње већ у цвату. Сlike се дозивају и међусобно појачавају. „Носилац ране, живе и чисте / с нимбусом бола” двојник је Слуге „што уме Слово да кресне / модрицом с душе”. Без „ране, живе и чисте” и „нимбуса бола” нема ни „модрице на души”, а онда ни Слова. Присјетимо се и већ цитираног стиха да „финоћу бруси регистар од патњи”.

Ако се приближно исти мотив истрајно варира, и то на повлашћеним мјестима, онда је ријеч о сржном, готово опсесивном аутопоетичком ставу једнога пјесника; у овом случају о ставу Милосава Тешића према односу пјесника, Слова, патње и самога Бога; о парадоксу пјесничког стваралаштва, према којем привремено, пролазно биће, али „носилац ране, живе и чисте / с нимбусом бола”, с модрицом на души, *уме да кресне Слово*, трајно и непролазно и да осјети – у повлашћеним тренуцима љетњег заранка – у епифанијским обасјањима, присуство Господа на земљи, када се пуна башта и скупљена љетина у Господа обуку. Тешић у том смјеру води свој *Кондак*, служећи се поступком набрајања и обраћајући се перифрастички при крају Исусу Христу, па је и та перифраза дата као опкорачење („Звездо у челу / столова Горњих”): часно је бити смирени становник колибе, чувар стоке, свједок када се у љетње заранке башта и скупљена љетина „Господом застру”, и путник по ноћи „воћке кад праште” од пријерода.

Ако је Војислав Илић опкорачењу дао поетски сјај и увео га у српску модерну лирику, ако су га пригрлили пјесници модерне, Тешић га је у „Кондаку с фигуром *Часно је бићии*” учинио доминантним поступком и ритмичко-синтаксичким обликотворним начелом, проткавши њиме цијелу пјесму и оптеретивши га поетичком и метафоричком тематиком. Тешић је, дакле, у употреби опкорачења отишао много даље и од Војислава Илића, и од пјесника српске модерне, али јесте у коришћењу опкорачења Илићев велики и оригинални сљедбеник.

Све што смо о Тешићевом опкорачењу рекли, провјерљиво је на пјесми коју наводимо, дајући уз њих и њену метричку схему, и распоред акцентских цјелина. Тако се најбоље могу пратити и провјеравати и наши метричко-ритмички коментари који слиједе.

Часно је бити носилац ране, живе и чисте,
с нимбусом бола који, растресен, труси са трешње
позног априла; часно је бити трептај са листе
пролазних ствари, Слуга што уме Слово да кресне
модрицом с душе; часно је бити смирен становник
колибе горске, ревностан чувар, вратар и војник,
станова сточних; часно је бити сведок у трену
заранка летњег, када се сена, сламе и баште
Господом застру; часно је бити, Звездо у челу
столова Горњих, путник по ноћи воћке кад праште.

Нудимо уз пјесму и метричку схему са распоредом цезура и акценатских цјелина:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	
1	-	U	U/	-	U//	-	U	U/	-	U//	-	U/	U	-	U	3+2 3+2 2+3
2	-	U	U/	-	U//	-	U/	U	-	U//	-	U/	U	-	U	3+2 2+3 2+3
3	-	U/	U	-	U//	-	U	U/	-	U//	-	U/	U	-	U	2+3 3+2 2+3
4	-	U	U/	-	U//	-	U/	U	-	U//	-	U/	U	-	U	3+2 2+3 2+3
5	-	U	U/	-	U//	-	U	U/	-	U//	-	U/	U	-	U	3+2 3+2 2+3
6	-	U	U/	-	U//	-	U	U/	-	U//	-	U/	U	-	U	3+2 3+2 2+3
7	-	U	U/	-	U//	-	U	U/	-	U//	-	U/	U	-	U	3+2 3+2 2+3
8	-	U	U/	-	U//	-	U	U/	-	U//	-	U/	U	-	U	3+2 3+2 2+3
9	-	U	U/	-	U//	-	U	U/	-	U//	-	U/	U	-	U	3+2 3+2 2+3
10	-	U	U/	-	U//	-	U/	U	-	U//	-	U/	U	-	U	3+2 2+3 2+3

Сталне границе међу акценатским цјелинама дијеле стих од петнаест слогова на три једнака одсјечка од по пет слогова, а сваки од ових одсјечка – чланака – има досљедан распоред акцената на првом и четвртном слогу, односно има по двије акценатске цјелине. Уланчавањем петосложних чланака добија се петнаестосложни стих са двјема цезурама – послије петог и десетог слога – састављен од шест двосложних и тросложних акценатских цјелина. Распоред акцената је строго утврђен: досљедно су – дакле стопроцентно – наглашени први, четврти, шести, девети, једанаести и четрнаести слог, док су сви остали досљедно ненаглашени, па се формира јасна законмјерна ритмичка фигура: -UU-U || -UU-U||-UU-U. Такав ритам би Тешић вјероватно назвао дактило-трохејски – пошто тако зове ритам „лирског” симетричног десетерца – јер је сваки стих, а у овој пјесми и сваки петосложни одсјечак, састављен од дактила (-UU) и трохеја (-U), па добијамо ову фигуру: -UU/-U||-UU/-U||-UU/-U (дактил, трохеј, цезура; дактил, трохеј, цезура; дактил, трохеј, цезура).

Откуда идеја о (псеудо)хексаметру и о блискости овога стиха Илићевом? Знано је да је антички хексамтеар састављен од дактила (-UU) и спондеја (-) и да је дужина дактила и спондеја иста – четири мере – па их је у античкој квантитативној версификацији могуће замјењивати, осим у завршној стопи, гдје неизоставно мора бити спондеј. Број слогова може, дакле варирати, од дванаест (све спондеји) до седамнаест (пет дактила и спондеј), и сви ти стихови су исте дужине – двадесет четири мере. То омогућава изузетно богатство варијација у извођењу античког хексаматера, што је незамењиво и модерним европским језицима, па и у српском.

Српски хексаметар је нужно псеудохексаметар, па је такав и хексаметар Војислава Илића. Зато српском читаоцу не може бити природно ни јасно да стих од дванаест и стих од седамнаест слогова могу бити исте дужине, јер у нашем језику одређује дужину број слогова. Српски језик, па ни српски

стих, не може градити спондеје. Квантитет, односно опозиција дуг и кратак слог, замјењује акценат и опозиција акценатован-неакцентован слог. Зато се у српском језику у псеудохексаметру уз дактил (- UU) налази и трохеј (- U), умјесто спондеја, а тако је и у Тешићевом петнаестерцу. Важно је и пресудно да стих има шест акцената, односно акценатских цјелина, а Тешићев стих их има управо толико.

Идеја о Тешићевом чланковитом псеудохексаметру може се разложно оспоравати управо због његове чланковитости, односно због двију цезура. Но, то оспоравање није превише убједљиво. Чланковити стих у српској поезији постоји, и њима су испјеване велике пјесме. Он постоји не само као одјек пољског тринаестерца (4+4+5 – *Ускликнимо // с љубављу // Светишићу Сави*), већ и као Његошев спрски тужбалички чланковити дванаестерац (4+4+4 – *Куда си ми // улейио // мој соколе*”), и као Дисов чланковити тринаестерац (4+4+5 – *Можда сјава // са очима // изван свакој зла*) који налазимо и код Рајка Петрова Нога (*Мршве слике // мршве књије, // жив је само бол*), или као Ногов, за слог дужи, чланковити четрнаестерац (4+4+6 – *Зрело жијо // Вилон доле, // босиоче йлави*). Све су то различити српски стихови са двијема цезурама, за које се нипошто не може рећи да су неуспјели. Друго, антички хексаметар је имао и дијарезу, која се не поклапа с цезуром, па би, можда, двострука цезура у српском хексаметру могла бити и драгоцјена.

Друга могућност оспоравања је још озбиљнија: Тешићев хексаметар је привид, ријеч је о пјесниковом „експерименту”, или чак игри с петосложним одсјечцима, чланцима „лирског” симетричног десетерца, у основи управо са тим десетерцем, па је шест акценатских цјелина само пука посљедица тога ритмичког „експеримента” (с) „лирским” десетерцем. Али шест акценатских цјелина остаје па остаје, као што остаје и комбинација двосложних и тросложних акценатских цјелина. А „експеримент” је сасвим легитиман и у књижевном послу, и често доноси прекретничке резултате.

За нас је несумњиво да је Тешић створио нови тип стиха, који ми зовемо чланковити петнаестерац. Он је настао из „лирског” симетричног десетерца, односно из његових петосложних саставница. Тај стих се може сматрати и Тешићевим чланковитим псеудохексаметром. Да ли је он настао под Илићевим утицајем, то је за нас мање важно питање. Једно је несумњиво: трагајући за новим могућностима стиха и ритма, помјерајући ритмотворне границе српског језика и стиха, Тешић се нашао на Илићевом путу и јесте његов легитимни сљедбеник. Питање утицаја је секундарно. Извјесно је, и непобитно, да послѣ Његошевог тужбаличког чланковитог стиха (4+4+4), Дисовог, ипак генијалног, чланковитог тринаестерца, који смо нашли и код Нога (4+4+5), и Ноговог чланковитог четрнаестерца (4+4+6), имамо и Тешићев чланковити петнаестерац (5+5+5).

За нас је, међутим, проблематично Тешићево именовање симетричног „лирског” десетерца као дактило-трохеја. Несумњиво је тачно – а то метричка схема показује – да је тај стих настао комбинацијом дактила и трохеја, односно тросложних и двосложних акценатских цјелина, па би било

природно да се тај стих тако и зове – дактилотрохеј. Али схема такође показује да акценти тога „трохеја” падају и на парне слоге – и у Тешићевом петнаестерцу на четврти и четрнаести – а да је од парних наглашених још и шести слог, што, по нашем увјерењу, чине предложено име стиха веома проблематичним. Утолико прије што овај стих може остваривати идеални јампски распоред акцената, као у овом чувеном примјеру:

А ја сам јунак морски трговац,
 U – U / – U // – U / – U U 3+2 // 2+3

гдје су акценти на другом, четвртом, шестом и осмом слогу и гдје ниједан непаран слог није акценатован.

Али то није крај приче о Тешићевом псеудохексаметру. Тешић је испјевао и дужи, захтјевнији и необичнији стих, без јачег ослонца на традицију – трочланковити амфибрашки осамнаестерац, такође са шест акценатских цјелина. То би био други могући тип Тешићевог псеудохексаметра. Налазимо га као строфички стих у четири пјесме изврсне пјесничке књиге *Млинско коло*. О *Млинском колу* смо већ опширно писали, па ћемо сада поштедети читаоца ширења контекста и концентрисаћемо се само на стих и строфу, пошто је и на плану стиха и на плану строфе Тешић направио велике, чак неслућене помаке.

Биће ријечи о терцини, сталном пјесничком облику италијанског поријекла, изворно Дантеовој строфи, створеној за *Божансјивену комедију*, изворно испјеваној у јампском једанаестерцу. По своме поријеклу је епска строфа, чији систем римовања је својеврсна плетеница, па се строфе тро-струким римама међусобно сплићу и повезују у пјевања, а пјевања у спјев, водећи кроз ту плетеницу рима и строфа епски сиже и епске јунаке. Код нас је она лирска строфа, вјероватно стигла преко Нијемаца, па су можда и зато Шантићеве терцине још увијек понајбоље; боље и од Дисових *Недовршених речи*.

Тешић воли те захтјевне форме, попут терцине и рондоа, али је покушао да терцину оптерети дугим стихом – за цијелих седам слогова дужим од изворнога јампског једанаестерца, па са још двојема јаким цезурама. Његов трочланковити амфибрашки осамнаестерац постао је стих једног – Тешићевог – типа српске терцине; по дужини и природи стиха јединствене у српској и хрватској књижевности, а вјероватно и у свјетским размјерама. То није само куриозитет, већ књижевна чињеница релевантна за теорију и историју сталних облика стиха и строфе не само у српској књижевности. На дуг стих у сталном облику могао га је охрабрити Тешићу драги Скендер Куленовић са својим *Сонетима*.

Још једно својство старе терцине могло је привући Тешића. Као Дантеова строфа терцина је била усмјерена у религијске и метафизичке сфере и просторе – ка подземљу и паклу, чистишту и рају, односно небу. Ко прочита само два мота за пјесму *Кад библијски дажди*, па пролази кроз сплет њених терцина, или ко се упути *Ка њишцацима Сјикса*, загазиће у библијске просторе и у просторе античке митологије, па ће се магијом Тешићевих

топонима, односно хидронима увјерити како се може лађом „све Тамнавом водом” усмјерити „к тишацима Стикса”. Уосталом, један покојни филозоф, Ристо Тубић, љубитељ и тумач поезије, видио је Тешића као превасходно метафизичког пјесника. Можда је и зато Тешићу био потребан тако дуг, шестостопни амфибрашки стих – да њиме изрази пуноћу мисли и визије.

Направили смо метричку схему само првих трију терцина Тешићеве пјесме *Ка тишацима Стикса* и суочили смо се са готово застрашујућом – стопроцентном – правилношћу у распореду акцената:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	
1	U	-	U	U/	-	U//U	-	U	U/	-	U//U	-	U/U	-	U				4+2//4+2//3+3
2	U	-	U/	U	-	U//U	-	U	U/	-	U//U	-	U/U	-	U				3+3//4+2//3+3
3	U	-	U	U/	-	U//U	-	U	U/	-	U//U	-	U/U	-	U				4+2//4+2//4+2
4	U	-	U	U/	-	U//U	-	U	U/	-	U//U	-	U/U	-	U				4+2//4+2//4+2
5	U	-	U	U/	-	U//U	-	U/	U	-	U//U	-	U/U	-	U				4+2//3+3//3+3
6	U	-	U / U	-	U//U	-	U	U/	-	U//U	-	U	U/	-	U				3+3//4+2//4+2
7	U	-	U	U/	-	U//U	-	U	U/	-	U//U	-	U	U/	-	U			4+2//4+2//4+2
8	U	-	U	U/	-	U//U	-	UU/	-	U//U	-	U/U	-	U					4+2//4+3//3+3
9	U	-	U	U/	-	U//U	-	UU/	-	U//U	-	U	U/	-	U				4+2//4+2//4+2
				0, 100, 0,		0, 100, 0 // 0, 100, 0, 0,		100, 0 // 0, 100, 0, 0, 100, 0											
	U	-	U	U	-	U	U	-	U	U	-	U	U	-	U				

Стопроцентно је наглашен сваки трећи слог, почевши од другог: други, пети, осми, једанаести, четрнаести и седамнаести. Сви остали су стопроцентно ненаглашени: први, трећи, четврти, шести, седми, девети, десети, дванаести, тринаести, петнаести, шеснаести и осамнаести. Сталне границе међу акцентским цјелинама – цезуре – падају послвије шестог и дванаестог слога, творећи три једнака чланка од по шест слогова – сваки са по двије амфибрашке стопе (U – UU – U). Остварен је апсолутно правилан тросложни амфибрашки ритам.

Сваки Тешићев стих има укупно шест акцената, односно акценатских цјелина, творећи тако специфичан амфибрашки псеудохексаметар, или барем илузију псеудохексаметра. Тако је Тешић створио нови тип српског дугог, чланковитог стиха од осамнаест слогова са двјема цезурама, трима шестосложним чланцима, са шест акценатских цјелина и са амфибрашким ритмом. Звали га ми псеудохексаметром или не, он ће бити незаобилазан у проучавању српских ритмова и остаће као један од Тешићевих стихова. Приговори да су (псеудо)хексаметар и амфибрах неспојиви звучали би помало схоластички: није ово квантитавна версификација, па су сви антички метрички термини у нашем језику и теорији стиха помало метафоре. Најважније је да је створено нешто ново и да су размакнуте ритмотворне могућности језика и стиха. Зашто не бисмо имали амфибрашки чланковити псеудохексаметар, јединствен у свијету, ако је он већ створен?

Било како било, Милосав Тешић је својим шестостопним амфибрашким осамнаестерцем са двјема цезурама створио нови тип дугог српског стиха,

који се може сматрати другим типом Тешићевог чланковитог псеудохексаметра. Тим стихом је испјевао четири терцине из *Млинској кола* остваривши један од најнеобичнијих спојева облика стиха и облика строфе, која има дубоку традицију у европској лирици, створивши и нови тип стиха и нови тип терцине, вјероватно јединствен у свјетским размјерама. За ту пјесничку дрскост није неопходна само храброст, већ и знање, изузетно осјећање језика и ритма, умијеће и таленат. И све то заједно спојити.

Милосав Тешић је, уз Ивана В. Лалића, највећи и најоригиналнији сљедбеник Војислава Илића у српском пјесништву посљедње четвртине двадесетог и прве двадесет првога вијека. То се види и на плану цитата, и на плану опорачења, и на плану помјерања граница ритмичких могућности српскога језика и стиха. Тешић не подражава Илића, већ ствара нове типове стихова и строфа који се већ сада зову његовим именом. Ми смо издвојили два типа стиха, можда најнеобичнија и Илићу најближа, два врло дуга стиха – чланковити петнаестерац и чланковити амфибрашки осамнаестерац, оба „шестостопца”, по чему асоцирају на Војислава Илића.

Jovan M. Delić

SHIFTING THE RHYTHMIC BOUNDARIES OF
THE SERBIAN LANGUAGE AND VERSES

– Milosav Tešić to Vojislav Ilić –

Summary

This paper is a continuation of our research and reflection on the poetry of Vojislav Ilić in Serbian poetry of the 20th century. Vojislav Ilić is rightly considered a reformer of Serbian verse and a forerunner of Serbian modern. Milosav Tešić is the creator of the Serbian amphibrach and two types of Serbian articulated verse, which can also be experienced as a pseudohexameter. This paper deals with Milosav Tešić's relationship to Vojislav Ilić in terms of intertextual connections, in terms of enjambement and expanding the rhyming possibilities of the Serbian language and verse, and above all points to Tešić's articulated six-foot „dactylo-trochee“ – articulated decapentasyllabic verse – and trimetric amphibrach – articulated decaoctosyllabic verse - with the conviction that these verses can be interpreted as new types of Serbian pseudohexameter.

Univerzitet u Beogradu

Filološki fakultet

Katedra za srpsku književnost sa južnoslovenskim književnostima

jovandelic.delic@gmail.com