

nu poziciju ostavljenog čovjeka, raspolučeno zidovima, hirovima zla, ova lirika ne ponavlja svoja iskustva, iako ih nikako ne zaboravlja. Otuda je ovako ostvaren dijalog moguć, bezbedan, poučen, mrgodan. Prepuštajući svoj zvuk tek korespondenciji sa krikom, sa patnjom, ovaj pjesnik ne mari za zaborav onog valerievski neistorijskog vremena. Stoga se i ta njegova prošlost, koja, kao i kod Matića *dugo traje*, ovde pomalja kao zla učiteljica, kao neverica, kao apokrif. Sve je bilo tako i sve je, sa vizurom iznad one Staljinove stolice u Potsdamu, i te kako — i uprkos porivu pravde — bilo i drukčije, i stravičnije. Krnjević pristupa fenomenu one stendalovske kristalizacije ne izraza, već senzibiliteta, bez predrasuda, ali i bez ostataka. Ima hitnje, no ne za sebičan doživljaj, već za sudbinsko osećanje sveta kao malenog planetarnog naselja kome oganj preti. Bez prestanta.

Bez sumnje, za ove tri i po decenije pevanja Vuka Krnjevića, smrt nije bila samo u svojini »neke mrtve svemoći«, nije samo označavala stanje *bezobličnog mraka*, već se najavlivala, večit, kao nesklonosti, u isti mah kada i umilnost sama. »*Glas smrti*« je bajkovitost koja *određuje drugu stranu suštine poezije Vuka Krnjevića* (Mladen Šukalo). Sam pjesnik, sve-dođeci o nastajanju vlastite lirike, kazuje i ovako: »Pišući porodičnu knjigu, ili, ako hoćete, slikovnicu porodičnih užasa, pominjao sam i Sarajevo, Korita, Vranicu, ali i Beograd. Kud god se krećem kreću se i ti unutarnji prostori pa se miješaju sa onima u kojima se krećem. Tako je lipa pod mojim prozorom u beogradskom stanu spojena sa Jadovnom u Lici, u kojemu nikad nisam bio. Sve je jedno, a jedno je sve. Ali nije u pitanju samo prostor, već i vrijeme. Zbog toga možemo danas čitati Homera, Višnjića ili hiperrealiste ili neosimboliste. Jedno drugo ne isključuje. Tako se, najednom, ta heraklitovska ideja, gotovo zakletva, javlja u korespondenciji sa najčistijim lirizmom Crnjanskog, koji kazuje kako su sve ljubavi u vezi i kako u zvezdanom šaru sve jedino sti-

hom i intimnim zanosom još možemo da obuhvatimo rukom. I, kao što je Krnjević, povodom pesničkog *slučaja Dušan Matić*, govorio o *pokušaju panteističke identifikacije* i još o *odricanju u korist nepoznate snage*, tako se i ovde, u njegovim vlastitim stihovima, panteizam javlja kao nedosegnuta, uznesena mogućnost, a svednost iskaza je svakad prisutna i u smislu oslobađanja snage nepozatog. Snage koja je katkad nalik na moć govora.

Nikola Milošević je, sa razlogom, bio pisao o Krnjevićevom *tragičnom životnom iskustvu*, u čijem je tkivu, vazda, dodir *zloslutnog prizvuka smrti* bio u kontrapunktu sa motivom sunca. Svakako je stoga i davni Krnjevićev naslov, još iz 1960. godine, moguće inkorporirati u svemoguću logiku *smrti vremena*. Naime, nekadašnju ispovest o *smrti riječi*, i našem neprekidnom ospiranju ne prepušta ništa drugo do smrti, do nestanka.

Tako se, onda, čitav Krnjevićev lirski slučaj javlja kao jedinstveni, možda prevashodni, *mento* onim mrtvima u nama, i onima živima u svima, koju su, pre nas, zazirali, očekivali, nenadano na svom pragu sačekali smrt, kao najtragičniju neostvarenost, pomor, kletvu. U tematskom krugu smrti nahode se, svakako, poput onih antičkih elemenata koje toliko pazi i često zaziva, sve ostale teme. Onde je i ljubav i panteistička stopljenost, čak i sa predelima koje nije video, ali su bitne za neizravnu evokaciju bliskih sudbina. I ona *nepoznata snaga* takode je u njenom ramu. Nije nalik na isceljenje, nije nimalo dužna tajanstvu, metafizičnom smernosti, opštem miru. Naprotiv, ona je izazov: na rubu bezdana, poput onog dečakog pohoda u slavnom romanu Jerži Andžejevskog, još je moguće ne čutati, još je moguće pevati, snatriti, disati, birati. Još samo koji tren. Upravo u tom kontekstu Krnjevićeva lirika ima zalogu dugovečne trajnosti, apsolutni prezir prema efemernom, mahnito i izuzetno darovito usmerena u difuznu rasvetu mnogobrojnih, svakojakih, upravo naših, puteva u svetlosti, u tminu, u nestajanje. Sva ispevana u tri glasa.

Evo pjesnikovih riječi za koje se nadam da su paradigmatična potvrda ovog što tvrdim: u pjesmi »Tražim noć« pjesnik ovako veli:

»Tražim noć božanstvenu i praznu — ali sa jednim

požarom u toj praznini kao sa jednim čudovištem
tražim noć u zamenu za *Neposredno objašnjenje*

mene samog toliko neposredno da bi prestalo možda pre no što bi

počelo, koje bi dakle trajalo toliko da uopšte ne bi trajalo

(podvukao S. A.)

Simbole u Tontićevom pjesništvu i osobito one koji su predmet ove refleksije — Bog, Nedjelja, Meso — doživljavam, stoga, jednovremeno kao zaklon od onog što simbolišu. Oznake su, ujedno, krhki, jedvazaštićujući zaklon, spram označenog.

Svaki od ovih simbola tvori zasebnu mikrostrukturu; međutim, njihov korijen je, u principu, jedan i zajednički, smješten u tlu iz kojeg izrasta i protiv kojeg raste: lažna, idealizovana, otužna slika antičkog sklada i harmonije. Neosporno, osnovni kod ovih simbola uvriježen je u tradiciji i iz nje prenesen, ali stavljeni u moderni kontekst, oštećeni semantički, potonji simboli jedno već oblikovano iskustvo, reducirajući njegovu arabeskonst, preoblikuju u drugačijoj estetskoj ravni.

Bog je, nedvojbeno, jedan od najprisutnijih simbola u modernoj poeziji. Bog je u vremenu »obezboženja svijeta« samo još sopstveni simbol, svoja metafora, simbol sopstvenog odsustva iz svijeta. Uistinu, i pjesnik još egzistira tek kao sopstvena metafora, kao simbol sopstvenog prisustva u svijetu.

S Bogom, Tontić se ophodi helenski sasvim, kao Grk (na primjer Heziod) sa Oлимпjanima! Između pjesnika i Boga ne postoje božji medaši. Ili medaši nekog drugog porijekla, od nekog drugog, profanijeg, materijala. Postoji samo pustopoljna svijeta, za koju oba podjednako snose krivnju. I božje djelo i pjesnikova riječ zamiru u istom »rujnom vakuumu«, u glinenoj praznini, iz koje su svako svoje stvaranje i započeli. Bog stvara ljudsko, pjesnik božansko. Jedan stvara »iz ničega«, drugi »iz ruina«. Međutim, Tontić je pjesnik skepse, obostrano usmjerene: i u božansko, i u ljudsko, i u božje djelo, i u pjesnikovu riječ. I mjere božanskog i mjere ljudskog su relativizirane, jedvapisne u zagubljenoj autentičnosti, krivotvorene, i Bog i pjesnik pripadaju istom rodu, kojem se »u sjemenu smrkle«.

Tamo gdje zablista momenat ljepote, impuls svebiča, nepatvorena ljepota-snaga iskonskog vitalizma, koju pjesnik univerzalizuje kao sâm princip »svijeta života«, zbiva se zajedljiv, ironičan, tužan i razočaravajući poetski obrat: »Bože, nećeš mi valjda opet reći/ da nisi bio prisutan!«

Bog je griješnik.

Pjesnik ga takvog doživljava, kako obitava u svojim grijesima i svojim greškama, neumitno odsutan iz sopstvenog pojma, iz sopstvene simbolike, iz sopstvenog djela. I dočarava nam ga kao »veliku kukavicu« i kako »spava/ nepravdno pomešan sa ljubičicama i devojčicama«.

Bog je, nadalje, u ovoj poeziji čest predmet lirskog humora, koji više odiše sjetom i sumornošću, »crnovalno« sasvim, nego li smijehom. Tako — »bilo je trenutaka — bogu je od naše familije/ mrak na oči padao« — poručuje nam pjesnik, upravo kao članovima, dugo odsutnim, takve jedne familije.

Pjesnik sa Bogom ima direktnu telefonsku liniju, njihov lični »crveni telefon«, preko koga razgovaraju u »trenucima krize«: »Alo Gospode/ šta radiš ovih dana Gospode! I, poslije svih obraćanja, sumornih ili prozitetih humorom, zajedljivim i ironičnim, sedmoga dana, kao istinskog prvog dana, pjesnik će se ovako obratiti Bogu: »Nedjeljom si, bože, na nuli«. Nedjelja je bjelodana, prostorno-vremenska žiža javnog odsustva Boga.

Već u svojoj prvoj knjizi »Nauka o duši i druge vesele priče«, Nedjelja će zazrcaliti magijskom opsesivnošću, nastaniti se trajno u Tontićevom mišljenju i pjevanju, i pjesnik će njenu

radosni drugar užasa

(nad pjesništvom stevana tontića)

selim arnaut

Na jednom mjestu Bodler ovako veli: »Da bismo zagledali u dušu nekog pjesnika, u njegovu nam je djelu potražiti one riječi koje najčešće dolaze. Riječ odaje ono čime je on opsjednut.« Od cjelokupnog poetskog ustrojstva, ili, gledano s druge strane — rastrojstva, koje Tontićeva poezija utemeljuje, mene ovdje zanimaju upravo takve opsjedajuće, dominirajuće riječi, koje kao ugaoni kamenovi stoje uprisutnjene u strukturi ove poezije; tri, naime, riječi — simbola koje tvore jezičku dušu ovog pjesnika. Elem, koji su simboli posrijedi? Radi se o *Bogu*, *Nedjelji* i *Mesu* — simbolima čije je razumijevanje neophodno za iole relevantno hermeneutičko otključavanje ovog pjesništva.

Već uočeni i potcrtani »aksiološki urnebes« u Tontićevoj poeziji ima svoj temelj i osnovu u dosljedno sprovedenom ontološkom urnebesu. Biće je u ovoj poeziji očinski brižno izbačeno iz metafizičke kolijevke. Metafizička ljestvica — ako postoji jedna takva još uvijek za samo biće mjerodavna skala, — posmatra se u ovoj poeziji kroz okance *camere obscure*. No, pjesnik ne utemeljuje svoju »ontološku shemu« shodno nekom drugom, drugačijem, metafizičkom obrascu. Njega nikakva shema ne zanima i nikakav obrazac ne obavezuje. Ne postoje metafizička pitanja. Postoje smijeh, autentičan, iz dubine bića, i njegova briga. Brižnost koja kroz prizmu vedrine bdi i nad onim što je ništi: »nihil, nihil ljubavi moja«.

Bog u ovom pjesništvu skončava u zijajućoj praznini; praznina se pretvara u *principium movens*, u Nepokretnog pokretača, u božan-

stvo. Višnji se napose odmara u nedjelji, u njejoj čeličnoj niuli, nedjelja se — *in majorem dei glorias* — hrani, obnavlja i krijepi mesom.

U savremenoj bosanskohercegovačkoj poeziji Tontićevu pjesništvo nosi u sebi, i sobom, najeksplicitnije iskazanu (leksički, motivski etc.) civilizacijsku određenost. Pečat civilizacijskih konotacija, čije je dešifrovanje ovu poeziju označavalo kao »poeziju neposrednosti«, a ovog pjesnika kao »majstora neposredne književnosti«. Često je svojim asocijativnim sklopovima tome doprinio i sâm pjesnik: sjetimo se metafore o »revolveru — majstoru neposredne književnosti — u trenutku Jasnosti i Razgovetnosti«. Međutim, u biti, ovo antihegelovsko parodiranje (za koje se u ovoj poeziji može naći dosta bjelodanih primjera) »istine (koja) nije hitac iz revolvera«, istine koja je posredovanje i, u samom posredovanju, jeste drugačija arspoteska osobenost ovog pjesništva. Osobenost koja insistira na preciznoj jezičkoj koncentraciji do srži ogoljenog jezika, do *skeletne forme*, do pjeva čiji jezički bljesak prosijeca put kroz »svjetlu istinu«, koju pjesnik doživljava kao patvorenu, kao apstrakciju, lažnu »konstrukciju rečenice, rad na slovima/ sa starim jezičkim priborom koji ne proizvodi ni varnice«.

Stoga je neposrednost ove poezije intuitivna neposrednost, koja se završava sa početkom pjeva. Ona ima predjezičku funkciju, dakle, funkciju za samog pjesnika, i traje kao predjezička otvorenost bića za sopstvenu tmicu, za sopstvenu *nox microcosmica*.

simboliku varirati i pretakati, redovno je vežući za kontekst odsustva Boga, za prazninu — svoj lični i *perpetuum mobile* svijeta, za cinizam svakodnevnja etc.

U pjesmi »Krvoločna nedjelja«, iz pomenute prve knjige, pjesnik je »tužnim, al' preciznim rečenicama« nagovjestio značenjsku jezgru, i značenjsku jezgu, ovog simbola: nedjelja je, kao što vidimo, »krvoločna« ali ona je ujedno i — »najlepši dan«; »međutim, ima tu nečeg skrivenog i čudnog/ od čega čovek jednostavno nastrača« i, njen udarac — »poznat je kao opasna«.

U Nedjelji se završava *mythos* (pripovijest) i s tim završetkom započinje povijest; i njome, pjev lišen melodičnih iluzija, pjev iz rasjeklina pripovijesti i povijesti, pjev čiji je ironični mimesis, u stvari, *mimesis mimeseos* civilizacijskih fenomena.

Nema pantonalnog daha orgulja, ništa bijelo u bijelim haljinicama djevojčica; umarširan je krok dječaka, molimo se Bogu — odsutnom, i nama — odsutnim. Nedjelja je crkva civilizacijska, bogomolja sa čijeg zvonika »Crveni krst« zvonice.

A uokolo »...meso se žari«. Lava biča. Sasvim amorfn. Tontićevo, *per analogiam*, gotfridbenovsko svodenje egzistencije na meso, sasvim je antibenovski intonirano: ono je izraz jednog iskustva pogleda, prodornog, u samu srž stvarnosti, u obesbdinjenost ljudskog života, i života uopšte. Meso je, kao i Bog, kao i Nedjelja, jezički redukovano na nivo »nultog znaka« i u svojoj poetskoj funkciji djeluje na nas više svojom duhovnom faktičnošću nego svojom figurativnošću, djeluje na nas kao svojevrsni antiznak, antisimbol koji ne produžava doživljaj, koji zaleduje maštu.

Pjesnik u simbolici Mesa ukršta arhetipove pripovijesti i arhetipove moderne povijesti. Pjesnik varira biblijsko »kruh i vino« kao opšti, generalizirajući usud jedne epohe:

»...
meso bogovo plavo
okolo divlji psi
okolo mrtve straže

Neki peru ruke
neki traže još

lirski podsticaj

(o poeziji rista vasilevskog)

miodrag drugovac

Izbor pod naslovom *Otići u Prespu* sačinio je Milorad R. Blečić, koji je i autor kratkog predgovornog teksta u kome, kao što je red, upućuje na osnovne podatke o pesničkom razvoju Rista Vasilevskog, njegovom stvaralaštvu na makedonskom i srpskohrvatskom jeziku, njegovim kritikarima i kriterijumu kojeg se sastavljač uglavnom držao u koncipiranju samog ovog izbora. Tako, naprimer, Blečić ističe da je birao »nesumljivo najbolje pesme ovog autora, one koje najpotpunije pokazuju sve odlike i stvaralačke faze tog raznovrsnog i kvalitetnog dela« i da je ujedno kako je »ovaj izbor estetski lep i čist«. Inače, za izbor je odabrao pesme iz sledećih pesničkih knjiga: *Vremeništa* /1970/, *Tolkovanje na patot* /1973/, *Davanje oblika* /1981/, *Listanje vremena* /1984/, *Žitieto na Kole F.* /1984/ i *Bolna kuća* /1984/.

Nešto dalje M. R. Blečić daje još neka obaveštenja o svom »priredivačkom ključu«. On kaže da taj njegov »ključ« nije imao u vidu »hronologiju objavljenih pesničkih zbirki«, nego je »pre svega tragao za *misaonim i tematskim* kontinuitetom celokupnog pesničkog sadržaja«. *Misaoni i tematski kontinuitet* se, razume se, ne mora u potpunosti da poklopi sa *estetski lepim i čistim pesmama*, tj. te dve dimenzije jednog istog dela ne moraju uvek da idu zajedno; one se, štaviše, mogu i da razilaze: kvalifikativni »estetski lep i čist«, kao sinonimi za vrednost, ipak imaju sopstven aksiološki jezik. Njime se u prvom redu referiraju činjenice iz tzv. estetike oblika, dok se kvalifikativni

koji su siti raj snivaju
u božjoj kolijevci«

Meso u ovom pjesništvu ima ontološku, ironičnu, tragično intoniranu karakteristiku pratvari. Sve je usmerjeno u meso i sve je usmjereno iz mesa. Ono je konačni početak, ali i konačno počelo. U toj »ontolojskoj disonantnosti« ono što je svenestajuće postaje tako sveutemeljujuće. Ono što je unaprijed predodređeno na konačnost biva sveishodeći, sveobuhvatni izraz egzistencije — *pošast postojanja*.

Simbol Mesa se jezički situira u sasvim profane lirske situacije, koje sugerišu onaj drugačiji arhetipski ram. Meso u pjesmi »Ručak« biva obični juče kupljeni kilogram mesa, da bi hrupio Bog i uzviknuo da je to njegovo meso, eda bi pjesnik, radosni drugar užasa, odgovorio:

»— iz trgovine je, drugar, meso
kupljeno sudnjeg dana!«

Meso je dočarano u grotesknoj, apsurdnoj viziji mesa-elementa. Modernog praelementa na kojem počiva i od kojeg se gradi naša — »skadarska« civilizacija, utemeljena i sazdana od »ljudskog materijala«. Civilizacija u kojoj buja nedogadjanje: nedogadjanje biča, nedogadjanje života, tuge, nedogadjanje lepote, nedogadjanje smrti, u kojoj »igra se ništa/ sa poluničim« u lijepo uređenom dvorištu ništavila.

U ovakvoj slici svijeta, gdje je upražnjeno mjesto Boga, gdje je dan slavljenja postanja — dan užasa postojanja, gdje je ljudsko svedenje na potrošni materijal, jedina »neosporna vrednost« jeste — Praznina. Praznina je motivski (Tontićeve poezija ne nosi u sebi onu prepoznatljivu, azbučnu »liniju razvoja« i pravolinijski, red po red, pristup ovoj poeziji koncentričnog zrenja unaprijed je određen jalovošću) naznačena već u prvoj pjesničkoj knjizi.

Praznina je vjenčani prsten sa stvarima iz kojih izvire pjev. Pjesnikove rečenice prolaze kroz nju kao kroz burmu — i iz njih, njima samima uprkos, odzvanja njihovo hiljadostruko Da. Upućeno svemu onom od čega se u ovoj poeziji zebe i od čega ova poezija zebe.

Praznina je mrijestilište stvari ove poezije; ona je sama, u stvari, njena istinska *res poetica*.



»misaoni i tematski kontinuitet« tiču estetike sadržaja. Čak i kad ih ne razdvajamo, osiromašujući njihova značenja, u analizi ih imamo u vidu. Njih je i Blečić imao u vidu da bi, makar i ovako usputno, otkrio jednu važnu činjenicu pesničkog umeća R. Vasilevskog: u njegovim pesmama oblik i sadržaj proizilaze jedan iz drugog; drukčije rečeno, tek se njihovom zajedničkom *igrom* tema i sredstava izražavanja ostvaruje *čin dela*. To je bolje nego iko do sada, analitički naslutio Srba Ignjatović pogovornim tekstom *Put i povratak* (ili diskurzivno i lirsko u poeziji R. Vasilevskog). Po njemu, »u borju i suočavanju lirskog i diskurzivnog, lirsko, tako, odnosi prevagu. U stvari, tajna, skrivena premoć lirike i jeste u tome što su prevashodno lirska rešenja u mnogo čemu i najuniverzalnija«. Iako Ignjatović konkretno ima u vidu jednu pesmu, od koje je ovaj izbor pozajmio naslov (*Otići u Prespu*), rečeno ovim povodom moglo bi se da prihvati kao opštevažeći sud i ocena.

Lirsko je u zenici ovog pesnika; ono drugo dolazi kao kap vode na zapečenu ranu. Ta kap, tu i tamo, može da bude lekovita kao melem. Kao pesnik moderne osećajnosti, Vasilevski kanda zna tajnu te lekovitosti. Srce nije uvek najbolji saveznik i vajkadašnje je pitanje kako opustiti njegove zategnutu strune, da ne prepuknu. To je, ujedno, pitanje stvaralačkog procesa i estetskog rezultata. Ko zna odgovore, upoznao je tajnu današnjeg modernog stiha, sjaj njegove semantičke fascinacije. Kako se

taj *sjaj* lirski izražava (oblikuje), na svoj način ilustruje uvodna pesma *Davanje oblika*. Nju je sastavljač izbora izdvojio u poseban ciklus, kao što je izdvojio i poslednju pesmu u ovom izboru, koja mu je dala pravi, možda i jedino mogući naslov. Između njih je, kao u sam život, ušaćeno osam ciklusa raznovrsnog tematskog opredeljenja, ali je svima njima zajedničko jedno egzistencijalno jezgro, iz kojeg zrače muka, istina, lepota, tragika i ponos života. Kako svim tim i mnogim drugim motivima i temata dati onaj jedino mogući, pravi oblik, koji ne izmišlja pesnik nego ga, kao u snu, rada sama pesma kad dozru sve njene reči, — to je, može biti, jedno od prvih nezaobilaznih pitanja ovog pesnika!

Pritom, on je našao svoju formulu, kojom će tako *lepo i čisto* izatkatati slike simbolima koji pripadaju samo njemu. Ta formula pretpostavlja otvoren stih, ali s predominantom gnomskog, aforističkog modela iskaza. Dakle, stih sluti pesmu onoliko i u onom smislu koliko i u kom smislu reč sluti stih. Prokrust je tu uvek dobrodošao. Međutim, Prokrust se u stihu i pesmi javlja tek pri kraju oblikovorenog čina, da zaodene osećanje mišlju i završi misao. Ispostavlja se, prema tome, da pesma R. Vasilevskog dugo »brani« sebe od narativnosti i da ta njena »iskušanja« prolaze kroz različite faze. Za razliku od romantičara (tzv. pesnika romantičarske inspiracije) kod Vasilevskog je svaka od tih faza podjednako tvorački značajna. Pesma *Davanje oblika* počinje retko uspešnom simbolikom *čudesnog slikara*, koji *S punim krčazima blaga Na platnu Bojom slaže lice pesnika*

da bi taj isti pesnik, prošavši kroz jedno lično i civilizacijsko čistilište, nekako egzistencijalistički priupitao sebe »Čemu sve to« a onda se u tom istom duhu predao sudbini *Tajno zagledan u vreme buduće i čutke pristaje na platno Kao na deo mrtve prirode kojoj se naglo priklanja*

Ovde je važan stih »Tajno zagledan u vreme buduće«; na neki način, taj stih je korektiv opšteg raspoloženja beznada, koje pospešuje gorko saznanje o prolaznosti. »Čudesni slikar«, u stvari, pokušava da otme od te prolaznosti jedan »lik« i nije slučajno što je to lik pesnika. Tačnije rečeno, slikar i pesnik tu imaju istovetno duhovnu ulogu: prvi želi da sačuva pesnikov lik za večnost; drugi taj slikarvin čin oveko večenja želi da sačuva od zaborava svojim oblikom; rečima. Drukčije rečeno, oblik je taj koji čuva egzistenciju od prolaznosti; kad egzistencija dobije oblik, njena je prolaznost »ugrožena«. Zato uopšte nije svedjedno o kakvom je obliku reč, tj. da li određeni oblik vraća poverenje u egzistenciju ili ga još više dovodi u pitanje. Zato uopšte nije slučajno što Vasilevski toliko pažnju poklanja upravo ovom umetničkom fenomenu.

Ali, on o tome fenomenu *peva* kao pesnik koji je upoznao draž diskurzivnog. Vasilevski je uvek lirski podstaknut da bi *pevao*. Ima u njegovim pesmama i promišljanja koja iskazu daju oblik mudrolike sentencije. Ta sentencioznost stiha, međutim, može da zavara njegovog tumača. Prvo, to nije sentencioznost naučena iz knjiga; Vasilevski ne *peva* na margina filozofskih sistema. Drugo, ta je sentencioznost kao po pravilu s jednom lirskom žicom u sebi, koja, kad je takneš mišlju, dugo bruji na prevashodno lirski način. Uzmimo za primer pesmu *Dečaci ozbiljnog vremena*. Oni su, ti *dečaci, ovlaš živi odveć obuzdani zavidanim prostorima uma* oni su *izvana čisti iznutra niži čudno podesni za svaki teror sve posmatraju iz neke zavetrine kao prošle zaobilazne stvari* Kao da se naš pesnik hteo da podsmehe tim *dečacima ozbiljnog vremena*; kao da je to kritika upućena nekim generacijama koje su na prtinama vremena ostale bez svog moralnog časovnika, jer su *u prošlim odbeglih vremenima*