

Мср Стеван Јовићевић

ДИСОВА ПОЕТИКА (НЕ)ПРИХВАТАЊА СМРТИ*
Тумачење песме *Са заклољеним очима*

Опредељујући се за интерпретацију песме *Са заклољеним очима*, која је уврштена у четврти циклус *Ушћољених гуша*, репрезентативне и више од столећа „живе” и интригантне модернистичке песничке збирке, у исти мах настојимо да укажемо на њену посебност и проговоримо о неким од амблематских својстава Дисовог поетског писма. Основни задатак који пред себе постављамо, а то је да, помоћу херменеутике и феноменолошког читања, осветлимо значењска поља обухваћена конкретном лирском творевином, подразумеваће активно довођење песме у везу са поетским циклусом којем она припада. Једанаест песама које сачињавају тај необично хомоген циклус на особит начин употпуњују распон осећајности истог лирског субјекта. Тај распон је највећим делом успостављен сходно његовом односу према смрти, и креће се од виталистичке распламсалости и грубог одбацивања оностраног до разорне стишаности и окренутости ка ирационалном.

Кључне речи: Дис, Утопљене душе, смрт, егзистенција, аутентичност.

Песници су њроклейџи али нису слеји, они виде очима анђела.
(Вилијам Карлос Вилијамс)

*Смрт и није сасвим бескорисна. Шћавице, бањ захваљујући
њој можеда ћемо изнова ојкријџи њросџор од њре рођења,
наш једини исџински њросџор.*
(Емил Сиоран)

* Овај рад заснован је на истраживању које финансира Министарство науке, технолошког развоја и иновација (бр. уговора 451-03-47/2023-01/ 200167).

Могућност да се прилично лако препозна Дисова повлашћена лексика, затим принцип сличности у реализацији стилских фигура, нарочито метафора и поређења, околност да углавном постоји мало тема којима је он опсесивно заокупљен, само су неки од разлога због којих је *Ушћољене душе* (1911), несумњиво кључну песничку збирку српске модерне, исправно сматрати правим примером уметничке творевине у којој је остварен изузетно висок степен усклађености. Уочљива како на строго формалном тако и на чисто значењскоме плану текста, та је усклађеност, међутим, уједно и својеврсна невоља са којом се савремени тумач Дисове поезије неумитно суочава. Вишеструко постигнута кохерентност поетског писма, као стваралачки идеал којем су стремили многи аутори, ономе ко није вољан да се заустави на читању већ би, проничући у то писмо, о њему понешто хтео и да запише, задаје озбиљне интерпретативне тешкоће, које су, како време одмиче, све изразитије.

Поготову је то случај када се проучавалац определи за тумачење једне Дисове песме. Тада он стиче безмало неотклоњив утисак да се нашао испред каквог бедема, и све што запази као чинилац који одређеном тексту даје посебан квалитет, чини му се да је, листајући збирку, негде већ сусрео. Пред којом год песмом да застане, он осећа притисак целог једног поетског универзума. Отуд сасвим разложно слуги да би, иако је то одвећ тешко замислити, рашчитавајући издвојени текст непрестано морао имати на уму сваку појединост која с тим универзумом стоји у тесној спрези; да би, другим речима, морао да поднесе тежину свега оног што Дисов згуснути песнички рукопис уопште чини Дисовим. Подозрење да трагање за истргнутим значењима не може бити довољно учинковито ако се претходно не усвоји смицао утврђен на нивоу целине, у првом реду побуђено је тиме што овећи број мотива има проводну снагу. Зато је увек важно мотрити на различите смерове у којима би њихово варирање могло да води. Овај рад инспирисан је уверењем да се о Дисовој поезији, премда је она у последњих неколико деценија исцрпно анализирана, што на својствен начин иде у прилог отежаној интерпретативној продуктивности, и даље може и мора писати. Замишљен је као покушај да се о пажљиво одабраној песми херменеутички проговори тако да она, упркос очитим везама са надређеним лирским скуповима, задржи извесну самосвојност.

Ушћољене душе су врло брижљиво компонована песничка творевина, сачињена од шест циклуса. Како је познато, и у њеној укупности, а не само у склопу *Тамнице*, уводне, амблематске песме, као једног од потпорних стубова на којима почива целокупна архитектоника збирке, може се – истина, пре уз веће неголи мање застоје – пратити садржај личне, посве интимне космогонијске авантуре. Реч је, наиме, о томе да је помоћу релативно ограниченог, обимом свакако невеликог вербалног материјала посредована „прича” која, само делимично, кроз пар стихова дотичући постанак света, у свом средишту заправо има стварање човека и његов овоземаљски удес.

У опсегу од крајње невољног „пада у живот” и затечености пред његовим грубим лицем, преко тегобе опредељења између свикнутости на резиг-

нирано, тек ретким пламсајима страсти разбуђено трајање и потпуне предатости злослутним визијама сопственога скончања, па све до искорака у онирично, које би, с обзиром на сложен механизам асоцијација, могло да представља једину спону са преегзистенцијом као неприкосновеним простором среће, Дис обликује упечатљиву лирску егзистенцију која још од почетка испоставља мноштво изазова разумевању. Неразлучива од песничке самосвести, та егзистенција истовремено је и снажно метапоетичко сведочење о стваралачком зрењу и потенцијалу песме да, и поред свих слабости, човекову судбину донекле учини аутентичном и достојном, а обичан људски живот, испуњен сваковрсним страдањима, барем привидно сачува од пролазности.

Сходно интерпретацији која, при сталном кретању од појединачног ка општем, не остаје слепа за контекст у којем се дело појављује, упутно је изнова поновити како *Ушћољене душе*, попут *Посмртних њочасћи* Симе Пандуровића, објављених свега три године раније, знатно одударају од оног што у првој деценији двадесетог столећа пишу три тако репрезентативне фигуре какве су Алекса Шантић, Јован Дучић и Милан Ракић. И заиста, у Дисовом песничком првенцу чак је и летимице могућно детектовати разочараност и онај толико особен умор човека с *краја века*. Пристижући са одређеним закашњењем, талас декаденције нашао је у Дисовом опусу погодно тле. Символистички наноси су оспољили његов утицај кроз оно што се у светлу песничке уметности може подвести под појам *уклејосиши*, а што, у најкраћем, подразумева обрушавање на сталне вредности, осећање тескобе, пренераженост ужасима градског живота, и понад свега видовитост, која у Дисовом случају, поглавито ако знамо за песников трагични крај, не престаје да интригира.

У својој првој књизи *Душа и облици*, која се појављује исте године када и *Ушћољене душе*, млади Лукач време у којем се оглашава види као „трагично раздобље”, као раздобље у којем „Бог мора да напусти позорницу, али гледалац мора још да остане”, истичући притом како „природа и судбина никад нису биле тако стравично без душе као данас, јер душе људи никад нису тако самотно газиле својим напуштеним путевима [...]” (ЛУКАС 1973: 231). Уколико се, подстакнути овим наводима, присетимо једног од питања која поставља лирски субјект песме *Коб*: „Ил’ сам ја израз трулежи мог века, / Која тка задах и свуд немар стере?”, лако ћемо закључити да је наш песник и те како успео да осети и поетски маркира преовлађујуће импурсе духа времена унутар којег је деловао. Приговори на рачун његове необразованости, уз иначе оправдано инсистирање на језичким, пре свега граматичким и стилским пропустима због којих и можемо да евидентирамо толико уметнички слабих Дисових песама, и због којих се, уосталом, он и даље сматра творцем тек неколико антологијских песама, или, у најмању руку, песником памтљивих стихова, ипак не могу засенити чињеницу да је посреди аутор опуса у којем је, ако ствари посматрамо у домаћим оквирима, зачет поетички револуционаран, прекретнички процес.

Призовимо за тренутак Башларово разликовање *формалне и материјалне имагинације*. Реч је о две врсте имагинативних моћи нашега духа, од којих једне „добијају замах пред новином; њих забавља живописност, разноликост, неочекивани догађај”, а друге „копају по дубини бића” и у њему „траже оно првобитно и оно вечно” (Башлар 1998: 5). Несумњиво је да се Дисова имагинација пре приклања урањању у биће него у какав спољни предмет или феномен. Ни песма *Са заклоњеним очима* не представља изузетак од уобичајене дисовске слике света. Густина и неразложљивост те доста раширене слике, у којој као да увек има места за једне очи, звезде, покров, раку, за изумрлу прошлост, ветар што омомињуће хучи, натрули задах и кобну слутњу, стога скоро нужно изискују одговарајуће међустиховне корелације. Што се тиче односа према надређеним лирским скуповима, пожељно је најпре размотрити у којој мери би интерпретативно поступање, као и читава херменеутичка процедура, требало да буду засновани на контекстуализацији сваке песме засебно.

Како је већ запажено, шест композиционих поделака у Дисовој збирци – Пролог, Кућа мрака, Умрли дани, Тишине, Недовршене речи, Сан – „сугеришу семантички/концепцијски спроводну везу песама, док ближи поглед у интерно устројство појединачних циклуса даје ипак нешто дифузнији увид” (Брајовић 2022: 224). То у основи значи да, с једне стране, збиља можемо стати уз тврдњу да „[п]есме унутар тако структуриране целине ако се посматрају издвојено губе нешто од свога значења и естетског утиска” (Грдинић 2002: 259), али и да је, опет, погрешно претпоставити да се садржински развојни лук, који у *Ушћољеним душама* неспорно постоји, протеже дуж неколико категоријално упосебљујућих скупова, или да пак свака песма унутар одређеног скупа има исту значењску носивост. Јер, „[т]ек по доминантним обележјима сваког од циклуса можемо да уочимо развој основне теме” (Исто, 262).

Лирско путовање започето *Прологом*, односно падом у живот као тамницу где се жали за преегзистенцијом, до које не допире свест али која се слуги и у којој се интуитивно препознаје тотална оствареност бића, а завршено *Сном*, последњом могућношћу да се пружи поглед с ону страну реалности, открива двоструко дихотомичан поетски свет. То је свет у којем су, на вертикалној оси, суровој, ружној и надасве безизгледној материјалној стварности строго противстављени идеали, царство духа, оно што је истински недостижно, а за чиме се очајнички чезне. У сасвим друкчијој констелацији, више хоризонтално успостављеној, доследно је потенцирана опозиција *саг:некад*, која отвара очит јаз између непроменљиво мучног презентног стања и прошлости као периода очуване, мада окрњене утехе и вере, када су узлети радости и тренуци емоционалне испуњености евентуално били сврсисходни. Појавни свет не задовољава субјектове духовне пориве, па је отуд временски лимитирано трајање у њему најчешће предочено као пуко ишчекивање властитога краја.

Тишине, у које је наша песма сврстана, четврти су, или, ако изузмемо *Пролој*, којем припада једино *Тамница*, трећи циклус у Дисовој збирци. Следствено можда и највишем ступњу хомогености који показују, састоје се из једанаест текстова што кроз различите регистре употпуњују ону скалу осећајности која се тиче земаљског обитавања. Какво је место које, у том необичном распону од *Орџија* до *Расјагања*, од препуштености чулним насладама до разорне стишаности натруњене мислима о физичкој пропадљивости и одсуству сваке више сврховитости, заузима песма *Са заклоњеним очима*?

Појавно-конструктивни аспект стихова, укључујући и то да је наречена творевина девета по реду, неће нам обзнанити много тога; не зато што је реч о аутору чији опус недовољно транспарентно одражава формално-техничку домишљатост – напротив, Дисова метричка решења и брига за еуфонију од великог су значаја – већ зато што се смисаони капацитет ове песме више исцрпљује у ономе што је посредовано на плану садржаја, а што захтева раскривање идејнога слоја и увиђање имплицитног композиционог устројства. Тринаест укрштено римованих секстина, прошивених једанаестерцем са недоследно спроведеном цезуром после петог слога, песму чине прикладно обимном да би до изражаја дошла извесна нота наративности. Иако је заступљена и у неким другим Дисовим остварењима, она је овде прилично уместно изведена. Наравно, о наративности говоримо само условно, схватајући је чак и као рудиментаран казивачки замах који омогућава поетску догађајност. Мимо те догађајности, развој главне теме, а то је однос према смрти пресудно обележен дијалектиком отпора и крајње предатости, знатно би другачије текао.

Истакнутим проучаваоцима Дисове поезије мотив смрти свакако није промакао нити их оставио равнодушним. Тако, рецимо, према мишљењу Миодрага Павловића, та поезија „означава почетак егзистенцијалног става у нашој лирици” (Павловић 1992: 285); Милан Ранковић у њој види тле непрекидне борбе, где „[с]мрт увек наново мора да устаје против живота”, те се онда живот стално „појављује као нужност деловања смрти” (Ранковић 1976: 121); Зоран Гавриловић, споменимо још и њега, тврди како је Дис уронио у „свет у којем су сама смрт и тихо пропадање једина и права реалност” (Гавриловић 1977: 131). Међутим, пригушена загонетност песме *Са заклоњеним очима*, као и њена унутрашња динамика, због које се, с обзиром на природу субјектове оријентисаности према коначности, за разлику од осталих песама из циклуса пре може говорити о *процесу* него о *стијању*, допуштају, верујемо, да се сложена проблематика тог тензичног односа према смрти додатно истражи.

По протежности и по лирском интензитету, значењски повлашћен тренутак у песми је онај у којем је људско биће најнепосредније истурено пред лице смрти. Оно јој, чини се, гледа право у очи и нешто треба да спозна, а то што се спознаје у часу непосредне, макар и дискурзивне суочености са смрћу напросто мора бити од посебне важности. Уз борбу, патњу и кривицу, смрт спада у такозване *граничне ситуације*, а то су оне ситуације чија изворност

„буди основни нагон да се кроз страдање нађе пут до бића” (JASPERS 1973: 138). У њима бивамо потпуно свесни себе самих, понајвише својих ограничења. Што је кључно, оне наводе на трансценденцију: у магновењу се помала једна виша стварност пред којом стоји егзистенцијално непремостива међа, али којој наше биће исконски тежи.

Инијерирејатајивни фокус и лирска доминанџа, појмовни конструкти који могу не само да услове место од којег интерпретација почиње него да је највећим делом потом и усмеравају – при чему се првог ваља прихватити „као увек рецептивно генерисаног и (не)вербално референтног појма”, прецизније, „као оног момента или чиниоца у који тумач пројектује битност свога разумевања”, а други схватити „као скрипторски генерисан и у исти мах искључиво вербално конкретизован појам” помоћу којег артикулишемо оне текстуалне конструкције што имају „креативно претежну и лирски изразиту функцију” (БРАЈОВИЋ 2022: 47, 48) – у нашем случају се, што је по тумача најповољнија варијанта, испостављају комплементарним. *Лирски доминанџина* визија свеопште, али пре свега властите смрти, лексички евидентна у серијскоме понављању семантички блиских речи (гроб, погреб, умрети, рака, сарана, опело, ћивот, сандук), зацело може да представља начин валидације рецепцијски изнађеног фокуса тумачења, а сам фокус, за који узимамо три пута поновљено и притом сваки пут различито атрибуирано *незнање* лирског субјекта, „фигурира као процедурални ‘лакмус’ или ‘филтер’ за препознавање или верификацију лирске доминанте и њених реторичких чинилаца” (Исто, 48).

„Глас тишина”, овај знаковити оксиморонски склоп, бруји још од *Тамнице*, да би у циклусу насловљеном управо тако – Тишине – избијао из готово сваке појединачне песме, наговештавајући оно што смрт, као најизвеснија неизвесност, свакоме доноси: коначну стишаност свести и тела. Дисову „смртоносну” песму отварају стихови: „Понова ево ја налазим себе / У плодном крају старога незнања”. Одмах се намеће питање како смрт корелира са незнањем. Падом у живот, који је заправо пад у време, или, још боље, који је откриће временитости, лирском субјекту *Ућојљених дуџа* удељена је свест која не може да призове оно што одсудно одређује Биће. То је свест у којој пребива незнање. Оно је стáро, јер се са њиме ступа у живот. *Тамница* и *Можда сјава*, својеврсне капије Дисовог поетског универзума, путоказ су према два привилегована простора која у том универзуму постоје. Између овог света, у којем влада одсуство знања, и оба та простора – и оног пре рођења и оног који припада делокругу сна – оштро је засечена демаркациона линија. Као што у живот пада „са нимало знања”, лирски, или, са правом можемо рећи и песнички субјект из Дисове збирке, јер његова „се мисо буди, ал’ кó мисо песникова” (*Песма*), исто тако и после сна остаје двоструко меморативно онеспособљен: на јави заборавља песму коју је читаву ноћ слушао и која као да је за њега „била сређа моја сва” и уједно не може да оживи сећање на драгу коју је у ониричном амбијенту био угледао.

Како се мислеће биће не може изместити изван свега у намери да спозна целину света, у овоземаљском животу не постоји тотално сазнање. Целину, тачније бесконачност, оно једино може да слуги, али у предметном смислу о њој не може ништа да сазна, будући да је она конституисана пре појавног света и самим тим њему надређена. Лирско Ја у песми *Са заклоњеним очима* пребива „у *йлодном крају* старога незнања”. Тај крај је плодан зато што стално рађа могућност запитаности о извору. Више него у могућности, ствар је у *йојиреби* запитаности. Паралелистичко устројство две информативне целине из прве строфе, при чему анафорично понављање полустиха „Понова ево” испрва претходи освешћивању (пасивног) стања незнања, а затим јављању једне нарочите потребе, која би то стање требало да динамизује, указује да је незнање неподношљиво и да човека непрестано покреће на сумњу и пропитивање. Трансценденција, која је према Јасперсу оно „Обухватно” (*das Umgreifende*), упућује на метафизички домен, на извор за којим се нагонски трага. За егзистенцију, која подразумева свесну и чак хотимичну изложеност дејству граничних ситуација, а то ће рећи – имајући на уму да је у њима човек најближи својој суштини – и искуство слободе, трансценденција је права реалност. Ипак, та реалност не може да се досегне у времену. Отуд смртно биће које трага за безвременошћу неизоставно мора да осети немоћ и тугу. Тиме се оно изнова враћа овоме свету.

Лирскоме Ја из Дисове песме потребан је „пали тријумф бола и надања / И илузија [...]”, оно тражи „све погребне, / Сарану цвећа, жеља и страдања”. С тим у вези ваља додати како је у тематски круг *Уййойљених душа*, а поготову циклуса *Тишине*, уписана још једна врста незнања: оно које није усвојено, већ за које се више својом вољом опредељује човек сâм. И такво незнање део је поетске фигурације у нашој песми. Својствено је Дисовом песимизму, а тиче се неспособности присећања свега што се проживело. Овога пута, дакле, проблем не лежи у недокучивости одговара на јасперсовско егзистенцијално узнемирујуће „темељно питање” (*die Grundfrage*), које задира у срце „Обухватног”: одакле се у живот приспева и где се то по смрти одлази? Оно што хотимично бива захваћено незнањем, а тиме и вредносно поништено, сада су овоземаљска збивања.

Стихови „околних” творевина из циклуса *Тишине* илуструју путању затворености за поимање овога света. Она описује пун круг од жеље „[д]а потоне све што било није [...] И на љубав да попада иње / И заборав... И да све потоне” (*Слујиња*) до неодредивости тренутка кад је дошò облик заборавља”. Последњи стих затичемо у *Пресјанку јаве*, песми која овде интерпретираном тексту непосредно претходи, и која са њим, захваљујући насловној аналогiji, али и петоструком понављању глаголске конструкције „не знам”, само учвршћује већ постојећи, шири значењски ланац. Овај свет, у који се пада „с невиних даљина” и који је од Бога створен, оно је за шта лирски субјект више *не зна*, што *не йојми* и *не йознаје*: „И не знам више [...] за пали живот са ружама свелим” (*Предјрађе йишине*); „Ја не појмим сада / Да л’ је

било живота, и када?” (*Песма без речи*); „Сад не познајем израз божјег света” (*Пресјанак јаве*).

Вештом оркестрацијом осећања која воде у истоме смеру, а у која спадају: сабраност у немиру, резигнираност и потпуна отупелост, када више не постоји ништа што би причињавало бол, затим равнодушност која истодобно искључује и потребу да се размишља и да се воли те, коначно, обамрлост коју у апокалиптичној атмосфери доноси нирвана и после које једино још може да се чује „корак моћног распадања” што „мили / Кроз свет, покрете, кроз шум преко грања” (*Расјагање*), градативно се, у све крупнијим резовима, укида трансценденција. На фону такве лирске констелације, са изузетком, видећемо, претпоследње строфе, требало би разумети преостале стиховне целине у песми *Са заклопљеним очима*.

У тим целинама поступно је грађена сабласна слика сопствене смрти. Та слика, слично као и у песми *Волео сам, више нећу*, где „ход тишине прелива се у [...] Свет илузија до самог опела”, настаје као плод *илузија*, као последња рефлексија бића оптерећеног недовољношћу овоземаљског живота. Илузије, за чијим „палим тријумфом”, сетимо се, лирски субјект овде осећа *појребу*, своју конкретизацију добијају у стиховима: „Дух опет иде оним старим путем, / У хлад мог гроба, у раку живота, / С црнином мојом. И устаје ћутом / Опело моје и земља с њивота, / Што је све већи са сваким минутом”.

Надовезујући се донекле на *Пресјанак јаве*, где, саобразно чилењу свега материјалног и чулима доступног, и сам „дух лагано, нечујно опада”, ови стихови песми намећу основни тоналитет, показујући да, услед ишчезавања појавног света, опевани ентитети могу фигурирати још само у склопу особитога мисаоног путовања, прецизније – путовања духа. То путовање се не одвија, како би се најпре дало помислити, „заклопљених очију”, него у будноме стању; оно ће се заправо завршити тек пошто субјект зажмури, то јест своје очи склопи. Кретање духа „оним старим путем” сугерише снагу одвећ добро познатог расположења. Стриктно модернистички настројен, Дис је „први наш песник код кога се распала целовита слика света” (Петковић 2004: 83). Поетски уобличена представа о смрти која односи све, па и „немар, што је знао стрти / Места молитве, суза и облака”, врло је блиска ономе што Хуго Фридрих назива „бесадржајном идеалношћу”. Тај празан апсолут никао на „рушевинама хришћанства” у модерној поезији неретко се очитује у визији неба које остаје глухо за људски вапај (Фридрих 2003: 47, 49).

То што изостаје надахнутост религијске провенијенције ниуколико не значи да изостаје и аура мистичног. Симболистичка поетика, дакако интегрисана у Дисово песништво, неодвојива је од мистичног, баш оног мистичног које није нужно, или чак најчешће није нимало у додиру са религијски схваћеном оностраношћу. Симболизам је био, како га С. М. Баура и назива, „мистични облик естетизма” (BAURA 1970: 11). Границе света идеалне лепоте, ултимативног циља симболизма, успостављене су у складу са бодлеровским идеалом Лепог, који у озбиљној мери профилише *есјетикју ружној*.

Тако „мистични облик естетизма” треба да означи тежњу да се мистичност и лепота пронађу у ономе што је изопачено и наказно. Варирајући бројне, типично модернистичке мотиве, Дис је изградио стилски особен и у много чему превратнички комплекс у којем пре свега долазе до изражаја обриси оновременог духовноисторијског хоризонта. Прожет нихилизмом, сасвим у ничеанском духу, тај хоризонт се у Дисовом поетском третману указује

као пропаст која траје и која управо у том опстојању пропадања и „разједања битка” подстиче трајни заборав свега пропадљивог, ефемерног, инциденталног, лошег, а усредсређење на оно што преостаје и „преживљава” у миру и пустоши која прати само то пропадање и што због тога, ваљда, у својој преживљавајућој битности мора бити лепо (БРАЈОВИЋ 2005: 48).

Пивот „[ш]то је све већи са сваким минутом” потврђује да човек свакога трена удише ваздух смрти, све више нестаје и бива разједен. Владимир Јанкелевич у својој опсежној књизи посвећеној феномену смрти наводи низ аутора који се слажу око тога да, казано стихом Дисове песме *Коб*, „живот и смрт јесу исте грађе”, будући да „читав наш живот који стари, живот је који умире; а читав наш животни пут је стално умирање и стално гашење” (ЈАНКЕЛЕВИЋ 2017: 257). Али, оно што преостаје и што „у својој преживљавајућој битности мора бити лепо”, и даље је живот. Чињеница да се смрт замишља а не да се кроз њу пролази сведочи о томе како она није наступила и како, према томе, живота још увек има. Стихови претпоследње строфе: „И склапам очи: дух нема потребе / Мртвом долином ићи без пењања, / У мртвом мору тражити погребе / Љубави, бола, звезда и страдања” носе поенту; они објављују изванредан смисаони обрт, након којег се првобитни читаочев утисак, онај који на њега оставља сам почетак песме, осетно мења. Иницијално испољена потреба да се проникне у „све погребе, / Сарану цвећа, жеља и страдања” сада је осујећена. Ако ње више нема, поставља се питање зашто је те потребе онда било? И шта то уопште значи „[м]ртвом долином ићи без пењања”?

Онај ко мртвом долином иде *ићењући се*, за шта се у коначном исходу песме наједном пледира, поверен је вертикалној димензији постојања. Тиме се имплицира усхођење духа ка домену недоступном људском разуму.² Склапањем очију човек одвраћа поглед од овога света и препушта се унутарњим просторствима. Насупрот препуштању стоји непомирљивост. Чин

² Говорећи о психологији вертикалности, Башлар се посебно задржава на метафорама пада и уздицања. Његов исказ: „кретање увис је оно што замишљамо, а падање оно што знамо” (БАШЛАР 2001: 110) сасвим одговара Дисовој космогонији. Према мишљењу француског филозофа, имагинација истински буја тек када вертикална оса задобија смер нависе: „[п]озитивно искуство вертикалности” представља „увис динамизована вертикалност” (Исто). Но, смерови на вертикалној оси нису раздвојени. Њих спаја такозвана „динамична имагинација”. Захваљујући њој „схватамо да се нешто у нама пење када се радња продукује” (БАШЛАР 2001: 129).

*и*ражења „погреба љубави, бола, звезда и страдања”, еквивалентан уводном осећању *йойребе* за скоро истим појединостима, зрачи непомирљивошћу. То својство задржава и када подвучена глаголска именица обележава трагање за нечим и када за свој синоним има *изискивање*. Ако се тражење одвија у „мртвом мору”, којем, као и „мртвој долини”, у пренесеном значењу речи одговара земаљски живот, јасно је да је непомирљивост уперена према хоризонталној перспективи.

Идење мртвом долином без пењања односи се на свест која укида трансценденцију, али која нипошто не искључује борбу, такође једну граничну ситуацију. Разликотворни чинилац хоризонталне перспективе, оно што је, стојећи на њеном концу, и предодређује и ограничава, јесте смрт. Стога опредељеност за ту перспективу чини да у нашој песми на делу истовремено буде и прихватање и неприхватање смрти. Парадокс са Дисовим песништвом у вези, а на одређен начин и једна од његових вредности, састоји се у томе што постоји „раскорак између нејасности, ирационалности самих суштина његовог поетског односа, и јасности његових слика [...]” (GAVRILOVIĆ 1977: 132).

Смрт магнетски привлачи човека, али загладаност у њу није изједначена са предајом. Док год се о њој размишља, тече и борба против ње, јер „[н]еопозивост неког постојања које је отпочело и никада не би требало да се заврши, сукобљава се са апсурдном неопозивошћу потпуног уништења” (ЈАНЕКЕЛЕВИЋ 2017: 549). Човек се нада да може изиграти смрт, било да се никада и не умре, да се у неком тренутку живот после смрти једноставно настави, или да само изнова отпочне. Примајући смрт као нешто неразумљиво и поврх свега неизвесно, Дисов лирски субјект испрва не одустаје од овог света. У његовом настојању да истраје не долази до *ипрекорачења*: то настојање остаје омеђено линијама живота.

Неизбежно сигурна истина је до краја неизвесна. Таква је фундаментална антиномија људског бића, која његово постојање чини онтолошки сумњивим и егзистенцијално несигурним. Али неизвесна сигурност поставља ону меру смисла која је неопходна за истински живот. То је ситуација „онтолошке оштрице”: помак у једну страну значи ужас и деструкцију, а у другу безбрижно, распуштено живљење и упропаштавање живота у хедонистичкој празнини (ВАРАВА 2010: 44).

Управо су песме *Орије* и *Расјагање*, као почетна и крајња тачка циклуса *Тишине*, као два супротно учртана амплитудна завршетка, подједнако удаљена од осе чији би равнотежни положај, да се послужимо тим упоређењем, представљао неку врсту средишњег, „оптималног” односа према смрти, парадигматични примери обе стране „онтолошке оштрице”. Осцилујући између та два амплитудна завршетка, песма *Са заклољеним очима* доноси стање напетости, које ће – то је уочљиво већ и на основу њене циклусне позиционираниости – бити окончано у корист смисаоног регистра ближег *Расјагању*. Лирског субјекта ће до коначног смирења довести сазнање о

томе да се смрт уистину прихвата тек пошто се размишљање о њој прекине. Цела Дисова песма, у неку руку, замишљена је као пут до тог сазнања. Премда се учвршћује постепено, финално сазнање о смрти која неумољиво осваја толико је поразно да се борба духа истога часа обуставља; могућност за нову измену није остављена.

Промишљајући смрт, човек јој се, а да често није ни свестан магнитуде отпора који пружа, ипак грчевито опире. За спас, макар и привидно, једино је способно мислеће биће, зато што

појам смрти претпоставља мисао које се та смрт не тиче. Како би сама свест о смрти могла да умре? [...] Не, смрт се не односи на трансценденталну надсвест, свеобухватну надсвест, која смрт сматра објектом или проблемом и која је тако надилази (JANKLEVIĆ 2017: 550–551).

И пре него што лирско Ја (ис)каже: „Све ми се чини гроб мој није ово”, што је узорна потврда непристајања на нешто толико неразумљиво попут смрти, и што ће само активирати прво од неколико ишчуђавања пред призором властитога гроба, још једно његово причињавање исто тако могло би да закупи нашу аналитичку пажњу: „[...] Мени све се чини, / Да сам у дане, без сунца, и сиве, / Што беху налик ружној месечини, / Умро кô дете: смрти перспективе / Изгубише се ван мене, по тмини, / И моје звезде, што више не живе”. Присенак свести о смрти што је наступила раније, док је лирски субјект био дете, подударан са „старим путем” којим дух, ето, опет креће, повлачећи се у „раку живота”, чиме је назначено како је живот одавна сахрањен, није без значаја. Наиме, тај би се присенак свести пре могао везати за *смртносћ*, што би била пука евиденција умрлости – разуме се, умрлости која је фигуративно употребљена како би се истакло да је, баш као што важна метафора из Дисове песме *Предграђе њишине* и гласи, субјектова „душа сада суво поље”, тачније да из његовог сада усахлог, неплодносног центра афективног света више не може изнићи ништа корисно и лепо – а не за *смрт* као оно што, у зависности од односа који успостављамо према њој, битно одређује смисао нашега живљења.

Када изриче како „смрти перспективе / изгубише се ван мене”, што по конструкцији донекле подсећа на један стих из *Можда сјава*, у којем се допушта да очи виђене у сну а потом заборављене буду „моја душа ван мене”, исказна инстанца у нашој песми не наликује саморефлексивној особи која својим поступањима изгледно може утицати на сопствену судбину. Будући да уопште није ни могла дораси томе да буде свесна смрти и разликује њене перспективе, већ је све утихнуло у добу незрелости, што ће рећи *незнања*, читалац је пре доживљава као објект којим располажу други а не као зрелог субјекта. Утисак остаје непромењен и после слике гроба који је „простран кô гроб свију људи / С данима њиним тешким кô олово”. Како се на смрт и даље не гледа у правом светлу, гроб лирског Ја не може бити *његов*. Колективни гроб, који потире лични идентитет, одговарајуће је веч-

но боравиште за оног ко, уместо што смрт као идеју сâм одабира, посве пренебрегава своју надлежност, чинећи да изгледа како је он, попут свих других, смрћу просто захваћен. Поводом гласовите књиге Хуга Фридриха *Сѝрукѝура модерне лирике* Пол де Ман ће, између осталог, установити да немачки романиста, исто као и енглески песник В. Јејтс, узрок неразумљивости модерног песништва пре свега види у „ишчезавању репрезентативне функције поезије, које иде упоредо са губљењем осећања ‘јаства’, односно са феноменом деперсонализације” (DE MAN 1975: 318).

Строфу у којој се изнова експлицитно спомиње незнање, овога пута атрибуирано као *срећно*, отвара стих: „Знам, дете нећу никад бити више”. Незнање које је ситуирано у доба незрелости мора бити срећно јер нема одговорности која би човека могла морално да обавезе и оптерети. То што се лирско Ја трасом срећнога незнања неће упутити „[с]а старом драгом” сигнализује деловање последњих импулса отпора смрти. Као њен достојни опонент, такав који је у извесној перспективи свакако може победити, смрти је сада противстављена љубав.

Љубав, која само поново ствара оно што је већ постојало, одговара Да настављању неког преегзистирајућег Бића; [...] љубав је, у ствари, изнад свега одговор, и пре поновно отпочињање него почињање; она говори да никада ништа није довршено, и да, напротив, све поново отпочиње, као на дан повратка пролећа, и да поново оживљава за ново отпочињање, и ново лето и још једно рађање (JANKELIĆ 2017: 577).

У непроменљиво фиксираном поетском озрачју *Ушойљених гуша*, све што је вредно помена субјект је већ искусио и то је трајно запечаћено у другом времену. Не постоји ништа што би његов дух могло да окрепи, па се тако, у складу са тачним запажањем да „[н]ајвише узлете и највећу моћ Дисова стваралачка имагинација је показивала управо у оквиру његовог интроспективног трагања за сопственом доживљајном прошлосту” (РАНКОВИЋ 1976: 216), испоставља да и будућност може донети срећу тек уколико се схвати као нека врста обновљене прошлости. Замеци његовог узбуђења, без обзира на то је ли оно позитивно или негативно интонирано, садржани су једино у ономе што незадрживо измиче. Јер, „[с]вет је присутан у измицању, у празнини коју оставља за собом, или у понору који се отвара” (ZAFRANSKI 2017: 29). Снага и симболички потенцијал утварног Непоновљивог у најсубверзивнијој поетској књизи српске модерне врхуне у *Нирвани*, када субјекта у сну походи „све што је постојало икад” а „више јавити се никад, никад неће”. Не треба да зачуђује што главно место у том готово доследно *рејроспективно* оријентисаном песничком говору заузима рођење, као несумњиво највеће утварно Непоновљиво.

Опседнутост рођењем проистиче из пренадражености сећања, из свеприсутности прошлости, као и жудње за слепом улицом, за *првом* слепом улицом. Не постоји отварање, па према томе ни радост која би

долазила од протеклог времена – већ само од садашњости, као и од једне будућности која се ослободила времена (Сиоран 2018: 22).

Песма *Гробница лејоџе* за основни мотив има нестајање земље неслућених красота, идеално замишљене земље „[г]де станује дуга и живот пролећа”, и где, што је посебан моменат у њеном предочавању, „време нема будућност ни сате”.

У Дисовом поетском универзуму, сходно околности да је, по природи ствари, прошлост неповратно изгубљена, орфејски непатворен и силовит пев може да зазвони још само у сну, који је, као што можемо да претпоставимо, из неколико разлога близак добу пре рођења, „нашем једином истинском простору” (Сиоран 2018: 156). Док „[д]ах гроба се вије / Животом, болом, временом простора”, неухватљиви „сан среће” из песме *Са заклољеним очима* упорно „спава”. Делујући обесхрабрујуће контрастно спрам победоносног вијорења „даха гроба”, он је увелико избледео у каквој изванемпиријској области, неуподобивој уобичајеним временско-просторним одредницама. Учесталост песничких слика грађених по принципу антитезе логична је стога што сва проблемска жаришта *Ушћољених душа* извиру из непомирљивости субјектових жеља и грубе реалности. Делокруг ониричног овде јесте застрвен сенком смрти, али досад наведени примери одношења према коначности више иду у прилог такозваном *неаушћеничном* постојању, које одликује неспремност за слободу, бежање од одговорности према себи, а у првом реду страх од смрти као најизвесније ствари.

Занимљиво је, међутим, то што се напоре до са свешћу о незрелости, то јест незнању, пројављује и новостечено (*са*)знање, на основу којег уосталом и читујемо да је у гледању исказне инстанце на властиту смрт, а самим тим и у њеном постојању, настала драстична промена. Субјект може изговорити како најпосле зна шта он никада више неће бити и куда опет неће поћи – а речју „знам” започиње седма, дословце средишња, те у том смислу и преломна строфа – тек пошто је до његове свести допрло шта он мора бити и куда мора поћи.

У том погледу инструктивни су стихови који сажимају следеће рефлексије побуђене лирски доминантном визијом гроба: „И све то гроб мој! Ту ће лепо стати / Све мртве руже, срца деце нежне, / Што ће живети, а бол неће знати, / Као ни цвеће испод коре снежне, / Што се камени, и ипак не пати. / Гроб велик кô пут смрти неизбежне.” Децу „[ш]то ће живети, а бол неће знати” управо незнање чини неспремним да увиде како сâмо живљење задаје бол. Такав увид остварује се пристајањем уз свест да је смрт неизбежна и да, наведено још један памтљив Дисов стих, „[н]ичега нема што умрло није”, што је препознатљив залог аутентичности. Прелаз ка аутентичном постојању, које подразумева *прихваћање* смрти као човековог најдубљег и најличнијег одређења, неминовно води преко граничних ситуација, а патња јесте једна од њих. Деца, која су у овом случају за поетски ентитет довитљиво узета због своје психолошке и духовне не(до)зрелости, мада би под симболички

регистар који она покрећу превасходно требало подвести одрасле, заједно са лирским субјектом оличавају два различита типа постојања.

У разлици између ситуације уопште и граничне ситуације Јасперс открива разлику између ту-бића као пуког опстојања (*Dasein*) и егзистенције као искушења граничних ситуација (*Existenz*). У пуком опстојању можемо избјећи граничне ситуације уколико затварамо очи пред њима, уколико се боримо за опстанак, уколико проширујемо његов круг, уколико планирамо своје успјехе и падове, своје ужитке и своје патње. Такво опстојање мисли да је окончано и затворено. У ствари, оно је увијек отворено и незакључено, јер је могуће само према другом опстојању, само кроз комуникацију. [...] Могућа егзистенција искушава граничне ситуације у којима почиње једна потпуно другачија дјелатност. Тиме што отворених очију ступамо у граничне ситуације ми постајемо ми сами (ZUROVAC 1986: 22).

Насупрот постојању деце, чији су припадници подразумевано усмерени једни на друге, и којима тешко да можемо замерити на „затварању очију” пред свиме што пркоси ведрини и животном елану, за постојање лирског Ја у нашој песми не важи да је оно могућно тек у односу према другом постојању. Оно, истина, не може бити самодовољно, али у неку руку јесте затворено. Субјект у себи налази духовну вертикалу и креће да *еїзисїиџа* на поменут начин: „отворених очију” ступа у граничне ситуације и постаје он сáм.

Поређење које Миодраг Павловић изводи између романтичарске поезије и преовлађујућих тонова у Дисовом песништву важно је због тога што озбиљно релативизује бројне покушаје, све до данас уочљиве, да се наш рани модерниста доведе у везу са поетиком која би била појмљена неоромантичарски.

За разлику од романтичара, за које је субјективност била програмска вредност у општим, скоро конвенционалним оквирима вере у људску чувственост, нагоне и бол због света, у оквирима који су широм света имали иста обележја и исте основне претпоставке – код Диса препород субјективности значи отеловљење једног емотивног система што се у целини односи само на сопственог творца (Павловић 1992: 285).

Отуд у стиховима који следе након спознаје да „[с]ве изгледа као / Отворен сандук живота и таме”, а гласе: „Ту некад ја сам живот свој плакао. / Ту некад беху сан и звезде саме”, при чему заменички прилог за место „ту” упућује на ковчег у којем лежи васцели свет, не треба видети оглашавање *свейскої бола*. Овде није посреди романтичарски изразита индивидуалност која жали за тиме што се задесила у несношљиво тегобноме животу; лирско Ја жали што је уопште и допало живота. „Сан и звезде саме” – уснули „сан среће” и звезде које су, то знамо из *Тамнице*, по субјектовом паду у живот побегле из његових очију, али не без трага, оставши да барем „живе као биће моје, / Невино везане за сан моје главе” – били су целисходни једино под окриљем два већ издвојена типа незнања, стáрог и срећног. Иако ће

бити обустављена, борба духа који вапи за било чим што на земљи непрешушно траје има нарочит значај баш зато што је субјектов доживљај стварности унапред осуђен на песимизам и нихилизам.

А обуставиће се у тренутку који смо претходно маркирали као значењски повлашћен и у којем се лирско Ја у најогољенијем виду, на врхунцу *граничности*, затекло пред лицем смрти. Стојећи крај свога гроба „кд облик умрлих времена, / Последњи човек на граници свега”, оно схвата да у свету где једноставно „нема промена”, хоризонтална оријентација или није могућа или њему самом напросто није довољна. Ако „нема промена” у свету – јер, „[с]вуд мртво море, свуд нигде ничега” било је на снази одувек и јамачно ће тако и остати – онда је потребно да промена настане у њему. „Сан среће” биће замењен другим сном, који је „једнак, камени”, и који „[с]паја сва места са пределом нада”. Предео у којем обитавају наде више није метафизички удаљен и апстрактан, већ је припојен вредносно поништеној хоризонталној перспективи. Али, наде које су згасле јесу само оне које би субјект полагао на ту перспективу. „Осећај мирне равнине” којим је преплављен и он и све што га окружује знак је да је дошло до унутрашњег преображаја.

Неупитно је да је мотив *ишчињена* везивно ткиво истоименог поетског циклуса, и већ смо назначили да се може говорити о снажној, премда не и апсолутној вези између појединачних текстова који су у њега сврстани. Тако би „равнина” могла да представља анаграм у којем су садржана сва слова речи „нирвана”, искоришћене за наслов најпознатије Дисове песме из овог лирског скупа. У одразу субјекта кога су, према стиховима оквирне строфе из те песме, „походили мртви, / Нова гробља и векови стари”, прилазећи му „као жртви, / Као боји пролазности ствари”, може се распознати онај исти „[п]оследњи човек на граници свега”. То људско биће и у песми *Са заклоњеним очима* има „боју пролазности ствари”. Поткрепљујући јакобсоновски инспирисану тврдњу да је „метафора она темељна паралелистичка творевина у којој се најочигледније афирмише сликовитост песничког говора и истиче његова чулно-опажајна, естетска димензија” (GRAFENAUER 1978: 165), ова изванредно изнађена синтагма у *Нирвани* сугерише како је лирски субјект *Ушћољених душа* основна мера нестајања свега пропадљивог. Нестати се мора, али „[в]ише се не страда”, зато што је страдањем, и то у себи, кажњен искључиво онај ко се није недвосмислено одредио према смрти. На подлози тог нестајања, додуше на скривен начин, обнавља се трансценденција.

У завршници песме лирско Ја обрело се „[у] мртвом крају плоднога незнања”. Било да је *сћаро*, *срећно* или *илогно*, незнање је, као што видимо, сваки пут позитивно оквалификовано. Оно подстиче сумњу и запитаност. С друге стране, коренито се мења делокруг незнања, тачније крај у којем оно пребива. Са свешћу да је свет радијантно премрежен дејством смрти и да ништа, чак ни „сан живота, илузија стара”, не остаје изван тог дејства, он од плодног постаје *мртвим*. Обузетост смрћу и, поготову, гробом, као типском сликом где је она конкретизована, мотивисана је њиховом нераскидивом везом са рођењем, које је у самом језгру Дисове стваралачке имагинације. *Ушћољене душе* испуњене су мноштвом nelaгодности, а

[с]вака појединачна нелагодност се у крајњој линији своди на космогонијску нелагодност, при чему сваки наш осећај испашта због непочинства првог осећаја, непочинства помоћу којег се постојеће искрало ко зна већ одакле (СИОРАН 2018: 17).

Стихови финалне строфе из дуже песме *Плаве мисли* пример су спајања најудаљенијих, граничних тачака егзистенције: „Смрт ће опрати трагове од рана. / Одмор и мени тад ће да се јави. / Бићу измирен с тајнама далеким. / Рођење своје заволећу гробом”. И поред тога што међу рођењем и смрти влада однос асиметрије – у случају рођења биће долази након празнине, за мисао недостижне, а у случају смрти празнина је испред бића, оно је потајно ишчекује и за њу се у извесном смислу припрема – они су ипак тесно сплетени. Оба феномена обавијена су велом мистичности и сежу у онострано. Тајна над тајнама, закривена немогућношћу одговора на оно „темељно питање” егзистенцијалистичке филозофије, у њима је похрањена.

Алузивношћу бременито а семантички „густо” и не на први поглед читљиво *йлогно незнање* подупире опаску да су предмети којима се Дис у својим метафорама служи ретко сродни, и то стога што се ова стилска фигура код нашега песника

најчешће заснива на поредбеној вези предмета или појава које су и пре него што су се структурирале у метафору – фигуративно употребљене, па зато оне, пошто су већ прекорачиле границу свог колективног значења, омогућују вишеструке, често сасвим нове семантичке везе у метафори коју структурирају [...] (СТЕФАНОВИЋ 1974: 83).

Крај у којем је пребивало стáро незнање био је *йлоган* јер је рађао могућност запитаности о извору, о ономе на шта, рекло би се, стáро незнање и треба да асоцира. Незнање смештено у *мрџви* крај тиче се смрти као највеће непознанице. Оно је *йлогно* јер ће, захваљујући односу који он успоставља према смрти, субјекту донети аутентичну егзистенцију. Изневерена тежња да се у целости уприсутни у хоризонталној перспективи, изражено приметна по мотиву срца, које је испрва испуњено непомирљивошћу, а које се напоследку „у камен претвара”, иницираће субјектову окренутост другом центру руковођења – духу, и нагнати га да прозре како је, за разлику од хоризонталне, вертикална оријентација и те како могућа.

Склопљених очију, закратко онеспособљен да визуелно перципира појавни свет, субјект, наизглед парадоксално, боље, исправније види. Ако „дух нема потребе / Мртвом долином ићи без пењања”, то онда значи да се одустаје од свега што је алтернативно спрам *йењања*. Друкчије казано, неопходно је да дух задобије вертикални правац. Његово усхођење спознатљиво је само унутрашњим видом, у потпуној препуштености. Измирење са коначношћу човековој судбини даје вредност у том смислу што је он освестио да је биће које, хајдегеровски речено, бивствује ка смрти и, будући слободно, разуме то бивствовање у контексту времена (НАЈДЕГЕР 2007: 313).

Смрт се тако схвата „не као будући догађај, што би било неаутентично, већ као увек надлазећа могућност која сваком тренутку даје његову јединственост и не престаје да као ништа ништи биће бивствујућег” (КНЕЖЕВИЋ 2009).

Полазећи од естетског доживљаја књижевног дела, а држећи се идеје о могућности реализације *херменеутичкој крући*, настојали смо да се истовремено крећемо путем одређене и неодређене семантике језичких структура у конкретној лирској песми и докучимо оно што је у њој загонетно. Мада се у контексту поезије српске модерне о поетским циклусима не може говорити онако како ће то бити могуће нешто доцније, у међуратном а онда свакако и послератном периоду, поводом циклуса Тишине могу се препознати поједине црте хомогености, како на формално-конструктивном тако и на тематско-смисаоном плану стиха. Распон осећајности истог лирског субјекта, у Тишинама највећим делом заснован сходно субјектовом односу према смрти, сугестивно је, иако у обрисима, остварен и у песми *Са заклоњеним очима*. Начин на који се он у овој песми профилише и утврђује њен смисаони лук оснажује уверење од којег смо пошли – уверење да је, упркос бројним интерпретацијама, круг поетичког сазнавања једне од наших највреднијих песничких збирки и даље отворен за различита тумачења.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БАШЛАР, Гастон. *Ваздух и снови*. Прев. Мира Вуковић. Сремски Карловци / Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2001.
- БАШЛАР, Гастон. *Вога и снови*. Прев. Мира Вуковић. Сремски Карловци / Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1998.
- БРАЈОВИЋ, Тихомир. Нихилистички модернизам Владислава Петковића Диса. У: *Облици модернизма*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2005, 37–61.
- ВАРАВА, Владимир. *Ејшика нејрихваћања смрти*. Прев. Мирољуб Авдаловић. Београд: Логос, 2010.
- Грдинић, Никола. Композиција Дисових збирки. Новица Петковић (ур). *Дисова поезија*, зборник радова. Београд: Институт за књижевност и уметност – Чачак: Градска библиотека „Владислав Петковић Дис”, 2002, 253–263,
- Павловић, Миодраг. Владислав Петковић DIS. *Есеји о српским ђесницима*. Београд: Српска књижевна задруга, 1992, 277–301.
- Петковић Дис, Владислав. *Поезија*. Прир. Новица Петковић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2003.
- Петковић, Новица. Дисов језик, слике и музика стиха. *Огледи о српским ђесницима*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2004, 71–91.
- Ранковић, Милан. *Особености Дисове ђоезије*. Београд: Народна књига, 1976.
- Сиоран, Емил. О незгоди званој рођење. Прев. Миодраг Шупит. Лозница: Карпос, 2018.
- Стефановић, Драгутин. Песнички језик и стил Владислава Петковића Диса. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1974.

ФРИДРИХ, Хуго. *Структура модерне лирике*. Прев. Томислав Бекић. Нови Сад: Светови, 2003.

*

- BAURA, Sesil Moris. *Nasleđe simbolizma*. Prev. Dušan Puvačić. Beograd: Nolit, 1970.
- BRAJOVIĆ, Tihomir. *Tumačenje lirске pesme: od teorije do interpretativne praxe*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2022.
- GAVRILOVIĆ, Zoran. Dis – pesnik tišina i smrti. *Zapisi o srpskim pesnicima*. Beograd: Slovo ljubve, 1977, 115–136.
- GRAFENAUER, Niko. Poetska materija. Marija Mitrović (prev. i prir.). *Mogućnosti čitanja, izbor iz savremenog slovenačkog eseja*. Beograd: Prosveta, 1978, 145–171.
- HAJDEGER, Martin. *Bitak i vreme*. Prev. Miloš Todorović. Beograd: Službeni glasnik, 2007.
- JANKELEVIĆ, Vladimir. *Smrt*. Prev. Veljko Nikitović. Beograd: Orion art, 2017.
- JASPERS, Karl. *Filozofija egzistencije*. Prev. Miodrag Cekić i Ivan Ivanji, Beograd: Prosveta, 1973.
- KNEŽEVIĆ, Nikola. *Besmisao egzistencije ili besmislenost egzistencijalizma*. <www.b92.net/10824/Besmisao-egzistencije-i-besmislenost-egzistencijalizma> 8. 8. 2022.
- LUKAČ, Đerđ. *Metafizika Tragedije*: Paul Ernst. Vera Stojić (prev.). *Duša i oblici*. Beograd: Nolit, 1973, 228–257.
- ZAFRANSKI, Ridiger. *Vreme*. Prev. Tijana Tropin. Beograd: Geopoetika, 2017.
- ZUROVAC, Mirko. *Umjetnost kao istina i laž bića*. Novi Sad: Matica srpska, 1986.

Stevan D. Jovićević

DIS' POETICS OF (NOT)ACCEPTING DEATH
Interpretation of the poem "With eyes closed"

Summary

Opting for the interpretation of the poem „With eyes closed“, we at the same time try to point out its uniqueness and write about some of emblematic qualities of Dis's poetics. Our main intention, which is to explore the fields of meaning included in a specific lyrical creation, will involve actively bringing the poem into connection with the lyric cycle to which it belongs. The eleven poems that constitute this unusually homogeneous cycle complete the range of sensitivity of the *same* lyrical subject. That range is mostly related to the lyrical subject's attitude towards death.

Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Студентски трг 3, Београд,
stevan.jovicevic.96@gmail.com

Примљен: 9. јуна 2023.
Прихваћен за штампу јула 2023.