

znatno su približeni sintaksičkim i ritmičkim obrtima karakterističnim za Daničićev prevod *Psalma Davidovih* dovoljan su dokaz o smotrenosti zapožanja o kome je reč.

Međutim, poetska aluzija sama po sebi ne podrazumeva jedino slabe strane stvaraštva. U tom pogledu, njen udeo vrlo je teško odrediti; najblže rečeno, ona je *dvosekla*. U neiscrpoj riznicu književnosti se, tako, može naći velik broj primera u kojima poetska aluzija ne samo što ne umanjuje umetnički domet, ne samo što ne dovodi u sumnju originalnost njome nagovestenih značenja i simbola, već ume, može i uspeva da se objavi kao upadljivo funkcionalni osnov za nove i svakako, samosvojne umetničke gradnje. (Primera radi, to što je Rasin u svojoj najboljoj tragediji imao za oslonac Euripidovog *Hipolita*, i što je, čak, pojedine stihove helenskog tragicara gotovo doslovno uneo u svoje delo ne može se tumačiti isključivo kao »pozajmica«. Njegovi savremenici, na primer, videli su to, pre svega, kao pišeču težnju da *očuva* »istinitost ljudske strasti«. Tu se, ipak, skrije i nešto drugo. Ako prihvati da je Rasinova *Fedra* tragedija sasvim klasicistička, što ona jeste, te da se ničim bitno ne vezuje za duh Euripidova vremena, onda ovo insistiranje na očuvanju »istinitosti strasti« pokriva i neka dubbla značenja. Posredno — i »zastava« poetske aluzije sada se podiže, — on time izražava nepromenljivost, *suštinsko jedinstvo osećanosti ljudske prirode*. Na taj način je kategorija vremena (koje je apsolutni simbol promenljivosti) praktično dovedena u pitanje. Etička i socijalna znamenja Euripidova i Rasinova doba padaju, za račun jedinstvenog metafizičkog uporišta svesti i najunutrašnjijih ljudskih streljena, u drugi plan.)

Poetska aluzija, dakle, osim konkretnog smisla — kojim se, obično, »otvarajuju podstrukture korištenih simbola — može imati, kao što smo se uverili na primeru Rasinove *Fedre*, neuporedivo značajniju ulogu. Ali, to što je u pogledu poetske aluzije prednost na čisto aksioškom planu (kao kvalitet ona je, znači, uvek dvoznačna), ostaje sasvim bez važenja kad je reč o njenom korištenju kao sredstva pesničkog izražavanja. Kod stihotvoraca nedovoljne uobičajiteljske snage, ona nemilice razara i onako bolesni organizam dela. Tu se, doduše, i ne radi o poetskoj aluziji u pravom smislu reči jer je obično pozajmljen samo njen sjaj, i to spoljašnji. O tome da bude »ikonat sećanja u jeziku, ili pak sećanja na ikonsko posredstvom motiva, ne može, kad se u vidu imaju relativno »čitljiva« književna dela, biti ni govora. Svagda mač Damoklov, poetska aluzija pruža istinskim stvaraocima obilje mogućnosti; onima pak drugim ona u potpunosti odseca krila. Onda, »ekonomisanje« njome uvek je rizik, svakog trenutka može da se okrene protiv pesnika.

U *Psalmima i drugim pesmama* Milana Lalića dvoseklost poetske aluzije pokazala je obe svoje strane. Ima, naime, pesama u kojima je njen prisustvo opravdano. Ima, takođe, primera u kojima je njen osvetljivost izrazito upadljiva. Upravo stoga se o uspelosti prvog ciklusa zbirke (*Psalmi*) najviše može kazati sa stanovišta poetske aluzije: ne samo naziv i moto, već čitav pesnički vidokrug ciklusa upućuju na vidljivi uzor Lalićev. To, naravno, najmanje obavezuje na doslovno upoređivanje tekstova i, iz toga, poricanje svake umetničke verodostojnosti Lalićevim pesmama. (*Psalmi* našeg pesnika korespondiraju, recimo, sa psalmima iz *Starog zavjeta* po načelu svezremnosti nekih zajedničkih motiva i to na principu koji je, na primer, antitetičan načelu »izuzimanja iz...«, što je odlika relacija na kojim je, u odnosu na čuveni *Zakonik Dušanov*, izgrađen duhovni svet pesničke knjige *Tražim pomilovanje* Desanke Maksimović.)

Interesantno je napomenuti da, kad je o Lalićevoj zbirci reč, čitalac svakog trenutka treba da bude pripremljen za iznenadenja. Normalno je, recimo da u vezi sa

uvodnim ciklusom pomisli kako je to jedna kompaktna, ničim narušena celina. To tim više što pesnik na »psalmie« vrlo mnogo polaze. Zato je ciklus *Psalmi* vidno istaknut u naslovu zbirke, dok su sve potonje pesme »druge pesme«. Međutim, uočljivo je čak i pri letimčnom pogledu da prve tri pesme ciklusa čine malo zavisnu strukturu. One su, tako reći, celina u celini. Pesnički prosede Lalićev izrečen je u njima u potpunosti: i slutnja pesnikova o poseđovanju stvaračkog dara, i unutrašnja pesnikova interesovanja, i vizija sopstvene sudbine kao stvaraoca. Ono što osobito pojačava uspelost ovih triju pesama jeste njihov formalni plan. Veštim uklapanjem (postupnošću kao gradacijom) glagolskih vremena tu je ponovljeno sve ono što je semantičkom pozadinom reči naneseno. Tako je prva pesma prividno neutralna (»*Caru Davidu / Kad ručka napusti balčak sjajni...*«). Međutim, završni stihovi (»*I pero divlje plove / U ruku naboranu uze / Da mladost i ljubav skrije / U hladnici kam grudi*«) direktno se vezuju za narednu pesmu, s tim što pogled unatrag ovde znači otkrivanje »mladosti i ljubavi« samo utoliko ono čine vidljivijim »trag u pesku« (znamen prolaznosti), a zbog stamenosti reči koje bi ih izjednačile sa zvezdama (»*Po tragu u pesku / Reći sam lovio / Da ih postavim zvezdane / Kao znamenje nad glavom*«).

Onaj koji traga, sledi svoj stvarački nagon. Traganje je čežnja za Pamćenjem. Nadolazeći stihovi, posredstvom sada trentutno prošlog vremena, sažimaju Vreme uopšte (»*Od cara pero uze / Ja najmlađi mu unuk / Da psalme u potok vratim*«). Nakon kratke eksplikacije upućene čitaocu, da on »pesmama poput praha pustinje« ne vreda carev »božji sklad«, sledi iskaz kojim pesnički obrazlaže vlastitu potrebu za pisanjem (»*Na jeziku mom cvet narandže / Lelija umno*«). Pesnik, dakle, sada govori iz sadašnjosti, on ne spoveda, on pred sobom vidi sabesedenika. Treća pesma već projektuje pesnikova iskustva u budućnost. Bolje reći, on sebi prorokuje sudbinu (»*Putovači ukleć / Stazama šakala i hijena / I glasom kojim će prostor / Mrežama beskonacnim biti ostvaren*«), i poslednji stihovi iste pesme: »*Jer sudbina odredi glas koji će / Svetlost uzalud dozivati / I biće noć a ljudi misliće dan je*«.

Preostale pesme prvoga ciklusa trebalo bi da ispunje prazni prostor Budućnosti koju je treća pesma najavila. Ta »praznina« će, naime, uvek biti sadašnjost, uslov i svedočanstvo o postojanju i zato jer je sadašnjost nezamenljivi *oslonac* svakom mogućnome skladu i ravnoteži, pa i takvim polovima kao što su tek minula sadašnjost (u stvari, prošlost) i budućnost.

Simbolički vidokrug Lalićevih pesama iz ciklusa *Psalmi* (IV—XVII) samo delimično ispunjava taj prostor. Između onih fine sadržajnosti i snažno izraženoga pesnikovog senzibilитетa (recimo, u pesmama VI, VIII, XI) i onih koje to nikako nisu iz razloga što se pesnikov govor ili utapa u jezičke slike iz *Staroga zavjeta*, ili što vidno bledi pred zvukom, jačinom boja i retorske ornamente proslavljenih *Psalma Davidovih* — doista zija provalija. U pesmama IV, V i XIII, na primer, očevide su baš lože strane poetske aluzije. Jednostavno, Lalić poetizuje ovde neka raspolaženja i stanja svesti za koja se ne može reći da su samo njegova, još manje da su svojstvo i našega vremena.

Upadljiva neujednačenost prvog ciklusa ne ostaje, međutim, samo u okvirima »psalma«. Nejedinstvenost je, više-manje, odlika i ostalih krugova pesama. Ali preveliko naslanjanje na psalmodijsku mudrost Davido-vih spisa, osobina najveća zasluga što je prvi viklus Lalićeve zbirke ostao bez suštinskoga svog simbola, znatno je (naravno, u drugom pravcu) ublaženo u krugovima pesama *Mrtvi pesnici*, *Dolazak očekivanog* i *Tri soneta*.

Pokušaj stvaranja mitologije mrtvih pesnika Laliću je u priličnoj meri pošao za rukom. Naizmeničnim oslanjanjem na antičku (*Mrtvi pesnici pred Stiksom*, *Pesnici samo-*

ubice) i hebrejsku (*U paklu*) mitološku tradiciju, koliko i čisto intuitivnom evokacijom stvaračkih težnji i sudbine Vojona, Ezre Paunda i Lotreamona, Lalić nastoji da nesuvlislom poetskom reči prisnije osvetli neke bitno metafizičke potrebe stvaranja. Ali, on je empatičan, on govori iz-zvartnosti, iz-egzistencije, zato opisuje. Njegov pogled kao da nije okrenut *unutra*, već u »onostrano«, ako to nije *kontraditio in adjecto* na čisto racionalnom planu ovih pesama. Nama se čini da jeste, jer deskripcija malo kad zna za zanos. Sama pak ne može biti zanos. Dakle, mrtvi pesnici »otvoreni očiju krcetu nepomični / U kovčezima punim rose i trave / Onostranim šumama bregovima slični«. »Onostrano« je samo imenovano. Uostalom, kao i u pesmi *Pesnici samoubice*: »*Ubili su sebe spremni da zamene / Glavu za svetlosti onostrane tame*. O samoj »onostranoj tamni« pesnik nam ništa ne kaže. Ali, dâ se naslutiti: »mrtvi pesnici« Lalićevi (odvojeni od tela) najvatrenijim zracima svoga duha zadiru u nemoć sveta da se *oduhovi kao večnost*, i to onako snažno kako nagovestaji tijesne, iz koje su — živi — pevali, a koju sada ne mogu da izgovore, prodru u njihove grudi. Pri-mjeri ljudskih i pesničkih sudbina Vojona, Paunda i Lotreamona predstavljaju, u neku ruku, Lalićevu pesničku argumentaciju za takvo videnje. Ujedno, poslednje tri pesme drugog ciklusa imaju funkciju sličnu onoj koja je bila dodeljena »psalmima« od IV—XVI, jedino su kontekst različiti.

Zatvoreni oblik pesama iz ciklusa *Mrtvi pesnici* (stroga organizacija strofa, dosledna upotreba rime, insistiranje na ritmici i zvučanju stihova) prenešen je na sve ostale pesme zbirke. Čini se, međutim, da služenje ovakvom postupku unekoliko oslabljuje Lalićeve izražajne mogućnosti, da, štaviše, suputne prelive reči i značenja gotovo uništava. Sem pesama *Drugo leto*, *Na grobu Narcisa*, *Sonet o nastanku pesme i Sonet o pesniku*, koje se u svakom pogledu izdvajaju, sve druge znatno zaostaju za njima ne toliko po motivima, koliko zarad prenaglašenog osećanja, ili zbog izveštajenog izraza, ili usled sužavanja reči do njihove jednodimenzionalnosti. Shematisiranje, koje — ima se utisak — često nasilno umrtvљuje svežinu i životnost poetske materije, nanosi najviše štete pesmama. Pa ipak, upravo pomenute, pesme kao i ranije naznačeni fragmenti iz ciklusa *Psalmi*, ubedljiv su razlog da se zbirka Milana Lalića ne samo pročita nego i ima.

Jovan Pejčić

RAŠA PERIĆ: »GOST U BELOM« Matica srpska, 1974.

Poslednja knjižica poetskih zapisu Raša Perića primetno je obeležena onom semiologijom koja se bazira na već ranije poznatim, a i sada prepoznatljivim, tematsko-motivskim prostorima — opevavanje usamljeništva, alijenacije bitka i otuđenosti od predmetnog sveta nose sobom obeležje konvencionalnih poetskih revkviza — ali, primetan je pesnikov napor na polju individualnog animiranja i subjektivnog proživljavanja ovih struktura, čime ih, sa manje ili više uspeha, daje u novoj poetskoj projekciji.

Motivska struktura Perićeve poezije, data na širokom planu interpretacije, kreće se u rasponu od prizivanja tokova sećanja i e-vokacije detinjstva i prošlosti do mitskih tokova i religijskih reljkvija: žrtvenici, hramovi, sveci, molitve. Duboko zatravljen predanjem, zaustavljen u sveobuhvatnom sondiranju kozme, osluškujući tokove egzisten-

cijalnih arterija životinjskih i biljnih, Perić daje stamovite pokušaje odgonetanja zakonitosti i tajni individualnog bitka, nastoji da na jednom univerzalnijem planu projektuje akt čovekove i ujedno svoje pesničke egzistencije. Glavne odrednice tog projekta ostvaruju se u ovoj poeziji kao negativni kvalifikatori koji idu do potpunog otuđenja, kao na primer u pesmi *Bolest*, ili su svojom pojavnošću već praćeni blizalom smrti. Otuda spoj ljubavi i smrti (pesma *Soba*), otuda uskršava žena koja donoseći ljubav ostavlja poraz u uzviku *Dolazi proleće, dolazi sveža smrт.*

Na planu egzistencijalne semiologije, ciklus *Igrač na žici* nosi specifikum Perićevog misaoanog opredeljenja, ali ovde se neminovno nameće paralela sa zbirkom Branislava Prelevića *Igrač u vazduhu*, jer u oba slučaja kao krajnje ishodište u tematsko-motivskom sklopu uskršava isti fokus posmatranja čoveka kao igrača na žici, u vazduhu — u trenutku kada njegova egzistencija dobija označke ne-egzistencije, kada dolazi do negiranja bilo kakvih mogućnosti za čoveka, jer je njegov bitak obeležen krstom neminovnog pada. Međutim, to nije, kao u egzistencijalističkoj akseologiji, pad koji proizlazi iz samog individualnog bića, to je, zapravo, udes koji dolazi spolja kao refleks razdeljenosti predmetnog sveta u kome čovek ne nalazi sebe. Tu se ukazuje zajednička nit sa Prelevićem: spoljašnji elementi pojavnosti, koji signalizuju udes i pad individualne egzistencije, a istovremeno su i obeležje bita; međutim, kod Perića, ove tematske strukture oformljene su do jednog sintetizovanog, duhovno uobličenog poetskog zakona u tkivu pesme, dok se kod Prelevića umnogome oseća dosta neravna faktura idejnog traganja.

U pojedinim svojim segmentima Perićeva poezija kao da ima namenu da se zadovolji zatvorenošću svoga idejnog strujanja (ciklus *Gost u belom*), ali ovo njeno trenutno samozadovoljno izviniće prekida se na planu celovitosti strukture gde se ostvaruje mogućnost jedne otvorene interpretacije. Na suprotnoj prethodnoj konstatraciji evidentne su tvorevine u kojima je prisutna krajnje dohvatljiva mit poetskog akta što, s jedne strane, daje utisak neravnometre poeticke gradnje, a s druge, kada se ima u vidu autorova intencija da ne ide na ostvarenje principa čvrstog međuciklusnog vezivanja, ta dvopljnost projicira svojevrstan dinamizam kroz arhitektoniku *Gosta u belom*.

Problem *dolaska* i *odlaska* zauzima relevantno mesto u poetici Raše Perića. Više ili manje ekspliciran, on je prisutan u većem broju poetskih zapisa. Povezan sa motivom putnika, gosta, došljaka — ovaj problem otvara se kroz upitnost pred smisлом samog dolaska, pred smisalom kontakta sa drugima, pred užasom izrečene konstatacije: *moć povratka nema*. Sledeci potec pesnikov, na ploči individualnog bitka, jeste otklanjanje mogućnosti verovanja u bekstvo, u bilo kakav spas, dakle — krajnje ogoljeno i potpuno zatvoreno u samo sebe, čovekovo postojanje nema nikakvih izgleda (*I gavran zrnavje zoblje / Povratka trag*), osuda na usamljenu artikulaciju tela završava u kriku svog sopstvenog porekla, u teretu krsta sa patinom iskon.

Što se formalnih oznaka tiče, glavno obožavlje ove poezije je mirna, čvrsto fundirana forma sa klasičnim oznakama koja, ima se utisak, ne dozvoljava nikakve destruktivne intervencije. Jezik, poetski govor pesnikov, takođe je ostvaren u izvesnim relacijama standardno-klasičnog govorenja, sa doista primetnim oscilacijama od jednog prizemnog komuniciranja, možda suviše pojednostavljenog, pa do razrađenog verbalnog sloja koji svoju animaciju doživljava u spolu sa poetskom slikom. Verbalni izraz podređen je misaoanom; zanemarljivost jezičkog struktuiranja ima za posledicu odsustvo verbalnog egzibicionizma, ali i posebno zvučnih spregova reči.

Gost u belom sublimira ujednačeno poetsko kazivanje, ostvaruje ravnomerno nivellisana kvalitativna svojstva, daje standardni instrumentarij egzistencijalne i ontološke

problematike (na tom planu je i osnovna zamenka ovoj zbirci: nedovoljno vidljiva pesnikova intencija istraživanja novih duhovnih tokova poetskog), ali je prisutan stanovit napor da se taj standardni instrumentarij dà kroz individualnu projekciju.

Zorica Stojanović

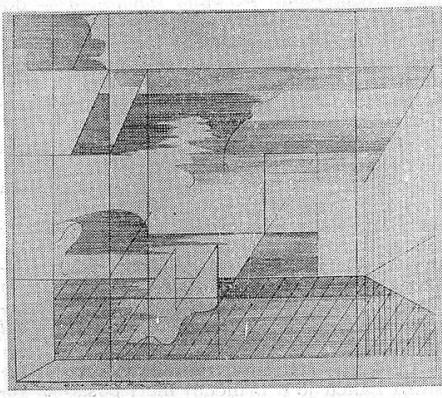
STEVAN BULAJIĆ: »TRAG U MAGLI« »Veselin Masleša«, Sarajevo, 1973.

Trag u magli dolazi posle čitave jedne decenije u kojoj se Bulajić nije javljao novim delima ni za decu ni za odrasle. To je, u stvari, povratak onom vidu literature kojim je Bulajić i počeo svojevremeno, objavljajući satirički roman *Putovanje bez voznog reda* i zbirku priповедакa *Lov do mora*, koja je, jednim delom, proza i naslovom, u trećine celine priповesti prisutna i ovde, u *Tragu u magli*.

Bulajićeva nova knjiga sadrži 15 dužih i kraćih priповesti, sedam u prvoj grupi *Lov do mora* i osam u drugoj *Trag u magli*. U prvom priovedačkom krugu nalaze se priповete s ratnom tematikom, u drugom — priповete iz posleratne stvarnosti. Ali između ta dva priovedačka kruga nisu porušeni mostovi i prelazi i otuda se ova Bulajićeva knjiga doživljava, čitalački, kao celina, kao jedan krug oko bića koja su se u njemu zatekla, koja u njemu krase ili duže istražuju.

Hajnc Lotka, visok i snažan Nemac, koji, kroz sivu jesenju kišu, i krajeve, koji u crnogorskom pejzažu lice na neko divovsko oranje, beži prema moru, zaostao, izgubljen za svoju razbijenu jedinicu, i Milut, partizan-borac, neobrijanih obraza, zdepast, »ognut širokim šinjelom, koji je landarao oko njega, stvarajući utisak kao da leti« — junaci su ove povesti koja počinje gotovo lako, treperavo, na ivici prozračnosti, a završava se onako kako je to i jedino moguće u ratu — tragično, ali bez spuštanja zavesе, bez hepiča.

Citajući, ponovo, ovu Bulajićevu priputku, ne možemo se oteti utisku da se ne nalazimo na samom početku sveta i vremena. Sve je tu toliko prožduruće nasumljivo, diluvijalno tamno i zastrašujuće, lov je jedina realnost, jedina mogućnost da se jeste, a lovci su i oni koji love i oni koji beži; i ovim priputekama najbolje odgovara, kao moto. Nastavićevo stih »Love a ulovljeni«. Milut je ulovljen u lovu na Hajncu Lotku, lovljeni Lotku, dakle, ubija progonitelja i lovca. Ima u tom lovljenju, u tom načinu istrebljenja i nečega još monstrumnijeg, ima u tome prave lovačke strasti na čoveka, a kod našeg lovca i o kleva nja, svesti o uzaludnosti toga posla, svesti o čoveku. Ova Bulajićeva priča pripada boljim proznim ostvarenjima s ratnom temom; ona je po zračenju simbolike, po jezičkoj jezgrovitosti i piščevoj moći za višestruko sagledanje problema bliska najboljim priputestima Antonija Isakovića iz njegove poslednje knjige priovedača *Prazni bregovi*.



Stojan Čelić (yu) »šema ikarovog pada«

U drugom delu knjige svakako je najznačajnije ostvarenje priputest *Trag u magli*. U osnovi te priputest takođe je rat, ratna zbiravanja. Ali Bulajić tom prozom ne želi samo da svedoči proces jednog nestajanja u vihorima ratnih pokreta, već se tom prozom svedoči kukavičluk preživelih, onih kojima to nije smelo da se dogodi. Upirljani izdajom, saučesništvo u akcijama neprijatelja, mnogi pokušavaju da se sakriju i od sebe samih i Bulajić je prema takvima bez ikakve milosti, preziv. Sada je kasno zahtevati njihove glave, svedoci njihovih dela su zaklonjeni, njihov put nema ušća, on je izvan naše stvarnosti, u magli sećanja i besmisla.

U celini, sve Bulajićeve priputetke napisane su jednim rečenicama čije slike formiraju punoču prirodnog ambijenta. Kao i kod Isakovića, taj ambijent je najčešće krševit, go predeo, ljuta hercegovačka i crnogorska vrlet u kojoj ima dosta simboličke ponekada kaplike kapljicama masne i guste krvi a nekad se oglasi tajanstvenošću i zagonetnošću samog ljudskog imena i početka. Pričanje Bulajićevo tako i nije moglo da se raspriši i razvodni kontrolisano sažetim jezikom.

Dragoljub Jeknić

HUSEIN DERVIŠEVIĆ: »NIGDINA« »Svjetlost«, Sarajevo, 1973.

Nigdina, druga Derviševićeva zbirka pesama, zaslužuje svaku pažnju. To je, ovog puta, siguran pesnički glas.

Derviševićev pesnički glas upućen je, pre svega, onoj ljudskoj tišini u čoveku, onom tihom pletenju u dubinama ljudskog bića. To je fina nit istkana od vlati travā, bleska rosnih kapi, mirisa prirodnog zelenila, treperenja trenutaka, pitomog nemira vetra, južnih sećanja i pepela zaboravljenih povratak. Ovaj pesnik se, dakle, odjednom prikloplio čudesnom svetu livađa i šuma, raičkovićevski zaljubljen u bilje, u travu, u mekotu, u azur plavetnilu. On kaže »travo bez šuma bez posete vetra prosto: travo — »ti znaš lepe čutati o svemu onom o čemu bih ja mogao rečima govoriti«, on kaže da trava »miriše sasvim prirodno i normalno«, da leži u travi »salutao u vreme ko mala ptica u ogromnim vetrar, da oko njega »trava šumi kao trska« dok mu nad glavom »jedan je cvet / kao spomenik«.

To je sve toliko blisko našem biću da, citajući Derviševićeve pesme u kojima se čuje meki rast trava i lekovito šumorenje vetra, zbilja verujemo kako se vraćamo od nekud gde pre nismo bili. Čovek modernog doba zatvoren je u apsurdni krug grada i pojma nema da ima mesta gde ne padaju crne kliše smoga i istiški se događaju mir i zelenilo. Dervišević ga враћа ovom knjigom prirodi koju je zapostavio, lepoti rastinja i tičine kojih se odrekao, koje je trampio.

U tom pesnikovom glasu treperi, dakle, istinska doživljenošć čistote prirode, ta praiskonska čežnja čoveka da se domogne svoga utocišta i porekla, ali u tom glasu treperi i mala tuga koja nam govorи da je biće smrtni i da je svaka vlat iz nekog groba, da je svaka vlat iz nekog ljudskog nedosanjanog sna i neke slutnje. Zavaljen u zeleno more trave, pesnik čuje njeni tihu govorje, duboku pesmu njenih žilica u podzemlju, ali i svoje vreme, vreme svoga prolazeњa, neumoljivo i tragično. Mnogi tako visoko dižu glave, pokušavajući da iznad svega lebde u praznini; Dervišević, evo, najboljim svojim pesmama miluje vlažne travke i jenostavno, ljudski govor o životu, o smrti, o tome kako »zemlja i ja prepoznajemo se po šutnji kao zaljubljeni« dok »trave izvlače male glave da ih vidom osetim« i, pri tom, zna da je, dok leži tako, u prirodi, izvan svih drugih dodira, »izložen vremenu« i »užasno nespreman« i na ustajanje i na neustajanje iz moćnog sveta koji preplavljuje, koji daje i uzima, oživotvoruje i ništa.

Ali nisu sve Derviševićeve pesme u ovaj knjizi takve, raičkovićevski pitome, izrazom jednostavne, razumljive, kristalne metafore. Jedan broj ovde je i onih drugih u kojima