

Оља С. ВАСИЛЕВА¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Центар за проучавање језика и књижевности

СЛОВО О ЦВЕЋУ: МИЛОСАВ ТЕШИЋ²

Читајући феномен „селидбе” стиха Милосава Тешића који подједнако подразумева високосимболично зазивање европске (нео)симболистичке поезије и опцртава поетичко-естетички амалгам самог песника, настојимо да питање селидбе стиха повежемо са малармеовским настојањем песника да отвори сопствену мапу флорографије чији је протагониста цвет. У бројним песмама са естетиком цвета начиње се и заокружује у исто време Речник једне песме, а онда и читава Тешићева поезија. Управо је ово моменат одвајања од неосимболистичког захтева вајања празнине уместо које ће настати (зелени) језик, јер је Тешић изгнао појам празнине као и настасијевићевски феномен тишине својим цветовима што су синоним за кућу, праг и кров. На тај је начин аутор успео да премости дихотомију овог и оног света чије су биљке гласноговорници и да корен свог зеленог језика веже за посебну „психологију брања цвећа” Беле Хамваша, усправни ход духовности Васка Попе и аутопоетички цвет Бранка Миљковића и Алека Вукадиновића.

Кључне речи: флорографија, цвет, ружа, име, неосимболизам, Речник, бројанице

*Када се на крају животића нађем пред
 Анђелом Смрти мислим да ћу га без
 ројшања моћи следити у неизнатио.
 Ако ме уишти: Да ли си нешто
 пројусио? Одговорићу: Не верујем.
 Али ако каже овако: Да ли ти је жао
 што овде нешто остављаш? Рећи ћу: Цвеће.*

Бела Хамваш

„Зеленим језиком” кроз историју српског песништва говорили су многи ствараоци. На њиховим до сада вишеструко меандрираним флорографским мапама настала је и модерна српска поезија, боље рећи линија песника који су цвеће и језик биљака уткали у саме основе свог песништва. Најчешће су у питању читави циклуси песама о биљкама као код Ивана В. Лалића, Бранка Миљковића, Алека Вукадиновића, Милосава Тешића и Томислава Маринковића пре свих, а неретко и једна песма

¹ olja.vasileva@filum.kg.ac.rs

² Истраживање спроведено у раду финансирано је Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (Уговор о реализацији и финансирању научноистраживачког рада НИО у 2022. години број 451-03-68/2022-14/ 200198).

са зеленим језиком као семантичким и семиотичким квалитетом постаје песма-предводница или песма-кључ за поетолошко декодирање. И у једном и у другом случају, та једна песма или циклус песама у даљем стваралаштву свих ових песника постаје дистинктивни лајтмотив који оглашава све своје амбиваленције. Тако је и са поемом „*Rosa canina*” (Куџиново, 1986) Милосава Тешића која је у литератури и добила место песниковог поетичког амалгама, попут Миљковићевог цвета или Лалићеве руже. Дубоко урезано, естетичко место поистовећивања цвета и поетике јесте оно што су неосимболисти оживели у развијеним симболичким разговорима са традицијом. Један од њихових основних поетичких конституената у сваком случају јесте имплицитни дијалог са интелектуалном поезијом и са сталним, окамењеним и вечитим темама поезије са јаком симболошком и звуковном основом. Самим тим, остајући корен грађења јединствене слике света, цвет је, као убрана категорија ишчупана из традиције па поново засађена на неосимболистичкој подлози, постао једна од најинтригантнијих тема савремене српске поезије.

Правећи оригиналну књигу *Писац у врџу* (2016), Томислав Маринковић окупио је своје колеге-писце и пријатеље, најпре оне којима је сам у току година поклањао биљке из сопственог баштенског хербаријума. Милосав Тешић, занимљиво је, огласио се у овој књизи лирском прозом о аронији, биљци из реда руже, посађеној у родном месту. Као још један контекст дат мотивском интересовању Милосава Тешића, овај је податак и теоријско-поетички неопходан. Онако како и из овог кратког текста који иначе и затвара књигу *Писац у врџу* не сазнајемо коначну судбину Тешићевих аронија, исто тако пратимо стихове песника коме је, поготову у збирци *Куџиново*, сваки стих обележен одређеном песничком сликом. У том смислу, поема „*Rosa canina*” представља и неку врсту поетичког реза, али и доследно поистовећивање. Иако селидбу песничког духа и овде прати селидба стиха и семантике, ова поема, што је заслужено и постала целина за себе у збирци *Куџиново*, везује слике рефреном и семиотиком дивље руже. Уосталом, у читавој поезији овог песника могуће је направити једну вертикалну мапу, ону коју су пре њега исцртали Милош Црњански, Васко Попа или Миодраг Павловић, а која се односи на материјализовану религиозност песника којима је слика манастир, манастир језик, а поетика усправни ход, често усмерен упркос.

И поема „*Rosa canina*” песма је упркос. Она је тајна упркос („Казујем тајну, тајну чудесну”, Тешић 1998: 86), она је стварност упркос правој стварности, она је биљка упркос природи, и можда и најважније она је биће упркос или уместо песничког субјекта поеме. „Ја гледам у свет очима биља” (исто: 84) каже песнички глас збирке *Куџиново*, а одговара му јунак-ентитет Дуд из књиге *Кључ од куће* (1991, песма „Пећка Патријаршија: Дуд Светога Саве”). Филозофија егзистенције, као и таман зелени језик поеме „*Rosa canina*”, једини се сели из стиха у стих, а потом из књиге у књигу овог песника. Управо та селидба зеленог језика од ког

је саздана ова дивља ружа као рефрен који дозива Костићев „Santa Maria della Salute” омогућила је ширење симболичког потенцијала (о)певања и залажење у просторе морфолошке организације песничког ткива. Зато је ова поема истргнута из најлепше молитве, зато и зрачи библијским мраком. Она се, као цвеће у Метерлинковим есејима о „интелигенцији цвећа” из давне 1907. године, умножава не би ли бежала изнад земље, што је и поетички прелудиј неосимболизма, али и директна теоријска и поетичка алузија на Тешићеву организацију стиха као „селидбе”, поготову у поеми „Rosa canina” и лирском спеву *Седмица* (1999). Цвет се, за разлику од Бранка Миљковића, не сели у језик; Тешићева ружа, управо зато што захвата различита поетичка, филозофска, егзистенцијална и симболичка поља, *усмерава* песнички фокус и потврђује песнички глас, док Миљковић настоји да га поништи. Односно, Тешићев свет бројаница, спискова, гомилања и врискова сужава се како би се дошло до оног Дуда (у песми пратимо његов развој до ентитета) Светог Саве. Оно што је била боја у *Ходочашћима* Васка Попе, то је цвет у свим овим збиркама Милосава Тешића. Овим својим квалитетом Тешићева ружа у низу других песничких ружа светске и европске поезије показује ону чисту Метерлинкову црту – цвет који се целим својим бићем бори да уђе у покретни свет, или свет покрета (према Метерлинк 2005: 3).

Ова песма, самим тим што јој је и лајтмотив и рефрен везан за дивљу ружу, вешто избегава категорије убраног, или са друге стране цвета са кореном. Као да се водио оним да „и цвеће је живо биће и браће цвећа је убијање” (Хамваш 1932–1945: 3), али „племенито убиство” које не поништава својим чином лепоту, Милосав Тешић први пут овом поемом настоји да повеже слике свог певања, што је још један знак да је у питању нека врста поетичког реза у песниковој флорографији. Име руже (*rosa*) повезано је са бројаницом (*rosary beads, rosarium*), како стоји у књизи *A Contemplation Upon Flowers* (Ворд 1999: 312). Оваква врста митолошко-религијске симболике руже посебно код Милосава Тешића јавља се у виду песничког облика са једне и песничке технике са друге стране. У сваком случају, свуда где је присутна бројаница песнички језик додатно је онеобичен, јер је смештен у подтекст религиозног (као нпр. у циклусу о Рачанима). Песма-пролог књиге *Кључ од куће* има наслов „Бројаница”, а асоцијативно, поред тога што теоријску подлогу налази у ружи и свим њеним симболичким „преводима”, води ка још једном доминантном мотиву – мотиву круга наслеђеном од Момчила Настасијевића, а потом и од Алека Вукадиновића. Вукадиновић је у насловној песми збирке *Ружа језика*, у истоименој песми описао кружни живот руже, поистоветивши је са (зеленим) језиком саме песме. Иако Тешић *Кључем од куће* наставља топографију Србије да сели у речник песме, овде, за разлику од књиге *Купиново*, нарастају метафоре везане за (а)типичну песникову флорографију. Све је сад са географског пребачено на мирис, детаљ, биљку, на цвет пресељен у унутрашњост и цвет-симбол спољашњости (града, цркве,

итд.). Онако како „врти прст / кончић црн / унакрст” (Тешић 1998: 107), тако се наставља језичка бројаница везана за простор. Таква кружна ружа бајалице, кад „бајалица забаје” (исто: 121), почиње са другим циклусом *Кључа од куће* и наставља се техником састављања песничких спискова који творе једну слику или догађај.

По свему судећи, Милосав Тешић наследио је феномен „убраног” цвећа и његову поетичку селидбу из стиха у стих, а потом настањење у пејзаже и просторе дома од Момчила Настасијевића. Присетимо ли се скоро сваког циклуса после циклуса *Јушарње* где је цвеће најчешће синоним за отварање природе, али и жене, сваки следећи Настасијевићев циклус и песме *Глухоша*, *Магновења* и *Одјека* гранају се у неколико симболичких праваца чија је оса симетрије управо цвеће. Оно је, као и касније код Миљковића и Вукадиновића, а потом и код Тешића и Маринковића, скоро увек везано за тајну. „И за кап само, / и за кап, / неизречје ово у реч (Настасијевић, *Глухоше*, 2), каже Настасијевић, доследно сједињујући феномен биљке са откровењем звука и затајеношћу сопственог бића. Зато не чуди што цвет у модерној поезији покрива семиотичка подручја где се појавно претапа у непојавно. Све је Настасијевићево цвеће убрано: и руже и љиљани, и дафина... Зато, прелазећи пут од убраног цвећа које око једино види као какав остатак садашњости у бенјаминовском смислу, цвеће од Настасијевића до Тешића прави круг што постаје поетички стално место како Настасијевића тако и Тешића. У том кругу, оно што оставља траг, печат, или ожиљак (код Настасијевића), а ожиљак је траг што настаје од и након цвећа, јесте – језик. Тако, кад Настасијевић изрекне да „сама згажена биљка / златан отвара цвет / из ожиљка” (Настасијевић *Вечерње*, „Љиљани”), он навешћује ожиљак који су поетички раз(г)-радили и Тешић и Маринковић. Тај се ожиљак из стања песниковог бића преселио у поетичку ознаку – реч, јер:

у језику је верно прекопирана флора:
вртови бујни и истрајни; упорнији
и од травки што се, у грозничавом трансу,
разодевају и мрзну у пукотини асфалта. (Маринковић 2019: 6)

„Прича” коју је начео Момчило Настасијевић својом доследном употребом мотива цвећа наставио је Маринковић „наративнијим” речником, док је њену звуковну, атмосферску, али и историјску компоненту заокружио управо Тешић. Зато је његово цвеће оно које се највише сели, оно јесте убрано, али остаје иконички знак, поготову зато што је читава Тешићева поезија селидба од топонима до топонима, од једног знамења до другог. Да је „у језику верно прекопирана флора” доказ је Тешићева песма, једина са насловом који директно поистовећује симбол цвета са опеваним, песма „Сентандреја, *iris florentina*”. Са директним подтекстом у песми „Сентандреја” Васка Попе управо из *Усјравне земље*, наведена

песма Милосава Тешића и исписана је као дијалог са свим Попиним мотивима: споменицима, градитељством, бојама и фрескама. Она слика виталистички тамног цвета из песме „Rosa canina” преселила се у песму „Сентандреја, iris florentina”, једну у низу поема са доминантним костихевским рефреном, рефреном зазивања и слављења, оним што је открио све чари „зеленог језика”:

Град је овај престопа икона,
окер платно, лана светлуцање,
самогласник благога напона,
шум минуо кроз липово грање ...
(Крепко пахне тамјан из приклопа.)
Да се речи чамом не учаме,
перунико, грани с балдахина!
Сентандреја, iris florentina. (Тешић 1998: 268)

Као цвет један у низу убраних, али и урбаних знакова, овај који се везује уз Сентандреју, величанствен град који су многи српски песници опевали, Тешићева *iris florentina* сажела је читаву његову поетику: цвет иде уз град, уз икону, самогласник (језик), уз шум. Дакле, цвет јесте код овог песника и језик (језик иконе, језик града), али и глас (шум). Оваква еволуција мотива претвара мотив у насловног јунака – Цвет – дарујући му и глас у *Седмици*. Ова перуника у Тешићеву слици која треба да се објави са балдахина, као директна асоцијација на оријенталну нит цвета, двоструког је семантичко-семиотичког обличја. Док не дође до рефрена, она је иконички знак града, фасаде, она је декор, а кад дође до рефрена, она постаје сам град, сама песма. Тад се и песнички глас стишава, иако кулминацију доживљава управо у рефрену, јер „у тишину се облачим”, а „тајном проговара твар”, како каже Настасијевић у „Речима из осаме”. Чини се да многе аутопоетичке амалгаме Тешић оставља у песмама са простора данашње Мађарске, у градским „брујевима” управо Сентандреје, вишеструке културне престонице у историји наше духовности и књижевног стваралаштва, и Будима. Баш у овим наведеним песмама, поред тога што се поиграва функцијом рефрена и молитви у модерној поеми (недвосмислено призивајући и Костића и Црњанског), Милосав Тешић исписује и своје препознатљиве мотиве – круга, фруле, иконе (фреске) који су се уселили у Речник:

...а симетрија
лирског облика, немир-икона,
зедњу разигра ритам-сликама
што ме узносе брујем, искрама,
из растрз-стања над крст изгона. (Тешић 2005: 129)

Сентандрејско коло (песма „Коло сентандрејско”) као неко јако на-стасијевићевско брујање тишине обзнањује једног (а)типичног јунака савремене српске поезије. Једног таквог (Звездознанца) читали смо код Попе, док је Тешићев Словоковач баштиник свих душа и њихових реч-ника: од песника до цвећа, док су „тресе речи с кртих грана / као љуске с платна фреске” (Исто: 85). Ово је моменат објаве да:

Језик је један од мојих лирских јунака, главни или епизодни, стварни или имагинарни, који се из песме у песму некад дограђује, некад разрађује. Понекад пева сам од себе, понекад, а и то је певање, сам над собом, а каткад је провалија и бездно, над чијом се месечином ужасне чедна душа света. (Тешић 2004: 197)

Тон овог записа као да је произашао из Рилкеове *Прве девинске еле-џије*, кад каже да „јунак себе обнавља, њему је чак / и пропаст изговор само да постоји” (Рилке 2007: 220). Тешићеве слике осипања душе која јесте јунак и јесте на ивици раскола, што се види из претходних навода, такође су основни тон поеме „*Rosa canina*”, а својом селидбом у просторе речника одлажу крај и душе и цвета, јер Тешић као да парафразира Рил-кеа, „ми у цветању видимо славу” (Исто: 226), славу душе и славу цвећа.

„Што је неко више душа, тим је више цвеће” (Хамваш 1932–1945: 2–3), каже Бела Хамваш у лирско-филозофском есеју „Психологија брања цвећа”, тексту који на нов начин пружа лирску археолошку теорију цвећа и симболику убраног цвећа. Дајући сопствени однос према цвећу које се супротставља анђелу смрти у тексту „Психологија брања цвећа”, Бела Хамваш прошао је кроз бројне семантичко-семиотичке варијације зна-чења цвећа од античких дана до Рилкеа. Оно што читаоцу овог текста, у контексту флорографије послератних песника, прво искрсава јесте веза коју је успоставио Бранко Миљковић – веза између анђела и цвећа. Иако филозофски, почетак Хамвашовог текста постулира значајне уметничке варијације доживљавања цвећа, тако да мисао о њима постаје поетички куриозитет, а веза са Тешићем значајна. У „Ариљском анђелу” Бранка Миљковића цвет се, као код Тешића, оглашава уз своју чисту икони-чку улогу, овај пут и дословно, јер се ради о фресци. „Цвет уместо ока” (Миљковић 2004: 182) преселио се код Тешића и постао осећање. Све убране Тешићеве биљке које промичу од збирке *Куиново* па надаље у сагласју су са оном аронијом коју му је даривао Томислав Маринковић и чију судбину не знамо: ни да ли је увела, ни да ли је потргана или јед-ноставно нестала. Тешићу то није ни битно, иако књига *Прелест север* (1995) обилује сликама света пресељених баш у вазу. Прави је пример за то троделна песма „Будим” из наведене збирке, иако су њени интригантни стихови убраног цвећа метонимија за Тешићеву склоност метафоричкој селидби стиха: „У три круга једна тачка. / Уврх Сунца лежи Бачка. У сак-сије Дунав лије”, и „Лудња ли је или збиља: / ваза, окно, стручак смиља, / иза неба детелина” (Тешић 2005: 78–79). И ови стихови доказ су да Тешић

имплицитно негује овештале просторе неосимболизма: дихотомију ове и оне стране (што није увек опозиција овај : онај свет). Уосталом, сам цвет у различитим симболошким и митолошким тумачењима заузима два простора. Тако, у емпиријској стварности имамо слику Милосава Тешића у односу са природом и биљкама; фотографија на коју мислимо „га приказује у пољу, загледаног у расцветалу биљку” и „исказује тај суштински однос према природи, који је битан за разумевање његовог стваралачког идентитета, јер је она за њега онтолошка датост, али и неопходна другост, која се може тумачити као симбол одсуства женског као другополности и основе љубавног у његовој поезији” (Јовановић 2016: 113), нешто слично као код Хамваша за ког не постоји аналогија између жене и цвећа.

Цвет у поезији Милосава Тешића има дубоке корене у симболичком које је нераздвојиво од поетичког простора. У вези са суспендованим моментом љубавног, односно еротског у поезији овог песника, цвет који се везује за жену јесте редак. Чак се и у песми у којој се то очекује, песми „Девојачки брег” (*Прелест север*), Тешић окреће оном Хамвашовом, стварном, земаљском цвету над којим је јача жеља него за оним што нуди анђеоској смрти – искорак ка нематеријалном, најзад ка апсолуту. Песма „Девојачки брег” наставља да отвара слојеве творбе једне песме:

Је ли фреска пламен по ливади,
што расплунут тажи очајање
и пламиња стихом у изради,
или ткачи кроз лажљиво ткање
пев одводе – а подсмеху ради –
модрим путем у чедно незнање? (Тешић 1998: 241)

Миљковићевске мотиве фреске, ватре и лажљивог времена у спречи са аутопоетичким наносима, што све видимо у наведеним стиховима, заменила је другачија врста, можда и неочекиваног подтекста. Ако је песма „Сентандреја, *iris florentina*” призивала Васка Попу, песма „Девојачки брег” симболички и интертекстуално премошћује Тешићеву склоност ка именовању. Како не би поистоветио цвет са девојком/женом у песми са нескривено асоцијативним насловом, он призива Владислава Петковића Дису начином који доследно спроводи Тешићев феномен сеобе стиха. Тако, кад каже, „тек с девојке зарумени воће / тамном ружом Дисове мекоће” (Исто: 242), читалац осећа да суспензија еротског у песми иде ка необичној историјској алегорији која се као феномен посебно разгранав кад се у читалачки хоризонт унесе Дисово име. Ова „тамна ружа Дисове мекоће”³ у лирском је сагласју са „сном мртве руже” из Дисове „Нирване”,

3 Више је алузија на Дису у целокупној поезији Милосава Тешића, а на овом месту издвојићемо једну у низу песама са црквом као лирско-поетичким јунаком, песму „Преображенска црква. Звоник с арханђелом Благовесником” која почиње Дисовим стихом „можда спава”, а односи се управо на тешићевску духовност (Тешић 2005: 77) и статус фреске у савременој српској поезији, наслеђен од Попе и Миљковића.

или са Офелијом која сама јесте „велики крин врх вала”, у преводу Ивана В. Лалића. Оваква убрана Офелија, без корена, јесте слика на површини архетипског ткања. Тешић је наведени симболички потенцијал цвета преузео и на његовој тишини почео да слика Речник. Прво слово тог речника јесте „Р”: р за *реч* и р за *ружу*, јер „скруњује се у резиме / *Rosa alba* место риме”, каже песнички глас у песми „Борања, III” у четвртом делу збирке *Куйиново*. Слика се града згушњава, за разлику од апатридског простора поеме „*Rosa canina*”, у речнику једне друге Тешићеве руже, „Руже Будима”. У распрснутом сјају „рефрен-ауре”, који код Тешића често заузима нулто место, нулту тачку естетичког реза (склоност наслеђена од Пола Елијара, још једног песника природе и боја) одиграва се кројење сложене песничке вере, оне што кулминира у „Ружи крста” Тешићеве *Седмице* (2005: 156).

Песнички диверзитет Милосава Тешића умногоме је последица неговања поетике цвећа у његовом целокупном песничком стваралаштву. „Тако је цвеће постало нова уметничка материја” (Осава 2003: 90) за генерацију песника којој припада и Милосав Тешић. Уосталом, о снази овакве песничке инспирације говоре Тешићеве есеји. Тако је скоро цела књига *Есеји и сличне радње* пуна тумачења флорографије других песника, поетички и осећајно блиских Тешићу: од Дучићевих пејзажа и јединственог херцеговачког тла са буквом која се наметнула Тешићевом тумачењу (есеј „Мраморни зимзелени Јована Дучића”), преко „рујних метастаза” Ивана В. Лалића и вишеслојних нагнутоци над биљкама (зовом) Бранка Миљковића, односно над песмом „Газ и појило на Лиму” Борислава Радовића, па све до појединачних биљака – сунцокрета Станислава Винавера, јабланова и цвећа Стевана Раичковића. Уз све ове есеје поетички здружено стоје текстови о песницима са израженом духовношћу и недвосмисленим односом према религиозности и њеној материјализацији (Попа, Павловић, и др.). Уосталом, „цвеће је домен у коме су разлике најмање” (Осава 2003: 87), ниједан цвет на свету не личи на други, на шта упозоравају сви теоретичари цвећа, што је од примарне теоријске важности за све симболистичке песничке поетике. Ружа као симболички одабир за естетичко поистовећивање код Милосава Тешића није случајна. Она симболизује круг и коло (сетимо се само песме „Коло Сентандрејско”), што доказују почетни стихови поеме „*Rosa canina*”:

Сјани ми, сјани, дивља ружице
Ово су часи распуклих сања
Узалуд тржем прозукле жице
у вражјем колу около пања. (Тешић 1998: 83)

У сржи руже догађа се покрет и преображај песничког бића, зато се песнички и зазива. Као последица тог зова успоставља се морфолошко-поетичка промена: творба. Ова лексема библијског одзвука наговештава нову срж поеме *Куйинова*, а доследно је инкорпорирана у *Седмици*, кад

Љубави, не издај,
 подгаји чин ми, пламен умних ружа,
 да радост творбе, кружну и дубоку,
 разгранам, пљуском. (Тешић 2005: 159)

Онај вражји круг поеме „*Rosa canina*” разбијен је зазивањем другачије (хришћанске) милости у *Сегмици*. Та творба оснажена језиком природе, природно завршава, након свих митолошких преображаја у великом Тешићевом Речнику. Сходно реченом, да би се утврдиле границе и донети Тешићевог настојања да изгради поетички Речник биља на којима би настала сама песма, неопходно је вратити се његовој историји читања, поготову Настасијевића, Миљковића и Вукадиновића, где се раскрива флорографија опцртана песничким обликом и песничком техником. Биље је код Настасијевића повезано са песничким обликом молитве, код Миљковића са песничким обликом похвале. Самим тим добија се књижевноисторијски и поетички сигнал континуитета неговања вишезначног мотива, поготову кад се дође до Тешићевог односа према стиху-селидби. Његов корен недвосмислено налазимо у оном „радном цвету” Бранка Миљковића из циклуса „Критика поезије” (*Порекло наде*) и раскоши Настасијевићевих биљака које јесу „и корен по корен мање / Моме страдању” („Молитва”). И Миљковићева и Настасијевићева песма, односно однос према биљкама, конкретно цвету, скројен је често у виду тезе и антитезе. Зато не чуди што многе песме и једног и другог песника биље, цвеће свезују са весницима смрти. То је поетичко цвеће, оно што навешћује Тешићево, то је „цвет говора, / цвет речи / мање очигледних, мање неправедних” (Миљковић 2004: 127). Атмосферски припадајући филозофској, негативној онтологији Бранка Миљковића, песма „*Rosa canina*” обликује свет необичне резигнације у ком „није ли биће гашење жара, / пелинов цветак у крилу мајке” (Тешић 1998: 83). Градећи у оквиру скривене технике тезе и антитезе ову песму, са скоро Црњансковом меланхолијом, Милосав Тешић исписује филозофско-песничка стања стваралачког бића, док му речник попуњавају језик цвета (односно „цветка”, како семантички интригантано пише у деминутиву) и несагледивост природе. Стварност се кроз читаву поему трополошки доследно супротставља природи и пејзажу:

Сјани ми, сјани, дивља ружице
 Ово су часи распуклих сања
 Узалуд тржем прозукле жице
 у вражјем колу около пања
 Огласе струне трзај ужице
 Много је збиље, грозе, хроптања
 Засветли небо и прхну птице
 кроз јасну сузу у бела сјања
 У зрело јези сурога иња
 цвати ми, цвати *Rosa canina*. (Тешић 1998: 83)

На сличан начин испевана је песма „Биљна чарања” Алека Вукадиновића (*Поноћна чаровања*, 1981), кад „за сваку травку укус има гора / Док мелем меће на увреде зора” (Вукадиновић 2007: 19). И овај песник неосимболистичке оријентације кроз збирке и време негује неколико сталних, корених мотива на исти начин као и Милосав Тешић. Тако и код Вукадиновића читамо настасијевићевски и лалићевски наслеђене мотиве круга, фруле, руже и коначно бајалице. Збирка *Ружа језика* (1992) преселила је цвет на начин који је то Тешићева књига *Куйиново* пре ње урадила – у просторе поетике и језика⁴. Метафизичка ружа свитања код Вукадиновића поетички се уобличава, интересантно је кроз мотив пелина (пелена), исто као код Милосава Тешића. Тешићево стање песничког бића препуњеног природом и меланхолијом („није ли биће гашење жара, / пелинов цветак у крилу мајке”) преточило се, можда и неочекивано, у Вукадиновићеву „пелен-песму”.

И Тешићева и Вукадиновићева ружа имају корен, порекло и место настајења. Код Тешића је слика знатно развијенија, јер уплиће и библијске мотиве који се раскривају на самом крају песме, због чега поема и добија карактер молитве, док је код Вукадиновића слика суспрегнута, надреалистички недовршена. Песничко биће Тешић је преселио неколико пута у поеми „*Rosa canina*” у цвет: прво у крило мајке, да би потом „сели се тело у чашку крина” (Тешић 1998: 83). Вукадиновићева пелен-песма пронашла је простор у метафизичком „надземљавању” којим руководи песничко зазивање бога, управо у песми „Ружа свитања”. Као да обојица селе Настасијевићеву поруку песничког бића свезаног за биљке у песми „Две ране”, јер „нема за мене биља овде доле”. Управо се на овом месту јавља подсетник на есеј „Психологија браћа цвећа” Беле Хамваша, јер анђеосмрти о ком у преносном значењу и говори Настасијевић „убеђује” уметника у превласт нематеријалног света, да би стваралачко биће завапило: „И сада идем, јер тако треба, јер се радујем што могу да будем послушан и јер знам да је свет у који ступам виши од претходног. Ништа ме не боли. У срцу ми је мир. Али цвеће, цвеће!” (Хамваш 1932–1945: 2). Ево још једне тезе и антитезе око којих се гради песничко биће свезано за цвеће. Иако и Вукадиновић и Тешић граде доследно свезане песничке светове без одлива у свет мртвих, сличност је очигледна.

4 „Ружа бистра бистрија
Од озарја неба сва
Сав гђр: лист по листак сја

(Душа божја ноћ у ноћ
Пелен-песме извија)

Ружо ружо ничија
Круг је пун је божјег сна
Грака-мрака Озарја

Ружо ружо зарна сва!” („Ружа свитања”, Вукадиновић 2007: 177)

Више је поетичких подударности између Тешићеве поеме и насловне песме „Ружа језика” Вукадиновићеве књиге. Пре свега, неопходно је напоменути да су и Тешић и Вукадиновић о Настасијевићевом песничком свету писали: Вукадиновић текст „Мироточиви златар: Седам лирских кругова Момчила Настасијевића” (*Полиџика*, 2004) и Тешић који је приредио књигу *Седам лирских кругова* са текстом „Сурова и врела мера ћутања” (2008). Књига долази са пратећим речником – једним од основних песмотворачких појмова за Милосава Тешића – који је пре њега за исту збирку саставио управо Васко Попа. Иако мотив фруле директно везује Вукадиновића и Настасијевића, поетички дослук двојице (нео) симболистичких песника јесте књижевноисторијски и теоријски такође релевантан. Поред тога што ружа и код Вукадиновића и код Тешића води директно порекло од аутопоетичке руже Бранка Миљковића и слојева (не)видљиве руже Ивана В. Лалића, атмосферски и у техници теза-анти-теза припадају свету Момчила Настасијевића:

Ал’ каже ми се долина.
 Ромори што је шкргут овде зуба.
 Тихо се тамо сјаранило
 што се крваво мрзи овде и љуби.
 Нема за мене биља овде доле. (Настасијевић, „Две ране”)

„Настасијевић и Тешић са једне продуктивно парадоксалне позиције заступају дијалектику поетике техне и ентузијастичког концепта пјесничког чина” (Бајчета 2016: 563). То би значило да битку од искони у савременој поезији уистину воде захтеви прошлости са захтевима (будућег) времена. Захтев за савршенством форме код Тешића преточио се у онај Попин „усправни ход” песника који у симболичким одјецима призива малармеовске напоре око стварања велике књиге.

Фасцинацију њеним расцепљеним или мање видљивим деловима читамо управо у поезији Милосава Тешића, што нас води надале неосимболистичкој традицији. Припадајући Миљковићевим *Похвалама*, песма „Похвала биљу” озваничава оно што су касније изнели Тешић и Вукадиновић – стварност песме и стварност језика. Миљковић је биље свезао уз чисте неосимболистичке постулате, зато његове биљке „чине видљивом линију којом се граничи измишљено и / стварно” (Миљковић 2004: 207). Биљке су Миљковићеви „зелени микрофони мога подземног гласа” (Исто: 210). Као оне што чине мање трагичнијом песникову корениту опсесију – празнину – биљке су се код Вукадиновића и Тешића преселиле у рефрен, у морфологију песме, најављујући њен Речник. Тај исти речник оивичен је Миљковићевом песмом „Море пре него усним”, где је цвет један од знакова егзистенцијално-песничких распознавања, односно један од знакова *поуздано̄ сѣановања*. Кад Миљковић (2004: 235) каже у великој песничкој инклинацији „ишчупајте ми језик и ставите цвет”,

Тешић и Вукадиновић подстакнути јачином овакве поетичке самодовољности чине нешто друго: они саде нове језичке материје поникле на стварносним сликама како се она миљковићевска празнина не би уопште појавила, као што читамо у Миљковићевом дистиху-песми под насловом „Цвет”: „Ево цвета довољно смелог да мирише / На празном месту и у успомени” (Исто: 159). Отуд се негују тзв. „песме збира” и код Тешића и код Вукадиновића: бајалице, разбрајалице, бројанице, бројни спискови, налет слика. Зато Тешић велику естетичку пажњу поклања статусу именована код Миљковића, јер је то оно што чини Тешићев речник. Тако у есеју о Миљковићевој песми „Зова” Тешић заправо реконструише како би изгледао свет песме кад би се име зове нашло у њој. Но, да се вратимо дијалогу Тешића и Вукадиновића чија је срж ружа.

И један и други песник развијају слику простора руже која је из тематског пресељена у морфолошко подручје, како би јој се у новом простору развијала симболика. Тако се Вукадиновић поиграва оном Миљковићевом сликом којом призива цвет уместо језика:

Уста ушћа. Ушће. Уста
Исто Истом у круг ружа
Траје кружна
Себи слична кућа сушта. (Вукадиновић 2007: 190)

Овакву „расцвалу лирску грађу”, како каже Тешић (1998: 97), читамо управо на месту где се призива кружна бројаница (ружа) као теоријски амалгам, као кућа језичког становања, не само у песмама са доминантним топонимима. Кућа као обједињујући појам можда се не појављује у Тешићевој поеми, али је његов поетички знак распознавања: са кућом, све је препуњено животом биља, што се посебно чита у *Кључу од куће* и *Седмици*. Вукадиновићева „кућа сушта”, кућа језика која се отргла чак и божјем стварању, а његово је чудо („Сушт кад вечна зраке пушта / Боже у шта / Срж то твоје прелива се”, Вукадиновић 2007: 190), настала је од тамног молитвеног покрета поеме „*Rosa sapina*” Милосава Тешића, јер „од моје руже флора страхује, / кроз мене ружа с ножем пролази” (Тешић 1998: 85). Поема је читава саздана од паралелне селидбе: песнички субјект сели се кроз пејзаже, сели се језик из имена у име. Библијски је подтекст очигледан. Дивља ружа јасно је наговестила потоњу Тешићеву *Седмицу*, јер „и с венца плану седма свитања / казујем тајну, тајну чудесну, плачем радосним, знаком питања” (Исто: 86). Тешић је призвао Лалића, и то „из срца Оца кроз срце Сина” (Исто), чиме је растворио сопствене слике зрачне Апокалипсе.

„Семантика капи / садржи облик будућега врта”, каже у духу библијске амбиваленције Иван В. Лалић у „Похвали несаници” (1975) из збирке Писмо, док Тешић чак у једној песми директно зазива Лалића као пре Диса, баш стихом „никад самљи”, што је и наслов песме српског неосимболисте (1989). Како би се празнина превладала, а то је један од

песничких креда и самог Лалића, Тешић се од поеме „Rosa canina”, преко поеме „Благо божије”, па у Седмици посвећује флорографији са циљем поетичког утемељења таквог речника. Лалићевска слика лета у поеми „Благо божије” собом носи загрцнутост сликама и селидбом стиха, које читамо у водећој поеми збирке Купиново. Наговештен Речник оне дивље руже, овде је настављен, јер „распрсно, чулно, / пејзаж превире. Утрином стрњик / расплине Слова и сомнабулно / невин лелуја” (Тешић 1998: 204). Зрелост песничког израза достиже врхунац у коначно убраном цвећу као лајтмотиву Седмице, што одговара и згуснутости песничког гласа. Међутим, речник о(п)стаје „док Вазу ваја творбена нервоза” (Тешић 2005: 137). Надреалистичке слике у „Благу божјем” разлиле су се у зазивање кроз читаву Седмицу, у неку врсту жеље за онтолошком заштитом нађеном у језичкој игри:

О рани сјају неба што се хвата
за плавет твоју нема поређења,
већ читав речник тек је трина трења (Тешић 2005: 141).

У *Седмици* први пут Тешић даје глас својој флори; дакле не само име, већ и глас. Тако се у „Среди” јавља глас четинара, док „иза седме горе / под крушком пир је Деметре и Флоре” (Исто: 144). Ово је место уврхуњења зеленог језика Тешићеве поезије, „ту се још увек, при жишку духа и ума, могу чути остаци зеленог језика, чијим су се зеленилом у искону спора-зумевали Човек и Биљка”, каже песник за Маринковићеву књигу *Писац у врши* (Тешић 2016: 132). Дијалог човека и биљке није ни био могућ да се није пронашла права мера између песме и интелектуалног, јер на средокраћу од јунака-човека и јунака-биљке стоји речник, исти онај опеван у горко-хуморној песми „Кнез-Михаилова, Речник САНУ” са емфатичким крајем: „Истрајати овде – то је бити грешник. / Утишај се, роде, изграђујем Речник” (Тешић 1998: 187). Речник асфалта и речник града отргнуће се профаном и непотребном само трудом да се стих пресели, са цветним шифарником у својој сржи.

ИЗВОРИ

Тешић 1998: М. Тешић, *Изабране песме*, Београд: Нолит.

Тешић 2005: М. Тешић, *У тесном склопу: изабране и нове песме*, Београд: Задужбина „Десанка Максимовић”.

ЛИТЕРАТУРА

Бајчета 2016: В. Бајчета, Трагом матерње мелодије: Момчило Настасијевић и Милосав Тешић, у: *Звук, метар и смисао у поезији Милосава Тешића* (зборник), Београд: Институт за књижевност и уметност, 559–578.

- Ворд 1999: В. J. Ward, *A Contemplation Upon Flowers: Garden Plants in Myth and Literature*, Portland, Oregon: Timber Press.
- Вукадиновић 2007: А. Вукадиновић, Књига прстенова: изабране и нове песме, Београд: Задужбина „Десанка Максимовић”, Народна библиотека Србије.
- Јовановић 2016: Б. Јовановић, Природа и култура у поезији Милосава Тешића, у: *Звук, метар и смисао у поезији Милосава Тешића* (зборник), Београд: Институт за књижевност и уметност, Требиње: Дучићеве вечери поезије, 111–122.
- Лалић 2001: И. В. Лалић, *Писмо*, Београд: Удружење издавача и књижара Југославије.
- Маринковић 2019: Т. Маринковић, *Изабране песме*, Београд: СКЗ.
- Метерлинк 2008: М. Maeterlinc, *The Intelligence of Flowers*, State University of New York Press: Albany.
- Миљковић 2004: Б. Миљковић, *Сабране песме*, Ниш: Просвета.
- Настасијевић 2008: М. Настасијевић, *Седм лирских кругова*, Београд: Чигоја штампа.
- Осава 2003: Ž. Osava, *Књига о свећи*, Београд: Odin.
- Рилке 2007: Р. М. Рилке, *Прва девинска елегија и Шестта девинска елегија*, у: *Антологија светског песништва*, Нови Сад: Бистрица, 218–227.
- Тешић 2004: М. Тешић, *Есеји и сличне радње*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Тешић 2016: М. Тешић, Аронија из Липолиста, у: *Писац у врши* (прир. Томислав Маринковић), Београд: Службени гласник.
- Хамваш 1932–1945: В. Hamvaš, *Knjiga lovorova*, Banja Luka: Sjećanja.

MILOSAV TESIC'S MAP OF FLOROGRAPHY

Summary

Our intention is to provide a new reading of modern Serbian (neo)symbolistic poetry, and the poetry of modern, „green poetics” guided by Milosav Tesic. We intend to open a new field of modern poetics and aesthetics from the poetics of Momcilo Nastasijevic, to shine the path of neosymbolistic poetry guided by Branko Miljkovic and Ivan V. Lalic, and, in the end to summarise the relationship between this tradition and the writings of Milosav Tesic, in the first place. One of the most frequent word in his poetic system is, certainly, flower, and various species of plants. His „green language” is close related with author’s intention to create a Dictionary whose lead keywords are flowers (Roses), a dictionary that summons European symbolistic poetry (Mallarmé, Rilke), the tradition of reading Serbian poetry and a will to create a new type of metaphoric lyric hero – flower.

Keywords: florography, flower, rose, name, neosymbolism, Dictionary, rosary beads

Olja S. Vasileva